

---

## “Vieni ancora”: la seduzione colpevole della voce secentesca

Davide Daolmi

Il modello è italiano, addirittura cattolico. Riconoscere nel canto un potere seduttivo, insieme fisico e mentale, è una consapevolezza che si manifesta a partire dal Seicento, e da quel momento ci apparterrà per sempre. Ma quel potere – attorno al quale il secolo ha inventato l’opera in musica – non è manifestazione di spensieratezza, anzi: il suo fascino muove da un dramma (non quello in scena) che è la tragedia contro cui reagisce l’epoca. Il senso di quel mutamento lo si coglie in un verso apparentemente casuale della prima celebre strofa di *Come again, sweet love*, canzone pubblicata nella più nota raccolta di arie di **John Dowland** (*The First Booke of Songes*, 1597).

Vieni ancora, dolce amore, convinci ora  
le tue grazie, che mi rifiutano il dovuto piacere  
di vedere, sentire, toccare, baciare e morire  
con te di nuovo in soave comunione.

Il penultimo verso della strofa ricorda i cinque gradi d’amore, principio di antichissima tradizione di cui parla già Elio Donato, erudito del IV secolo. *Quinque lineae sunt amoris*, cinque sono i livelli d’amore: sguardo, conversazione, tatto, bacio con effusioni e sesso. Anche in *The Faerie Queene* (1590) di Edmund Spenser si racconta di cinque cavalieri allegorici con nomi insoliti: Gardante, Parlante, Iocante, Basciante, Noctante. L’uso dell’italiano da parte di Spenser non è casuale, perché i paesi caldi del Mediterraneo venivano identificati con la sensualità: “Lust chose the torrid zone of Italy” (“La lussuria ha scelto le torride terre d’Italia”), scriveva ancora Daniel Defoe nel 1700. Dowland era stato in Italia, sperando inutilmente di studiare con Luca Marenzio, ma dal suo viaggio ricavò solo l’accusa d’essere una spia al servizio del papa. La sua fede cattolica veniva mal digerita in Inghilterra, persino dalla più che tollerante regina Elisabetta. A Roma, Dowland aveva soprattutto capito come sostituire la parola “sesso” con la parola “morte” e aveva imparato dai poeti che scrivevano madrigali, ascoltando per esempio il *Bianco e dolce cigno* (1539) di Arcadelt, il cui innamorato gode della sua fine (“Morte che nel morire / m’empie di gioia tutto e di desire”), o *Tirsi morir volea*, la cui lirica del Guarini fu musicata dai migliori madrigalisti del tempo, Marenzio incluso. In *Tirsi* il dialogo fra gli amanti avvinghiati diventa surreale quando lei pretende di coordinare il loro piacere (“Deh non morir ancora / che teco bramo di morir anch’io”).

Tutti in Europa, e soprattutto in Inghilterra, guardavano all’Italia, ma spesso

senza cogliere il senso filosofico di molte liriche. Anche **Orlando Gibbons** prese spunto da Arcadelt per il suo *Silver Swan* che muore cantando, ma ne ignora la metafora. Per Dowland invece l'appropriazione del gioco di parole – dove l'attesa su *to die* (morire) è quasi pornografica – riconosce quella malinconia umanista tipicamente italiana che, superata l'euforia del Rinascimento, era diventata con il Seicento un carattere musicale che si compiaceva di tormentarsi.

La crisi secentesca è di antica data, e risale al trasferimento della sede papale ad Avignone. In realtà, inizialmente, a parte le insofferenze di Petrarca, l'Italia aveva reagito bene; semmai fu il ritorno a casa che si rivelò disastroso. La perdita di credibilità della Chiesa permise che spuntassero sedi papali un po' ovunque: Roma, Bologna, Avignone appunto, e poi in Spagna, a Firenze, con i cardinali che discettevano se il papa fosse o meno un loro dipendente. Dio sembrava essersi stancato dei suoi sedicenti funzionari: sovrani e principi s'inventarono così la messa di corte, la liturgia fai-da-te, tanto ormai bastava un po' di oro in più per diventare santo. Gli intellettuali del tardo Quattrocento trascurarono i dogmi della Scolastica cercando risposte altrove: fra i filosofi antichi, in oriente o nelle teorie alchemiche: un'euforia creativa che si nutriva di troppe novità in cui Dio assumeva sempre nuove sembianze, alcune delle quali di successo, in particolare quelle promosse dalla Riforma. Fu il Cinquecento a far coincidere "nuovo" con "migliore". Il Nuovo Mondo era un brand per consolarsi della tragedia di dover emigrare, così come le *Nuove musiche* (1600) di Caccini legavano alla seduzione della voce la consolazione di una società che non c'era più. Il piacere immediato compensava la perdita di significato che prima era data da Dio, e adesso andava cercata volta per volta. Questo individualismo edonistico che si sostituiva al sacro è il grande portato dell'epoca.

Ma il piacere (*eros*) non sarà più come prima: da questo momento esprime la memoria della perdita (*thanatos*), cioè di una morte – della Chiesa, dei punti di riferimento – da cui proprio quel piacere, per reazione, era sorto. È un piacere che nel canto vive la sua manifestazione più completa, perché il canto è insieme fisico e irreali, interagisce con la carne ed è a diretto contatto con Dio, blandisce il corpo e l'anima, usa un linguaggio utile a entrambi. Marsilio Ficino, umanista e grande interprete moderno di Platone, concepì l'idea dello "spirito", intermediario fra anima e il corpo, elemento quasi incorporeo che il filosofo, nel terzo libro del *De vita* (1489), descrive come fosse esso stesso pura voce. Ancora Giovanni Andrea Angelini Bontempi, nella sua *Historia musica* (1695), un grande trattato teorico sulla musica, riprese la teoria ficiniana per spiegare il potere del canto, capace d'interagire tanto con la realtà fisica quanto con quella psicologica.

In questa esaltazione dei sensi il corpo torna protagonista. Dall'America del Sud, attraverso la Spagna, giungono ritmi esotici e sensuali come la ciaccogna, così coinvolgenti da essere visti con sospetto e confinati in bettole e bordelli. *No hay que decirle el primor* di **Tomás de Torrejón y Velasco** è un tipico esempio di canto d'ambiente criminale, in cui amore e morte si confondono. Sincopati in terzine, i nuovi ritmi saranno a poco a poco addomesticati per diventare parte della produzione borghese del Settecento; ma ancora nel Seicento conservano un sapore peccaminoso e sono detti "moda di Spagna".

**Claudio Monteverdi** li utilizzò in alcuni suoi *Scherzi musicali* (1607) e in quel capolavoro che è *Zefiro torna* (1614), di cui *Voglio di vita uscir* è un'imitazione d'autore ignoto (come il testo è un'imitazione di Ariosto), e dove la morte è l'unica consolazione rimasta all'amante. *Pasaje del olvido* di **Simón Díaz** è invece la versione moderna di una tradizione sudamericana ormai interamente disimpegnata.

Anche il canto al liuto, elevazione sociale secondo il *Galateo* di Della Casa (1558), si aggiorna alle nuove seduzioni spagnole. Ora è la chitarra sinonimo di successo, non solo a corte. I grandi chitarristi sono ricercatissimi in un'Italia sempre più soggetta a governatori spagnoli. **José Marín** (1618-1699), sacerdote sopra le righe, virtuoso presso Filippo IV di Spagna, ladro e forse assassino, fu *trait d'union* fra America ed Europa. A Venezia si conserva un manoscritto di *Cantate spagnuole* con musiche sue che testimoniano il favore che ebbe in Italia. Per una sorta di cortocircuito, la canzone strofica di Marín *Ojos, pues me desdeñáis* conclude il *refrain* con le parole "Non voglio che vediate come voi mi uccidete", la cui melodia riprende quella di *Come again* quando citava i cinque gradi dell'amore.

Se il canto diventa erotico, in questa spasmodica ricerca di piacere, il piacere non smette di essere peccaminoso e pertanto, come i ritmi spagnoli, deve provenire da terre lontane. L'idea che il male viva fuori dal proprio mondo è la grande illusione promossa dal cristianesimo (e in seguito anche dal comunismo sovietico). Diavoli e demoni servivano a dare corpo fisico al male, per poi poterlo più facilmente sconfiggere. Diversi sono i varchi che si aprono in questi confini. Il sonno è una porta verso l'oscurità e le seduzioni della morte. La quasi ninnananna che Arnalta canta nella *Poppea* monteverdiana (*Oblivion soave*) presagisce una fine imminente, che fortunatamente non si compirà. Gli occhi, chiusi o aperti, rimangono però l'accesso più immediato per essere sedotti, e pertanto sono la "chiave del diavolo". Lo sono per la canzone di Marín, e lo sono di nuovo per Adelanta, protagonista del *Xerse* di **Francesco Cavalli**. Benché la donna trami per ottenere il trono, essa rimane vittima della sua stessa vista e s'innamora dell'uomo sbagliato. Il male che punisce anche se stesso vive per fortuna in una terra lontana (l'ambientazione è persiana): che cosa c'è di più consolante, per il pubblico che guarda (e ascolta), di credere di appartenere a un altro mondo?

Nel *Giovanni Battista* di **Alessandro Stradella**, Salomè può ottenere la testa di Giovanni perché la sua voce seduttiva è di donna esotica, straniera. E straniera è la storia disperata di Didone, il cui senso di colpa non preoccupa Enea, perché lei è donna di una terra che l'eroe non farà sua. Nessun timore nemmeno per lo spettatore perché, come il male "separato" del cattolicesimo, anche la tragedia di Didone si chiude con il sipario, e il "Remember me" che canta disperata la regina abbandonata si estingue nel fascino struggente delle melodie scritte da **Henry Purcell** (1659-1695), compositore morto troppo giovane per riuscire a dare un seguito alla più italiana delle sue composizioni.



*El Prometeo* del riminese **Antonio Draghi** (1635-1700), compositore, cantante e impresario al servizio degli Asburgo, fu rappresentato a Vienna nel 1669. Alla Biblioteca Leopoldina se ne conservano il libretto, scritto dallo stesso Draghi, e i primi due atti. Per il primo allestimento contemporaneo dell'opera, Leonardo García Alarcón si è dunque assunto il compito di comporre la musica del III Atto, il più drammatico, ispirandosi allo stile di Draghi ma senza imitarlo, pur rispettando rigorosamente i registri da lui scelti per i suoi personaggi.