

Mediterranean Trade Routes and Frescobaldi's Magdalene*

* An earlier version of this article can be found in Robert Stevenson, ed., *Inter-American Music Review*, Festschrift issue in honor of Ismael Fernández de la Cuesta, 17.1-2 (Winter 2007), 135-44, under the title "Mediterranean Trade Routes and Music of the Early Seventeenth Century".

^{é1} Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trans. by Siân Reynolds, 2 vols. (New York: Harper Colophon, [1949] 1976).

Fernand Braudel penned his magisterial *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* during World War II.¹ A daunting feat: most of us feel a sense of accomplishment simply managing to plow all the way through this massive work and in the best of circumstances. Once we get past wondering 'how did he do it?' however, it becomes clear that he 'had' to do it: it was his way of imagining a world that could acknowledge its common history and deep interdependences. Reading Braudel today, when the international agencies formed after that war to ensure cooperation threaten once again to break apart along many of the same old fault lines — the patched and repatched Balkans, the mutual antagonisms between Christianity and Islam, the problem of securing a homeland for Jews too often driven into exile, Spain with its perpetual reconquests, and the destabilizing economic wild card that the Americas were then and now — one is struck again by his vision and by a sense of missed opportunities.

Musicologists in the post-war period did not pay much heed to Braudel. A German-based discipline that had long privileged a German repertory, American musicology sought ways of holding onto its central canon despite the enemy status of its origins. To a large extent, music historians turned their attentions to projects that avoided potentially difficult ideological issues. The great achievements of the decades following the war involved the production of critical editions and inventories of archives, the scientific dating of autograph scores, and the development of objective analytic methods that bracketed everything outside the scope of 'the music itself'. As Joseph Kerman argued in his *Contemplating Music* — a book that took on the task of explaining the discipline's positivistic orientation and subsequent intellectual stagnation — these enterprises assumed in advance the greatness of their objects of study, thereby obviating the need of ever addressing questions of value.²

² Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

The so-called New Musicology, which took its direction from Kerman's diagnosis, has often been vilified as a reaction from those who want to foist their special interests in women or queers or pop music on the previously uncontested canon. Note, however, that the lines drawn by that canon also excluded the art musics of Eastern Europe, England, France, the Americas, and Spain. Only a small handful of mostly marginalized scholars — foremost among them Robert Stevenson, my emeritus colleague at University of California, Los Angeles (UCLA) — have bothered to look even into the music produced by Golden Age Spain and the new-world

colonies of Philip II.³ They hold their own little support-group sessions in the evenings at meetings of the American Musicological Society, while prime-time panels dedicated to the Masters and to trendy topics fill ballrooms to capacity. Questions posed of music may have changed, but not enough so as to attract much interest to the Iberian world.

And here I must plead as guilty as anyone: except for a recent paper on the *chacona* – a topic that required me to give credit to both Spain and the colonies before I scurried back to the security of Venice, Versailles, and Johann Sebastian Bach – I have neglected the Braudelian Mediterranean as much as the most blinkered of music theorists.⁴ I'm afraid I'm not yet ready to make my debut as a Hispanist, though I have learned enough Spanish in the last couple of years to read novels and to set up a summer place on the Catalanian seacoast. And the incomparably sensuous recordings by Jordi Savall's Hesperion XX ensemble are seducing me ever more powerfully toward those unfamiliar repertoires.

I take as my starting point today Braudel's provocative (and, as always, gorgeously written) statement concerning influences:

For every piece of cultural baggage recognized, a thousand are untraceable: identification labels are missing and sometimes the contents or their wrappings have vanished too Is it possible to say that Spanish mysticism in the sixteenth century can be traced back to Moslem Sufism through such intermediaries as the eclectic genius of Ramón Llull? Is it true that the use of rhyme in the West owed its origin to the Moslem poets of Spain? That the *chansons de geste* (as is quite probable) borrowed from Islam? We should be equally wary of those who are too positive in their identification of cultural phenomena (for example the borrowings from Arabic by French troubadours) and of those who by reaction deny all borrowings between civilization and civilization, when in the Mediterranean to live is to exchange – men, ideas, ways of life, beliefs – or habits of courtship.⁵

When we pass through airports today, we have to verify that no one unknown to us packed our bags; since the events of 9/11, that question resonates inevitably with the anxiety that an item of 'Arabic' origin might have slipped into one's suitcase. As María Rosa Menocal has explained, however, nervousness about Arabic meddling with our cultural baggage begins not with 9/11 or even with Braudel's World War II. It presents itself already in Petrarch's fourteenth-century attempt at drawing a direct line of descent from the cultures of Greek and Roman antiquity to the vernacular movements of his own day.⁶ If Braudel hesitated to confirm the "borrowings from Arabic by French troubadours", Menocal offers definitive proof of Petrarch's own love lyrics as the progeny of Moorish courts – something the Florentine poet no doubt suspected, and thus the defensiveness in his redrawn genealogy. For Petrarch worked very hard to alter all the identification labels from the baggage he had inherited.

³ In addition to the huge bibliography of Robert Stevenson, see also Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993). My colleague Elisabeth Le Guin is now researching the *tonadilla*, a popular genre of comic music-theater in eighteenth-century Madrid.

⁴ See my "Cycles of Repetition: Chacona, Ciaccona, Chaconne, and THE Chaconne", in Lorna Clymer, ed., *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition* (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 21-45.

⁵ Braudel, *The Mediterranean*, 761.

⁶ María Rosa Menocal, *Shard of Love: Exile and the Origins of the Lyric* (Durham and London: Duke University Press, 1994), 1-54.

The Italian Renaissance that stands at the centre of the narrative of cultural history we perpetuate always already sought to deny its debts to the racial Others who had not only inhabited part of Western Europe and influenced the rise of lyric poetry throughout the continent but had also preserved the very Greek texts upon which Petrarch wanted to build his cultural edifice.

I will take as my case study a *sonetto spirituale*, *Maddalena alla Croce*, published in Florence in 1630 by Girolamo Frescobaldi (a full score is included at the end of this text).⁷ I propose to perform a Braudelian reading of this very compact piece, locating it in the cross-currents of Mediterranean trade routes by means of its large number of identification tags – long ignored but still quite legible.

⁷ Girolamo Frescobaldi, “Maddalena alla croce”, in *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16.

My first piece of evidence is the instrument Frescobaldi designates for the accompaniment of this composition: the theorbo or bass lute, which descends from the Arabic *ud* (thus: the ‘lute’). We know of *ud* players visiting Andalusian courts as early as the ninth century, and the instrument quickly took root in this new context. Spanish Christians depicted themselves playing it in the thirteenth century, and by the fourteenth, the lute had spread throughout Northern Europe. The most celebrated luthiers formed guilds in Germany, though many fled during the Peasants’ Revolt of 1525 and resettled their workshops in Venice, where they had access to exotic woods and musicians from Turkey and beyond, leading to still further refinements. The expanded version, the bass lute, begins to appear at the Florentine Medici festivities of the late 1580s that figure so prominently in the early histories of monody and opera. In short, a history of this object requires a concentrated version of Braudel’s road map: multiple contacts with the Arabic world, diffusion through aristocratic courts in southern Europe, trans-Alpine migration, colonies of refugees clustered in cosmopolitan Venice, Medici displays of power as they formed alliances between their banking family with the royal blood of France.

Next, the poetic text: a sonnet (recall the impact of those Arabic rhymes on the troubadour *formes fixes*!) that purports to represent Mary Magdalene at the site of the cross. In the second quatrain, the poet treats the signs of Mary’s grief with Marino-inspired surface imagery, but with a particular twist: he compares her disheveled golden tresses to the precious metals imported by way of the Atlantic, her tears to the pearls conveyed from India. Much like the gaudy chapels that line the cathedral built by the Most Catholic Kings in Granada after their successful ethnic purging of the peninsula and in celebration of the vast quantities of gold and silver pouring in from the colonies, this description of Mary converts her to an icon advertising as a casual point of reference the availability of luxury commodities brought by ships from both east and west. If our poet had mentioned silk, we would have to acknowledge the influence of caravans

to the Far East as well; a more contemporary version might compare the black of her eyes to the oil reserves of the Iraqi desert.

Al piè della gran croce, in cui languiva
Vicino a morte il buon Giesù spirante,
Scapigliata così pianger s'udiva
La sua fedele addolorata amante;

At the foot of the great cross on which languished
Close to death our good Jesus, expiring,
Disheveled and weeping was thus heard to cry
His faithful, grief-stricken lover;

E dell'umor che da begli occhi usciva,
E dell'or della chioma ondosa, errante,
Non mandò mai, da che la vita è viva,
Perle ed oro più bel l'India ò l'Atlante;

And than the tears that issued from her lovely eyes,
And than the gold of her waving and errant hair,
Never has produced, since life was life,
India or the Atlantic more beautiful pearls or gold.

“Come far”, dicea, “lassa, o Signor mio,
Puoi senza me quest' ultima partita?
Come, morendo tu, viver poss' io?”

“Alas, how”, she said, “O my Lord,
Can you take without me this final departure?
How, if you are dying, can I live?”

Che se morir pur vuoi, l'anima unita
Ho teco (il sai, mio Redentor, mio Dio),
Però teco aver deggio e morte, e vita”.

For if you wish to die, my soul is united
With you (you know this, my Redeemer, my God),
Therefore with you I must share both death and life”.

I will not try to describe Frescobaldi's musical style as anything other than the confluence of mannerist harmonic practice he absorbed during his apprenticeship at the court of Ferrara – the most concentrated site of musical experimentation in the late sixteenth century – and the dramatic monody that had taken the world by storm since its debut in Florence forty years earlier. The neo-modality with which it produces its effects descends from the Italian avant-garde madrigal with no obvious tributaries from elsewhere. In other words, a classification based on its purely musical elements keeps Frescobaldi's sonnet firmly planted within an uncompromised Italy.

But the theological orientation of the poem and Frescobaldi's response to that poem betrays a far more profound influence of the greater Mediterranean than the mere choice of a theorbo or the off-hand mention of gold and pearls. The blatant eroticism of this little piece scandalizes many present-day listeners when they first hear it: here is Mary Magdalene at the site of Christianity's most holy site – the crucifixion – enacting a fantasy of simultaneous orgasm with the dying Christ. Frescobaldi's setting concludes with a spasmodic shudder; even those who do not know the Renaissance convention of punning on the 'little death' will catch his meaning. Both the lapidary, jewel-encrusted poetry and the deliberate blending of the religious and the sexual recall Oscar Wilde's *Salome*, except that the sacrilegious stakes are much higher here. When Madonna (the pop star) attempted a similar scenario for “Like a Prayer”, Pepsi yanked her million-dollar ad from circulation within a few hours. For our modern frame of reference relegates the sacred and the sexual to opposite ends of the experiential spectrum.

But anyone familiar with seventeenth-century culture will have witnessed this bizarre blend many times before. It manifests itself in the lurid verse of Richard Crashaw, the sado-masochistic holy sonnets of John Donne, the ecstatic statuary of Gian Lorenzo Bernini, the music of Claudio Monteverdi and Alessandro Grandi at San Marco, the *symphoniae sacrae* of Heinrich Schütz, who brought the contagion back to Dresden after his sabbatical in Venice.⁸ It was because of such egregious violations of taste as these that eighteenth-century rationalists branded their predecessors with the pejorative term 'baroque'. But 'baroque' has long since been reified as a technical term: in music history, it commonly not only refers to the early seventeenth century but also embraces the first half of the eighteenth, up through the death of Georg Friedrich Handel – a colleague of Alexander Pope, whose agnostic texts he sometimes set in his oratorios. Indeed, because Handel and Bach are by far the most familiar 'baroque' composers, most musicians assume that the word designates the 1700s.

In contrast to this dubious use of 'baroque' as a bland, mostly meaningless period label, Braudel shocks readers into remembering the context within which precisely this potentially objectionable strain of art developed:

[T]he Baroque conveniently designates the civilization of the Christian Mediterranean: wherever we find the Baroque we can recognize the mark of Mediterranean culture. The Baroque drew its strength both from the huge spiritual force of the Holy Roman Empire and from the huge temporal force of the Spanish Empire. With the Baroque a new light began to shine; ... new and more lurid colors now bathed the landscapes of western Europe.⁹

Braudel identifies this mode of cultural expression with the defiant reassertion of Catholicism in the face of its would-be reformers and with the militant agendas of the Jesuits – indeed, he suggests replacing 'baroque' with the label 'Jesuit' to designate such art.¹⁰ And far from apologizing for its excesses, he explains their purposes:

Baroque art, then, often smacks of propaganda. Art was a powerful means of combat and instruction; a means of stating, through the power of the image, the Immaculate Holiness of the Mother of God, the efficacious intervention of the saints, the reality and power of the Eucharistic sacrifice, the eminence of St. Peter, a means of arguing from the visions and ecstasies of the saints. Patiently compiled and transmitted, identical iconographical themes crossed and re-crossed Europe. If the Baroque exaggerates, if it is attracted by death and suffering, by martyrs depicted with unsparing realism, if it seems to have abandoned itself to a pessimistic view, to the Spanish *desengaño* of the seventeenth century, it is because this is an art which is preoccupied with convincing, because it desperately seeks the dramatic detail which will strike and hold the beholder's attention. It was intended for the use of the faithful, who were to be persuaded and gripped by it, who were to be taught by active demonstration, by an early version of *verismo*, the truth of certain contested

⁸ For more on this phenomenon, see Michel de Certeau, *The Mystic Fable, Vol. 1: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, trans. by Michael B. Smith (Chicago: University of Chicago Press, 1992); Richard Rambuss, *Closet Devotions* (Durham: Duke University Press, 1998); Deborah Kuller Shuger, *The Renaissance Bible: Scholarship, Sacrifice, and Subjectivity* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998).

⁹ Braudel, *The Mediterranean*, 827.

¹⁰ *Ibid.*, 831.

notions, whether of Purgatory or of the Immaculate Conception. It was a theatrical art and one conscious of its theatricality.¹¹

¹¹ Ibid., 832.

Allow me to connect these comments back to the Frescobaldi. The theatricality of *Maddalena alla croce* – despite its brevity and modest performing forces – is quite unavoidable: it hits the listener over the head with its startling affective mixtures. And although Braudel does not mention the Magdalene specifically in this quotation, he refers to “a means of arguing from the visions and ecstasies of saints”. He suggests Moslem Sufism as a possible source of such practices,¹² though the great model for artists of Frescobaldi’s time is Saint Teresa of Avila, who lauded Mary Magdalene as a model.

¹² Ibid., 761.

¹³ See Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996).

Quite possibly the descendent of *conversos*, Saint Teresa and her experiences of Divine Union ignited the imaginations of Counter-Reformation theologians seeking ways of holding on to what remained of their flock. Luther had criticized the alienating mediation of the priesthood between Christians and God; in response, this new form of Catholicism promised nothing short of fervent, one-to-one contact between the faithful and Christ. Moreover, Luther had banished women from his godhead; by contrast, the Counter-Reformation foregrounded as exemplars of spiritual power the Blessed Virgin, the holy sinner Mary Magdalene, along with that cluster of Spanish mystics. As cults dedicated to these women spread across Catholic Europe, composers produced hundreds of devotional pieces designed to suture performer and/or listener into these overheated subject positions. A Milanese nun, Chiara Margarita Cozzalani, even wrote duos that celebrate feeding on the wounds of Christ, greedily lapping the milk from the Virgin’s breasts, the ecstatic union of Mary Magdalene with her Beloved.¹³

¹⁴ See Moshe Idel and Bernard McGinn, eds., *Mystical Union in Judaism, Christianity, and Islam: An Ecumenical Dialogue* (New York: Continuum, 1996); and Moshe Idel, *Kabbalah and Eros* (New Haven: Yale University Press, 2005).

The Counter-Reformation was not alone in exploiting such sensationalistic topics at this time. Lutheran pietists also indulged freely in violent and erotic imagery, though they usually couched their meditations in scripture-sanctioned sources: the *Song of Songs* or the conjugal terrain made available by the metaphor of the church as the bride of Christ. A strain of ecstatic Judaism at the time similarly explored ways of stimulating spiritual immediacy.¹⁴ But of these, only the Counter-Reformation (Braudel’s Baroque) allowed itself to make use of the whole gamut of artistic forms: sculpture, painting, architecture, theater, verse, and music. A handful of Jews forcibly baptized in Spain, drawing on sedimented memories inherited from Sufism and elsewhere, incited



Fig. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Maddalena in Ecstasy*, 1606, oil on canvas, collezione Croce.

a revolution in spirituality that transformed religious practices and their associated aesthetic expression across all of Europe: the stones that had been cast aside became the cornerstone. And Frescobaldi's *Maddalena alla croce* sits squarely in the middle of this phenomenon.

I want to examine Frescobaldi's music in greater detail. I have circumscribed the cultural universe within which such texts made sense, but granting a composer license to explore erotic imagery in no way determines choice of pitches or gestures. As I mentioned before, Frescobaldi developed his craft with the avant-garde composers at Ferrara, and he extended their experiments with chromatic harmonies and radical discontinuities in both his vocal and instrumental music. Like Gesualdo, who also honed his skills at Ferrara, Frescobaldi churned out pieces that often seem to us today little more than conundrums. In an attempt at dissuading me from taking this music seriously 'as music', one of my teachers told me: "It didn't matter to them where they started or ended or where they cadenced. They just worked through their texts and stopped".

Frescobaldi's sonnet lasts for a mere 47 measures, but in the course of that very short duration he passes through at least 11 implied keys. By contrast, the much longer pieces by Bach typically move through only three or four. As in his toccatas, Frescobaldi creates here a febrile quality that leaps nervously with no more warning than a mere leading tone pointing the way. As often as not, the tonic resolution indicated by that leading tone fails to materialize. Still the powerful syntactical implications of the leading tone preparing to close on its tonic provides an adequate guidepost, however erratic its treatment in context. Without dispute, *Maddalena alla croce* refuses to conform to a pre-set model of coherence – it startles modal expectations as much as it does tonal. But it does not make its moves at random.¹⁵

¹⁵ My analysis relies on sixteenth-century theorists such as Gioseffo Zarlino, as reworked and distorted through Mannerism. See my *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004). I deal with both the sacred erotic and seventeenth-century musical grammar in greater detail in *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, forthcoming).

A musician accustomed to tonal semiotics is likely to find perplexing the fact that the piece seems to open in A major and end in A minor. But the key signature, which sports neither flats nor sharps, does not confirm A major, nor does Frescobaldi indicate a raised mediant under the first bass sonority. If the continuo begins by striking a minor triad, then the ascent of the voice to C# for the word "croce" sounds suitably excruciating: not the complacent arrival on an already granted major mediant, the C# should sound like a C-natural wrenched up out of its proper position. Within the gestural vocabulary of this piece, in other words, the music of the first quatrain does not truly qualify as major; it presents an intensely spiky terrain (call it, perhaps, a severely wracked Aeolian) in which vocal lines and harmonic patterns strain upward past their normal bounds toward something that remains beyond their grasp.

The opening melody, the text of which describes the agony of Christ as he hangs on the cross, climbs over the continuo A with increasing tension

through to C# – a leading tone that makes its way to D only after a gasp and an aggressive leap to F# in the bass. From there, the voice presses up to D#, which ought to resolve onward to E. Instead, the arching trajectory breaks off with an angular dissonance on “languiva”. Similar laboured ascents and melodic defeats occur repeatedly over the course of the sonnet, even when only the neutral narrator speaks. What starts out as an image of Christ’s suffering becomes the pattern for Mary’s attempts at reaching up to her Lord – futile attempts that always result in her falling back on herself.

On a kinetic level, Frescobaldi offers the phenomenological experience of heaving forward and collapsing inward, simulating a body in the throes of pain, passion, and (potentially) ecstasy. We can hear, perhaps even ‘feel’, the Magdalene’s acute yearning, her desperate stabs at forcing a transcendence that all this striving fails to bring about. And although Frescobaldi continues to set the poetic text with careful attention to declamation, he chooses to subsume the second quatrain – with its fetishized description of Mary’s tears and hair – musically into his larger allegory. For instead of stopping off to indulge in its particular images, the music keeps pursuing the same hapless pattern of arching up and falling back, though cycling down through increasingly lower pitch levels, as though losing energy. These iterations become paler and paler facsimiles of the model Mary wants to emulate.

When Mary begins to speak in the first terzet, she is in a dark G minor, far removed from the brilliance of the initial terrain. If the opening had pushed upward through all those spiky leading tones to embrace a distended tritone, the Magdalene here finds herself confined to the crabbed interval of an abject diminished fourth. More to the point for this piece, her speech (and, by extension, her consciousness) is crippled with Bb and Eb, whereas a cadence on A, which has stood as her object of desire, would require B-natural and a fulfilled ascent to E-natural. None of her effort during the first sections succeeded in catapulting her into the understanding she sought; now her vision seems permanently obscured. A pessimistic gloom settles, making the A realm once nearly within her grasp seem thoroughly impossible. She maintains her struggle, even echoing in m. 25 the frustrated, broken-off leading tone of the opening gesture and almost arriving at A in her half cadence in m. 28 on “partita”. But despite these near-successes, she only spirals down even further – if the sonnet began far to the sharp side, it now sinks just as far to the flat side. Eventually, the Ab in m. 30 obstructs her access altogether and locks her in the dark night of the soul for the first presentation of “viver poss’io?”. Only with great tenacity does she repeat this phrase, managing to wrench herself back up only as far as G minor and the defeated outlook with which she started her terzet.

But a distant light suddenly glimmers at the outset of the final terzet as Mary begins to figure out the solution. If her own personal efforts gained her nothing, she now recalls that her spiritual unity with Christ already guarantees her salvation. For the first time, her bass line in m. 35 takes on a linear directionality, and she ascends by step, her melody reconquering first A-natural, then pressing on to B-natural for “Ho teco” in m. 37. With this realization, she pauses for an intimate parenthetical address to Jesus himself, and as her level of mystical insight comes to equal his divine knowledge, she respells the B-natural that had previously alienated her from Christ’s key as A#, leading tone to B as an implied tonic, producing a wildly dislocating F#-major triad. For a still, strangely timeless moment, we hover suspended there with Mary in rapture. And having attained that key to enlightenment, she can freely enact a strong affirmative cadence on A, the realm initially identified with Christ. In m. 42, she achieves the ascent up to E – the withheld goal of the initial melodic vector that had broken off so precipitously – with no difficulty whatsoever. When she repeats this line of text, she traces without obstruction the entire octave, from the depth of her low E all the way up to high E and thence to the final cadence marked so intensely with pain (note the diminished fourth) and pleasure. She now inhabits the world from which she had seemed hopelessly exiled. If before she saw through a glass darkly, now she clasps her Savior face to face.

I referred in my discussion to Mary’s nadir of despair in her first terzet as her “dark night of the soul” – the title, of course, of the celebrated testimonial by Saint John of the Cross – and I have just described the F#-major disruption as rapture. I want to return now to the Spanish saints who provided the impetus for artists like Frescobaldi. As easy as it might have been for Frescobaldi simply to grab onto the musical vocabulary developed in madrigals and opera for simulations of the erotic, he apparently chose (as did Crashaw and Bernini) to go back to the mystical sources themselves for inspiration. For the phenomenology of Divine Love, despite all its obvious resemblances, differs significantly from that of carnal love.

Saint Teresa often apologizes for the clumsiness of language as a medium for communicating her experiences for the benefit of others, especially as she seeks to distinguish among several different varieties of mystical transport. She problematizes her own metaphors, switching from one to another in an attempt at getting close to the ineffable events she strives so fervently to convey in writing. But her verbal constructions, however inadequate, circulated widely throughout the Catholic Mediterranean and even as far as England, serving to instruct those who would follow in her footsteps. It is safe to say that Frescobaldi’s target audiences in Florence or Rome would have known key passages from Saint Teresa’s writings,

and he strove to match these very famous images with musical metaphors that grant us the illusion of actually experiencing these ecstasies first hand.

With respect to the radical contrast between the harsh brightness of Frescobaldi's opening and the darkness into which the Magdalene finds herself at the beginning of her terzet, John of the Cross explains:

[W]hen [mystics] believe that the sun of Divine favor is shining most brightly upon them, God turns all this light of theirs into darkness, and shuts against them the door and the source of the sweet spiritual water which they were tasting in God whensoever and for as long as they desired. And thus He leaves them so completely in the dark that they know not whither to go with their sensible imagination and meditation.¹⁶

But (he explains), this dark night of the soul is necessary for eventual transcendence:

The strait gate is this night of sense, and the soul detaches itself from sense and strips itself thereof that it may enter by this gate, and establishes itself in faith, which is a stranger to all sense, so that afterwards it may journey by the narrow way, which is the other night – that of the spirit – and this the soul afterwards enters in order to journey to God in pure faith, which is the means whereby the soul is united to God.¹⁷

Translating back to Frescobaldi's setting, without that alienated passage through G minor and even F minor, Mary could not have found the means of merging with Jesus.

Which returns us to that mysterious F#-major chord. Saint Teresa explains with respect to the Prayer of Quiet:

This is a supernatural state, and, however hard we try, we cannot reach it for ourselves; for it is a state in which the soul enters into peace, or, rather, in which the Lord gives it peace through His presence. In this state, all the faculties are stilled. The soul, in a way which has nothing to do with the outward senses, realizes that it is now very close to its God, and that, if it were but a little closer, it would become one with Him through union It is, as it were, in a swoon, both inwardly and outwardly, so that the outward man (let me call it the 'body', and then you will understand me better) does not wish to move, but rests, like one who has almost reached the end of his journey, so that it may the better start again upon its way, with redoubled strength for its task.¹⁸

Saint Francis de Sales describes a similar phenomenon in these words: "But when the union of the soul with God is most especially strict and close, it is called by theologians inhesion or adhesion, because by it the soul is caught up, fastened, glued and affixed to the divine majesty, so that she cannot easily loose or draw herself back again".¹⁹ An extraordinary description of the effect of that F#-major chord! With respect to rapture, Teresa writes: "Before you can be warned by a thought or help yourself in

¹⁶ Saint John of the Cross, *Dark Night of the Soul*, trans. by E. Allison Pears (New York: Image Books, 1990), 62.

¹⁷ Ibid., 75.

¹⁸ Saint Teresa of Avila, *The Way of Perfection* (London: Sheed and Ward, 1999), 127.

¹⁹ Saint Francis de Sales, *Treatise on the Love of God* (Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 2009), 257.



Fig. 2: Gianlorenzo Bernini, *Ecstasy of St. Teresa*, 1647-52, marble, Santa Maria della Vittoria, Rome.

²⁰ Saint Teresa, *The Life of Saint Teresa of Avila by Herself*, trans. by J.M. Cohen (London: Penguin, 1957), 136.

merely a momentary response to an image in the text. Over the course of the entire piece, Frescobaldi has carefully prepared this effect of seeing through to some mystical truth by means of this irrational hinge. Just as John of the Cross offers a causal justification for God's plunging the believer into the dark night of the soul for the sake of unity, so here the very locus of Mary's alienated doubt becomes her key to redemption. The chord functions on one level as what we call a secondary dominant, albeit to a pitch rendered highly significant within the context of this piece. But as it suddenly materializes out of nowhere, it offers (in Braudel's words) the desperately sought-after dramatic detail that strikes and holds the attention, the active demonstration that persuades and grips the faithful. We are not supposed to understand what transpires with that F#-major triad: we are to hear it and believe. As our own present-day propagandists would say: "Shock and awe!"

My work has tended to concentrate on the music of Italy, understood as a relatively insular cultural universe. But this exercise has forced me to come to terms with the folly of observing such artificial boundaries. I had known about the connection between the *ud* and the lute, of course, and the luxury goods itemized in the sonnet's poem first made me choose *Maddalena alla croce* for my contribution to a conference on Braudel. As it turns out, however, the most technical details of the music itself require for their understanding *and for their performance* acquaintance with those mystical texts that so deeply informed the Mediterranean baroque. I have not yet mentioned the fact that Frescobaldi writes his vocal part in the soprano clef. So long as the collection remained in northern Italy, it might have been sung by one of the female divas who flourished in Florence. But when he returned to Rome, the performing privilege would have

any way, it comes as a quick and violent shock; you see and feel this cloud, or this powerful eagle rising and bearing you up on its wings".²⁰

The modern listener is likely to recognize the concluding cadential patterns as patterns of requited desire without too much difficulty. But Mary's real breakthrough occurs with that F#-major chord on "mio Dio", which suddenly and without warning lifts us out of the linear context for a moment of suspended animation – what we might call an out-of-body experience: a glimpse of timeless rapture. The syntax of this move would have baffled the seventeenth-century music theorist as much as it does us, yet it is neither arbitrary nor

fallen to a castrato: a cultural practice traceable to the eunuchs of Moorish Spain and an indispensable ingredient of Italian music throughout the seventeenth and eighteenth centuries.

I could go on tugging at various loose ends, pursuing trails of Derridean *différance*, of Foucauldian genealogy, but I think the case is made. Few cultural artifacts lack traces of such interconnections, and we historians ignore them to our peril. For our cultural baggage has evidence of its having passed through the heterodox Mediterranean stamped all over it. Yes, someone else packed our suitcases. How else would we have acquired such treasures?

Maddalena alla Croce

Girolamo Frescobaldi

Al piè del-la gran cro-ce, in cui lan-gui-va Vi-ci - no a mor-te il buon Gie - sù spi-rant -

te, Sca-pi - glia-ta co-sì pian-ger sù - di - va La sua fe - de - le ad-do-lo - ra - ta a-man -

te; E dell' u - mor che da' be-gli oc - chi u-sci - va, E dell' or - del-la chio-ma on-do-sa, er -

ran - te, Non man-dò mai, da che la vi - ta è vi - va, Per - le ed o - ro più bel l'In - dia, ò l'At -

lan - te: "Co - me far," di - ce - a, "las - sa, o Si - gnor mi - o,

27
Puoi sen-za me quest' ul - ti - ma par - ti - ta? Co - me, mo-ren-do tu, vi - ver poss' i - o?

32
Co - me, mo-ren-do tu, vi - ver poss' i - o? Che se mo-rir pur vuoi, l'a - ni-ma u-ni - ta Ho

37
te - co (il sai, mio Re-den-tor, mio Di - o), Pe-rò te-co a-ver deg-gio e mor - te, e vi -

43
ta, Pe-rò te - co a-ver deg - gio e mor - te, e vi - ta."

Fig. 3: Girolamo Frescobaldi, "Maddalena alla croce", in *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16, facsimile (London: Travis & Emery, 2009), © Susan McClary.

La Maddalena di Frescobaldi e le rotte del Mediterraneo*

* Una versione precedente di questo articolo è stata pubblicata sulla rivista *Inter-American Music Review*, Festschrift issue in honor of Ismael Fernández de la Cuesta, Robert Stevenson, ed., 17.1-2, (Winter 2007): 135-44, con il titolo “Mediterranean Trade Routes and Music of the Early Seventeenth Century”. Le curatrici ringraziano Tommaso Rossi e Mark Weir per la collaborazione nella revisione di questa traduzione.

¹ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. di Carlo Pischella (Torino: Einaudi, 2002).

Fernand Braudel scrisse la sua opera magistrale *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* durante la Seconda guerra mondiale. Un'impresa formidabile: nella migliore delle ipotesi il lettore si ritiene soddisfatto se riesce ad aprirsi anche solo un varco in questo sterminato lavoro.¹ Ma, superato l'interrogativo iniziale “Come avrà fatto?”, diventa chiaro che Braudel ‘non poteva non farlo’: era il suo modo di immaginare un mondo che potesse riconoscere una storia comune e le sue profonde interconnessioni. Leggere Braudel oggi, in un'epoca in cui le organizzazioni internazionali nate dopo la guerra a garanzia della cooperazione minacciano, ancora una volta, di spaccarsi sulle solite, vecchie linee di faglia – le continue lacerazioni nei Balcani costantemente ricucite, gli antagonismi tra Cristianità e Islam, il problema di assicurare una patria agli ebrei troppe volte esiliati, la Spagna con le sue conquiste e riconquiste, la destabilizzante imprevedibilità economica delle Americhe – significa essere colpiti dalla sua visione delle cose e da una sensazione di opportunità mancate.

Nel dopoguerra i musicologi non prestarono molta attenzione a Braudel. La musicologia americana, disciplina di matrice tedesca che aveva a lungo privilegiato il repertorio tedesco, cercava di rimanere aggrappata al proprio canone, pur essendo in dissidio con le proprie origini. La maggior parte degli storici della musica si concentrava su ricerche che evitavano qualsiasi questione ideologica potenzialmente spinosa. Tra i grandi risultati dei decenni successivi alla guerra ci furono la produzione di edizioni critiche e inventari di archivi, la datazione scientifica di spartiti autografi e lo sviluppo di metodi analitici obiettivi che escludevano tutto ciò che era al di fuori della ‘musica in sé’. Come ha sostenuto Joseph Kerman nel suo *Contemplating Music* – libro teso a spiegare l'orientamento positivista della disciplina e la conseguente stagnazione intellettuale – tali imprese presumevano, in partenza, la grandezza dei loro oggetti di studio, ovviando così alla necessità di porre continuamente la questione del valore.²

² Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

La cosiddetta Nuova Musicologia, che prese il via dall'analisi di Kerman, è stata spesso accusata di essere una reazione da parte di coloro che volevano imporre il loro interesse per i soggetti femminili o *queer*, o della musica pop, su un canone mai contestato in precedenza. Va segnalato, comunque, che i confini tracciati da questo canone escludevano anche la musica colta dell'Europa dell'Est, di Inghilterra, Francia, Spagna e Americhe. Solo pochi studiosi e per lo più marginalizzati – primo fra tutti il mio collega Robert Stevenson, Professore Emerito presso l'Università della

California, Los Angeles (UCLA) – si sono presi la briga di esaminare la musica prodotta dalla Spagna del Secolo d'oro e dalle colonie del Nuovo Mondo di Filippo II e organizzano piccoli incontri serali per gli appassionati a margine dei congressi della American Musicological Society, mentre le sessioni dedicate ai grandi Maestri e agli argomenti alla moda raccolgono uditori così vasti da riempire interi saloni da ballo.³ Le questioni inerenti la musica sono forse cambiate, ma non abbastanza da suscitare interesse per il mondo iberico.

E qui devo confessare anch'io le mie responsabilità: se si esclude un recente saggio sulla ciaccona – argomento che mi ha spinto a riconoscere i meriti sia della Spagna che delle colonie per poi tornare al rifugio sicuro di Venezia, Versailles e Johann Sebastian Bach – ho trascurato il Mediterraneo di Braudel quanto il più ottuso dei teorici della musica.⁴ Forse non sono ancora pronta per un debutto da ispanista, anche se negli ultimi due anni ho imparato lo spagnolo abbastanza bene da poter leggere qualche romanzo o fare le vacanze sulla costa della Catalogna. E inoltre, le incisioni superbamente sensuali dell'Hesperion XX Ensemble di Jordi Savall mi seducono sempre più, trascinandomi verso quei repertori insoliti.

Il mio punto di partenza è, dunque, la provocatoria (e, come al solito, magistralmente formulata) affermazione di Braudel riguardante le influenze reciproche:

Per un bagaglio riconosciuto, mille ci sfuggono; mancano indirizzi ed etichette, talora il contenuto, talaltra l'imballaggio Immagineremo che il misticismo spagnolo del secolo XVI sia derivato dal sufismo musulmano, attraverso legami ipotetici o attraverso il confuso pensiero di Raimondo Lullo? Diremo che la rima in Occidente derivò da poeti musulmani di Spagna o che le *chansons de geste* (cosa del resto probabile) abbiano derivato molti elementi dall'Islam? Diffidiamo di coloro che riconoscono troppo bene i bagagli (per esempio, i bagagli arabi dei trovatori, in Francia), o di coloro che per reazione negano tutti gli influssi d'una civiltà su un'altra, mentre in Mediterraneo si scambia ogni cosa: gli uomini, i pensieri, le arti di vivere, le credenze, i modi di amare.⁵

Negli aeroporti, oggi, ci viene chiesto di confermare che nessuno sconosciuto abbia interferito col nostro bagaglio; dopo gli attentati dell'11 settembre in questa domanda risuona, inevitabilmente, l'ansia che un oggetto di origine 'araba' possa essersi infilato in valigia. Ma, come ha spiegato Maria Rosa Menocal, il sospetto di un'intromissione araba nel nostro bagaglio culturale non è iniziata con l'11 settembre né con la Seconda Guerra Mondiale di Braudel: è infatti già presente nel tentativo trecentesco di Petrarca di tracciare una linea di discendenza diretta che dalle culture dell'antichità greca e romana giunga fino alla poesia in volgare dei suoi tempi.⁶ Se Braudel ha avuto qualche difficoltà a riconoscere i "bagagli arabi dei trovatori in Francia", Menocal fornisce la prova inequivocabile che la lirica d'amore dello stesso Petrarca discende delle corti moresche.

³ In aggiunta alla sterminata bibliografia di Robert Stevenson, cfr. Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993). La mia collega Elisabeth Le Guin al momento si occupa di *tonadilla*, un genere di teatro musicale molto popolare a Madrid nel diciottesimo secolo.

⁴ Si veda il mio "Cycles of Repetition: Chacona, Ciaccona, Chaconne, and THE Chaconne", in Lorna Clymer, ed., *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition*, (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 21-45.

⁵ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, 804-805.

⁶ Maria Rosa Menocal, *Shard of Love: Exile and the Origins of the Lyric* (Durham and London: Duke University Press, 1994), 1-54.

Cosa che il poeta fiorentino sicuramente sospettava: da qui il tono apologetico della sua ricostruzione genealogica. Petrarca si è dato infatti un gran da fare per alterare tutte le etichette d'identificazione del bagaglio culturale che aveva ereditato. Il Rinascimento italiano, che è al centro della narrativa della storia culturale che noi perpetuiamo, aveva tentato fin dall'inizio di negare il suo debito con l'alterità razziale che aveva non soltanto abitato parte dell'Europa occidentale, influenzando l'ascesa della poesia lirica in tutto il continente, ma aveva anche preservato gli stessi testi greci su cui Petrarca intendeva costruire il suo edificio culturale.

⁷ Girolamo Frescobaldi, "Maddalena alla croce", in *Primo Libro d'Arie Musicali per Cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16.

Mi concentrerò ora sull'analisi di un sonetto spirituale, *Maddalena alla croce*, pubblicato a Firenze nel 1630 da Girolamo Frescobaldi (di cui includo lo spartito completo alla fine del saggio).⁷ Propongo di eseguire una lettura braudeliana di questo testo così denso, che lo collochi al punto di confluenza delle molteplici rotte commerciali del Mediterraneo, attraverso le numerose etichette d'identificazione a lungo ignorate ma ancora abbastanza leggibili.

La mia prima prova è lo strumento che Frescobaldi designa per l'accompagnamento di questa composizione: la tiorba o liuto basso, che deriva dall'arabo *ud* (da cui 'liuto'). Si ha notizia dei primi suonatori di *ud* che si recarono alle corti dell'Andalusia già nel nono secolo, quando lo strumento mise velocemente radici in questo nuovo contesto. Esistono dipinti del tredicesimo secolo che raffigurano cristiani spagnoli che lo suonano, e nel quattordicesimo secolo il liuto si era diffuso in tutta l'Europa settentrionale. I liutai più celebri formarono delle corporazioni in Germania, sebbene molti dovettero fuggire durante la Rivolta dei contadini del 1525 e fondarono nuove botteghe a Venezia, dove riuscivano a trovare legni esotici e musicisti provenienti dalla Turchia e non solo; tutto ciò comportò ulteriori perfezionamenti. Le prime apparizioni del modello più grande, il liuto basso, risalgono alle feste fiorentine dei Medici dell'ultimo ventennio del sedicesimo secolo, che figurano in modo rilevante nella storia degli esordi della monodia e dell'opera. In sintesi, per ripercorrere la storia di tale strumento musicale è necessaria una versione concentrata della mappa di Braudel: contatti plurimi con il mondo arabo, diffusione nell'Europa meridionale attraverso le corti aristocratiche, migrazione transalpina, colonie di rifugiati raggruppati in una Venezia cosmopolita, l'ostentazione del potere da parte dei Medici che stavano formando alleanze tra la loro famiglia di banchieri e i reali di Francia.

Veniamo ora al testo poetico: un sonetto (e ricordo l'impatto delle rime arabe sulle *formes fixes* dei trovatori!) che intende rappresentare Maria Maddalena accanto alla croce. Nella seconda quartina, il poeta rende i segni del dolore di Maria con un tessuto di immagini ispirate a Marino, ma declinate in modo particolare: egli paragona le sue trecce d'oro scompigliate ai metalli preziosi importati attraverso l'Atlantico, le sue lacrime alle perle

trasportate dall'India. Proprio come le fastose cappelle laterali della cattedrale costruita a Granada dai Re Cattolicissimi in seguito alle riuscite epurazioni etniche della Penisola iberica e a celebrazione delle enormi quantità di oro e argento che si riversavano dalle colonie, questa descrizione trasforma Maria in un'icona che promuove, quasi involontariamente, la disponibilità di beni di lusso trasportati con le navi sia dall'Oriente che dall'Occidente; se il nostro poeta avesse menzionato la seta, avremmo dovuto riconoscere anche l'influenza delle carovane che raggiungevano l'Estremo Oriente. Una versione più attuale paragonerebbe gli occhi neri di Maria al colore dei pozzi di petrolio nel deserto iracheno.

Al piè della gran croce, in cui languiva
Vicino a morte il buon Giesù spirante,
Scapigliata così pianger s'udiva
La sua fedele addolorata amante;

E dell'umor che da begli occhi usciva,
E dell'or della chioma ondosa, errante,
Non mandò mai, da che la vita è viva,
Perle ed oro più bel l'India ò l'Atlante;

“Come far,” dicea, “lassa, o Signor mio,
Puoì senza me quest' ultima partita?
Come, morendo tu, viver poss' io?”

Che se morir pur vuoi, l'anima unita
Ho teco (il sai, mio Redentor, mio Dio),
Però teco aver deggio e morte, e vita.”

Non tenterò di presentare lo stile musicale di Frescobaldi come qualcosa di diverso dalla confluenza tra una pratica armonica manieristica acquisita durante l'apprendistato alla corte di Ferrara – luogo in cui maggiormente si concentrava la sperimentazione musicale alla fine del sedicesimo secolo – e la monodia drammatica che aveva avuto un successo travolgente nel mondo sin dal debutto a Firenze quarant'anni prima. Gli effetti sonori prodotti dalla nuova modalità derivano dall'innovatività del madrigale italiano senza altre influenze lampanti; in altre parole, una classificazione basata su elementi puramente musicali mostra quanto il sonetto di Frescobaldi sia saldamente e indiscutibilmente radicato in Italia.

Tuttavia, l'orientamento teologico del sonetto e la sua risonanza in Frescobaldi tradiscono un'influenza molto più profonda dell'intero Mediterraneo, influenza che non si limita semplicemente alla scelta della tiorba o al riferimento casuale all'oro e alle perle. L'erotismo esplicito di questo breve testo scandalizza anche il pubblico odierno che lo ascolta per la prima volta: vediamo Maria Maddalena che, nel luogo più sacro del Cristianesimo (la crocifissione) mette in atto una fantasia di orgasmo

simultaneo con il Cristo morente. La scena di Frescobaldi si conclude con un brivido spasmodico; anche coloro che non conoscono la convenzione rinascimentale dell'allusione alla 'piccola morte', possono però comprenderne il significato. Sia la poesia lapidaria e tempestata di gemme che l'intreccio di elementi religiosi e sessuali ricordano la *Salomé* di Oscar Wilde, anche se il valore sacrilego è molto più alto. Quando Madonna (la pop-star) cercò di ricreare una sceneggiatura simile per la canzone "Like a Prayer", la Pepsi ritirò dalla circolazione la sua pubblicità da un milione di dollari nel giro di poche ore; i nostri parametri di riferimento relegano infatti sacralità e sessualità ai poli opposti dell'esperienza umana.

Tuttavia, chiunque abbia un po' di familiarità con la cultura del diciassettesimo secolo avrà notato spesso quest'unione bizzarra, un'unione che si manifesta nel sensazionalismo di Richard Crashaw, nel sadomasochismo dei sonetti sacri di John Donne, nella scultura estatica di Gian Lorenzo Bernini, nella musica di Claudio Monteverdi e Alessandro Grandi a San Marco, nelle *symphoniae sacrae* di Heinrich Schütz che, dopo un anno trascorso a Venezia, portò a Dresda questa moda contagiosa.⁸ Fu a causa di queste eccezionali violazioni del gusto che i razionalisti del diciottesimo secolo marcarono i loro predecessori con il termine peggiorativo 'barocco'. Ormai da molto tempo, però, 'barocco' si è reificato come termine tecnico: nella storia della musica si riferisce non solo all'inizio del diciassettesimo secolo ma abbraccia anche la prima metà del diciottesimo, fino alla morte di Georg Friedrich Handel – collega di Alexander Pope, di cui talvolta propose i testi agnostici nei suoi oratori. Anzi, dal momento che Handel e Bach sono di gran lunga i compositori 'barocchi' più conosciuti, la maggior parte dei musicisti presume che il termine indichi il Settecento.

In contrasto con questo dubbio uso della parola 'barocco' come innocua e insignificante etichetta temporale, Braudel sconvolge i lettori ricordando con precisione il contesto in cui si sviluppò la discussa tendenza artistica:

[I]l 'barocco' designa la civiltà del Mediterraneo cristiano: ovunque è visibile il barocco [Ecco] s'appoggia simultaneamente all'enorme forza dell'Impero spirituale di Roma, all'enorme forza temporale dell'Impero spagnolo. Si tratta evidentemente di una luce nuova⁹

⁸ Per ulteriori informazioni su questo fenomeno, si veda Michel de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra XVI e XVII secolo*, trad. di R. Albertini (Milano: Il Mulino, 1987); Richard Rambuss, *Closet Devotions* (Durham: Duke University Press, 1998); Deborah Kuller Shuger, *The Renaissance Bible: Scholarship, Sacrifice, and Subjectivity* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998).

⁹ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, 876.

¹⁰ Ibid., 880.

Braudel identifica questa modalità di espressione culturale con la combattiva riaffermazione del Cattolicesimo di fronte ai suoi potenziali riformatori e con i programmi militanti dei Gesuiti – anzi, suggerisce di sostituire il termine 'barocco' con l'etichetta 'gesuitica' per indicare l'arte in questione.¹⁰ E lungi dal tentare di giustificarne gli eccessi, ne spiega gli obiettivi:

Si tratta, in realtà di un'arte che appartiene alla propaganda. ... L'arte è un mezzo potente per combattere e istruire. Un mezzo per affermare, mediante la

potenza dell'immagine, la santità immacolata della madre di Dio, il valore efficace dei santi, la realtà possente dell'eucarestia, il primato di San Pietro, un mezzo per trarre argomento dalle visioni e dalle estasi dei santi. Pazientemente esaminati, pazientemente insegnati, temi iconografici identici circolano così in tutta l'Europa. Se il Barocco forza la nota, se ha il gusto della morte, della sofferenza, dei martiri presentati con un realismo senza debolezze, se sembra abbandonarsi al pessimismo, al *desengaño* spagnolo del secolo XVII, ciò dipende dal fatto che esso vuole e deve convincere, che ricerca il particolare drammatico che colpisce e fa effetto. È un'arte ad uso dei fedeli, che si vuol convincere e trascinare, ai quali si vuol insegnare con l'azione una sorta di verismo, l'esattezza di tanti dogmi contestati: quello del Purgatorio o dell'Immacolata Concezione. Arte teatrale e consapevolmente teatrale¹¹

¹¹ Ibid., 881-882.

Consentitemi ora di collegare queste riflessioni a Frescobaldi. Alla teatralità del sonetto *Maddalena alla croce* non si può assolutamente sfuggire (malgrado la brevità e il modesto organico): colpisce e stordisce l'ascoltatore con le sue sorprendenti commistioni. E sebbene in questa citazione Braudel non faccia specificamente cenno alla Maddalena, fa riferimento a "un mezzo per trarre argomento dalle visioni e dalle estasi dei santi". Egli suggerisce il sufismo musulmano come possibile fonte di tali pratiche, nonostante il grande esempio per gli artisti dell'epoca di Frescobaldi sia Santa Teresa d'Avila che lodava Maria Maddalena come modello.¹²

¹² Ibid., 805.

Probabilmente discendente dei *conversos*, Santa Teresa con le sue esperienze di unione divina risvegliò l'immaginazione dei teologi della Contro-riforma che cercavano un modo per tenersi stretto ciò che restava del loro gregge. Lutero aveva criticato l'alienante mediazione del clero tra i cristiani e Dio; come reazione, questa nuova forma di cattolicesimo prometteva niente di meno che un contatto fervido e personale tra i fedeli e Cristo. Lutero, inoltre, aveva bandito le donne dal suo mondo sacro; al contrario, la Controriforma aveva proposto come esempi di potere spirituale la Beata Vergine, la santa peccatrice Maria Maddalena e tutta la costellazione di mistiche spagnole. Man mano che i culti dedicati a queste donne si diffondevano in tutta l'Europa cattolica, i compositori producevano centinaia di musiche devozionali che si proponevano di saldare esecutore e ascoltatore in queste posizioni soggettive surriscaldate. La suora milanese Chiara Margarita Cozzalani arrivò a scrivere dei duetti in cui esorta a nutrirsi delle piaghe di Cristo, a bere avidamente il latte dei seni della Vergine e celebra l'unione estatica di Maria Maddalena con il suo Amato.¹³

¹³ Si veda Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996).



Fig. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Maddalena in estasi* (1606), olio su tela, collezione Croce.

All'epoca, la Controriforma non era la sola a sfruttare tematiche così sensazionalistiche. Anche i pietisti luterani si concedevano liberamente immagini violente ed erotiche, pur basando, in genere, le loro meditazioni su fonti legittimate dalle Sacre Scritture: il *Cantico dei Cantici* o il tema coniugale suggerito dalla metafora della chiesa come sposa di Cristo. Analogamente, una corrente di Giudaismo estatico esplorava modalità per stimolare l'immediatezza spirituale.¹⁴ Ma fu soltanto la Controriforma (il Barocco di Braudel) che si concesse di utilizzare l'intera gamma delle forme artistiche: scultura, pittura, architettura, teatro, poesia e musica. In Spagna un piccolo gruppo di ebrei convertiti con la forza, andando ad attingere a lontani ricordi stratificati del sufismo e non solo, fomentò una rivoluzione della spiritualità che trasformò le pratiche religiose e l'espressione estetica ad esse legata in tutta Europa: delle pietre fino allora considerate di scarto divennero le pietre angolari dei nuovi edifici. E la *Maddalena alla croce* di Frescobaldi sta proprio al cuore di questo fenomeno.

Vorrei ora esaminare in maggior dettaglio la musica di Frescobaldi. Ho circoscritto l'universo culturale da cui questi testi derivano il loro significato, ma concedere al compositore la libertà di esplorare immagini erotiche non determina, in alcun modo, la scelta delle tonalità e dei gesti. Come ho già detto, Frescobaldi ha sviluppato le sue abilità artistiche a Ferrara con i compositori all'avanguardia, ampliando i loro esperimenti con armonie cromatiche e discontinuità radicali sia nella musica vocale che strumentale. Come Gesualdo, che pure affinò le sue capacità a Ferrara, Frescobaldi ha prodotto un gran numero di brani che a noi oggi sembrano poco più che degli enigmi. Nel tentativo di dissuadermi dal prendere sul serio questa musica in quanto 'musica', uno dei miei insegnanti mi disse: "Per loro non aveva alcuna importanza l'inizio, la fine o la cadenza. Si limitavano a musicare i testi e basta".

Il sonetto di Frescobaldi è composto da appena 47 battute, ma nonostante la brevità egli riesce a passare attraverso non meno di 11 tonalità implicite, mentre i pezzi di Bach, ben più lunghi, ne presentano soltanto 3 o 4. Come nelle toccate, Frescobaldi crea qui una qualità febbrile che procede nervosamente, a salti, con la sola sensibile come guida; ma poi, il più delle volte, non riesce a risolversi secondo questa nota sensibile. Tuttavia, le potenti implicazioni sintattiche della sensibile che si approssima a concludere sulla sua tonica forniscono una valida indicazione, per quanto precaria sia la risoluzione in questo contesto. *Maddalena alla croce* rifiuta, senza alcun dubbio, di conformarsi a un modello prestabilito di coerenza – infatti sorprende ogni aspettativa sia in termini di modalità che di tonalità, senza, con ciò, muoversi a caso.¹⁵

Con tutta probabilità un musicista abituato alla semiotica tonale troverà sconcertante il fatto che il pezzo sembra aprirsi in La maggiore e chiudersi

¹⁴ Si veda Moshe Idel and Bernard McGinn, eds., *Mystical Union in Judaism, Christianity, and Islam: An Ecumenical Dialogue* (New York: Continuum, 1996); e Moshe Idel, *Kabbalah and Eros* (New Haven: Yale University Press, 2005).

¹⁵ La mia analisi si rifà a teorici del sedicesimo secolo come Gioseffo Zarlino, che vengono rielaborati e distorti attraverso il Manierismo. Si veda il mio *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004). In *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, in corso di pubblicazione) tratto in maggior dettaglio sia dell'erotismo sacro sia della grammatica musicale del diciassettesimo secolo.

in La minore; ma l'armatura di chiave, che non sfoggia alcun bemolle o diesis, non conferma il La maggiore, né Frescobaldi indica un innalzamento della medianta sotto la prima nota del basso. Se il basso continuo esordisce suonando una triade minore, l'ascesa della voce fino al Do diesis sulla parola "croce" produce il giusto effetto straziante. Non essendo il rassicurante arrivo ad una medianta maggiore già stabilita in precedenza, il Do diesis dovrebbe risuonare come un Do naturale strappato bruscamente alla sua identità naturale. In altre parole, nel vocabolario espressivo di questo brano, la musica della prima quartina non si può considerare del tutto come in maggiore e presenta un terreno alquanto spinoso (la si consideri, magari, una sorta di modo eolio dolorosamente alterato) in cui le linee vocali e gli schemi armonici si tendono verso l'alto oltre i loro limiti normali, verso qualcosa che resta al di là della loro portata.

La melodia d'apertura, il cui testo descrive l'agonia di Cristo inchiodato alla croce, sale sul La del basso continuo con una tensione crescente verso il Do diesis – nota sensibile che arriva fino al Re solo dopo una subitanea ispirazione e uno slancio aggressivo verso il Fa diesis nel basso. Da lì la voce incalza verso il Re diesis che dovrebbe risolversi sul Mi; e invece la parabola si interrompe con una dissonanza angolare su "languiva". Nel corso del sonetto, si susseguono molte ardue ascese e disfatte melodiche come queste, anche quando a parlare è solo il narratore neutrale. Ciò che all'inizio comincia con l'immagine della sofferenza di Cristo diventa il modello per i tentativi messi in atto da Maria per raggiungere il suo Signore – tentativi vani che si concludono sempre con l'immagine di lei che ricade su se stessa.

A livello cinetico, Frescobaldi simula un corpo negli spasmi del dolore, della passione e (potenzialmente) dell'estasi, offrendo così l'esperienza fenomenologica del sollevarsi per poi ricadere su se stessa. Possiamo ascoltare, quasi 'provare', l'acuto struggimento della Maddalena, i suoi tentativi lancinanti di conquistare una trascendenza che, nonostante i suoi sforzi, le sfugge. E sebbene Frescobaldi continui a impostare il testo poetico su una particolare attenzione alla declamazione, sceglie di includere, a livello musicale, la seconda quartina – con la descrizione feticistica delle lacrime e dei capelli di Maria – in una più ampia allegoria. Infatti, invece di interrompersi per soffermarsi sulle singole immagini, la musica continua a portare avanti lo stesso sfortunato schema con inarcamenti in avanti e ricadute all'indietro, benché il movimento avvenga attraverso tonalità sempre più basse come se l'energia venisse meno. Queste ripetizioni diventano una riproduzione sempre più sbiadita del modello che Maria vuole emulare.

Quando Maria comincia a parlare nella prima terzina, è in un cupo Sol minore, molto distante dalla luminosità iniziale. Laddove l'apertura aveva spinto verso l'alto attraverso tutte quelle spigolose note sensibili per abbracciare un tritono dilatato, la Maddalena si ritrova qui costretta

all'intervallo angusto di una misera quarta diminuita. Inoltre, il suo eloquio (e, di conseguenza, la sua coscienza) risulta inceppato per la presenza di Si bemolle e Mi bemolle, mentre una cadenza in La, il suo oggetto del desiderio, richiederebbe un Si naturale e la piena ascesa verso Mi naturale. Nessuno degli sforzi che ha fatto nelle prime sezioni è riuscito a catapultarla nella condizione a cui tanto aspirava; la sua visione sembra ora definitivamente oscurata. Subentra un cupo pessimismo, che fa apparire assolutamente impossibile il dominio del La, che in precedenza sembrava quasi alla sua portata. Continua la sua battaglia, rievocando addirittura, alla battuta 25, la sensibile interrotta e frustrata del movimento di apertura, e raggiungendo quasi il La nella sua semi-cadenza su "partita" alla battuta 28. Ma, nonostante questi successi parziali, continua a precipitare nella sua caduta a spirale: il sonetto che era cominciato nettamente dalla parte dei diesis, ora piomba altrettanto marcatamente dalla parte dei bemolle. Alla fine il La bemolle della battuta 30 le ostruisce il passaggio e la imprigiona nella notte oscura dell'anima per la prima presentazione di "viver poss'io?". Solo con grande tenacia riesce a ripetere questa frase, riuscendo a risollevarsi con una contorsione, ma solo fino al Sol minore e alla prospettiva di sconfitta con cui aveva cominciato la terzina.

Tuttavia, una luce lontana si fa strada all'inizio della terzina finale, quando Maria comincia a intravedere una soluzione. Se i suoi sforzi personali non sono serviti a nulla, ricorda ora che la sua unione spirituale con Cristo le garantisce già la salvezza. Per la prima volta la linea melodica del basso nella battuta 35 assume una direzionalità lineare e la melodia di Maria sale gradualmente, riconquistando prima un La naturale per poi spingersi a un Si naturale nella battuta 37 "Ho teco". Con questa illuminazione, si ferma per rivolgersi allo stesso Gesù in modo più intimo e, mentre il livello della sua visione mistica raggiunge la conoscenza divina di Cristo, reitera il Si naturale che l'aveva alienata dalla tonalità di Cristo intesa come La diesis, nota sensibile che porta alla tonalità di Si come tonica implicita, producendo una triade di Fa diesis maggiore estremamente destabilizzante. Rimaniamo sospesi lì in estasi con Maria, per un momento infinito di strana quiete. E avendo raggiunto quella chiave per l'illuminazione, riesce liberamente a realizzare una forte cadenza affermativa in La, la tonalità inizialmente identificata con Cristo. Nella battuta 42, senza nessuna difficoltà sale fino al Mi – obiettivo negato del vettore melodico iniziale che si era interrotto con tanta precipitazione. Quando ripete questo verso del testo, traccia senza alcun impedimento l'intera ottava, partendo dalla profondità di un Mi basso salendo fino ad arrivare a un Mi alto e da lì alla cadenza finale così fortemente segnata dal dolore (si noti la quarta diminuita) e dal piacere. Maria si trova ora in quel mondo da cui sembrava esser stata esiliata per sempre. Se prima lo vedeva confusamente come in uno specchio, ora stringe il suo Salvatore guardandolo negli occhi.

Ho fatto riferimento all'abisso di disperazione di Maria nella prima terzina come alla "notte oscura dell'anima" – titolo ovviamente della celebre testimonianza di San Giovanni della Croce – e ho appena descritto la rottura in Fa diesis maggiore come un rapimento estatico. Voglio ora tornare alle sante spagnole che erano l'ispirazione di artisti come Frescobaldi. Sarebbe stato semplice per quest'ultimo attingere dal lessico musicale sviluppato nei madrigali e nell'opera lirica per simulare l'erotismo, eppure egli sceglie (come già Crashaw e Bernini) di trarre ispirazione direttamente dalle fonti mistiche. Infatti, la fenomenologia dell'amore divino, nonostante le ovvie somiglianze, si differenzia dall'amore carnale in modo significativo.

Santa Teresa spesso si scusa perché la lingua è un mezzo inadatto a comunicare agli altri le sue esperienze, soprattutto quando tenta di distinguere fra tante tipologie diverse di trasporto mistico. Problematicamente le sue stesse metafore, passando dall'una all'altra nel tentativo di avvicinarsi agli eventi indicibili che, con tanto fervore, cerca di trasmettere attraverso la scrittura. Ma le sue costruzioni verbali, seppur inadeguate, hanno avuto ampia circolazione in tutto il Mediterraneo cattolico spingendosi fino all'Inghilterra, e sono servite a istruire coloro che volevano seguire le sue orme. Si può dire con sicurezza che il pubblico a cui Frescobaldi si rivolgeva a Firenze o Roma conosceva i passi chiave degli scritti di Santa Teresa e che egli si sforzava di trovare delle metafore musicali all'altezza di quelle famosissime immagini per darci l'illusione di sperimentare davvero l'estasi in prima persona.

Riguardo al netto contrasto tra la luminosità abbagliante dell'apertura di Frescobaldi e l'oscurità in cui si trova Maddalena all'inizio della terzina, Giovanni della Croce spiega:

[Quando [le mistiche] ritengono che il sole del favore divino risplenda su di loro con più intensità, Dio tramuta tutta questa luce in oscurità e chiude loro la porta e la fonte della dolce acqua spirituale che in Dio assaporavano tutte le volte che lo desideravano. Dunque Egli le abbandona completamente nell'oscurità tanto che, pur affidandosi alla meditazione e a un'assennata immaginazione, non sanno dove andare.¹⁶

¹⁶ San Giovanni della Croce, *La notte oscura* (Milano: Gribaudi, 1993), 53.

Ma, spiega, questa notte oscura dell'anima è necessaria per una trascendenza futura:

Questa notte della ragione è un varco stretto; l'anima si distacca dal senso spogliandosene per poter attraversarlo, e radicarsi nella fede che è estranea alla ragione, cosicché in seguito possa intraprendere il viaggio per la via stretta che è l'altra notte – la notte dello spirito – che l'anima attraversa avvicinandosi, successivamente, a Dio con fede pura, che è il mezzo attraverso cui l'anima si unisce a Lui.¹⁷

¹⁷ Ibid., 75.

Tornando all'opera di Frescobaldi, senza quel passaggio alienato attraverso il Sol minore e addirittura il Fa minore, Maria non avrebbe potuto trovare il modo di fondersi con Gesù.

Ciò ci riporta a quel misterioso accordo di Fa diesis maggiore. Riferendosi all'“orazione di quiete”, Santa Teresa spiega:

Questa è già cosa soprannaturale, e che non potiamo noi con le nostre forze conseguire per diligenza ...: perché è un mettersi l'anima in pace, o per dir meglio mettervela il Signore con la sua presenza, ... finché tutte le potenze si quietano. Intende l'anima per una maniera molto differente dal modo d'intendere co' sensi esteriori, che già si trova appresso al suo Dio, e che con un pocchetto più arriverebbe a trasformarsi in lui per union d'amore. ... E come uno svenimento interiore, e esteriore, che non vorrebbe quest'uomo esteriore (cioè il corpo, perché meglio m'intendiate) dico, non si vorrebbe punto muovere, ma a guida di chi è quasi arrivato al fin del cammino, si riposa, per poter meglio proseguire il viaggio; attesoche quivi gli si raddoppiano le forze a quest'effetto.¹⁸

¹⁸ Santa Teresa d'Avila, *Opere spirituali della Santa Madre Teresa di Gesù. Cammino di perfezione* (Venezia: P. Baglioni, 1714), 206-207.

San Francesco di Sales descrive un fenomeno simile come segue: “[Q]uando l'unione dell'anima con Dio è in grado altissimo stretta e forte, i teologi la chiamano inesione o adesione, perché per mezzo di essa l'anima resta presa, attaccata, agglutinata, fissata alla Maestà divina in tal modo che le è difficile potersene sciogliere o staccare”.¹⁹ Una descrizione straordinaria dell'effetto di quell'accordo di Fa diesis maggiore! Riguardo all'estasi, Teresa scrive: “Prima di esser messi in guardia da un pensiero o di fare qualsiasi cosa, arriva come uno colpo rapido e violento; si vede e si sente una nuvola o un'aquila potente che ci solleva e ci sorregge con le sue ali”.²⁰

¹⁹ San Francesco di Sales, *Il Teotimo ossia trattato dell'amore di Dio*, libro VII, cap. III, (Torino: Società Editrice Internazionale, 1966), 25.

²⁰ Saint Teresa, *The Life of Saint Teresa of Avila*, trans. by J.M. Cohen (London: Penguin, 1957), 136. [Trad. mia, N.d.T.]

L'ascoltatore moderno probabilmente riconosce, senza eccessive difficoltà, gli schemi delle cadenze conclusive come schemi di un desiderio esaudito; ma la vera scoperta di Maria avviene con quell'accordo di Fa diesis maggiore su “mio Dio”, che senza alcun preavviso ci innalza dalla

linearità del contesto verso un momento di animazione sospesa – che potremmo definire un'esperienza extracorporea: uno scorcio di estasi senza tempo. La sintassi di questo movimento avrebbe confuso un teorico della musica del diciassettesimo secolo come confonde noi, e tuttavia, non si tratta di una reazione arbitraria o semplicemente momentanea a un'immagine del testo. Nel corso dell'intero brano, Frescobaldi ha accuratamente preparato questo effetto che sembra mostrare una sorta di verità mistica attraverso una torsione irrazionale. Proprio come Giovanni della Croce offre una giustificazione al fatto che Dio fa sprofondare il credente nella notte oscura dell'anima



Fig. 2: Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1647-52, marmo, Santa Maria della Vittoria, Roma.

perché si realizzi l'unità, qui è lo stesso dubbio alienato di Maria a diventare la chiave per la sua redenzione. L'accordo funziona, da una parte, come ciò che chiamiamo dominante secondaria, benché a una tonalità resa di grande significato nell'ambito del brano; tuttavia, siccome si materializza improvvisamente dal nulla, offre (nelle parole di Braudel) il dettaglio drammatico tanto ricercato che colpisce e mantiene l'attenzione, la dimostrazione attiva che persuade e affascina il fedele. Non dobbiamo capire ciò che traspare da quell'accordo di Fa diesis maggiore: dobbiamo soltanto ascoltarlo e credere. Come direbbe l'attuale propaganda: "Shock and awe!".²¹

Il mio lavoro si è tendenzialmente concentrato sulla musica di un'Italia ancora intesa come universo culturale relativamente chiuso, cosa che mi ha costretto a confrontarmi con la follia di rispettare confini del tutto artificiali. Certo, sapevo del legame tra *ude* e liuto, e i beni di lusso menzionati dettagliatamente nel poema del sonetto mi hanno indotto, inizialmente, a scegliere "Maddalena alla croce" come argomento di un mio intervento in un convegno su Braudel. Risulta evidente, comunque, che i dettagli più tecnici della musica stessa richiedono, per esser compresi ed ancor di più eseguiti, una conoscenza dei testi mistici che hanno ispirato il barocco mediterraneo in modo così profondo. Non ho finora menzionato il fatto che Frescobaldi scrive la parte vocale in chiave di soprano. Finché la raccolta rimase nell'Italia settentrionale, poté essere eseguita da una delle famose cantanti di cui Firenze era piena; ma quando Frescobaldi ritornò a Roma, il privilegio dell'esecuzione passò quasi certamente a un castrato: una pratica culturale che si può far risalire agli eunuchi della Spagna moresca e che fu elemento indispensabile della musica italiana in tutto il diciassettesimo e diciottesimo secolo.

Potrei continuare accennando a varie questioni irrisolte, seguendo le tracce della *différance* di Derrida, o della genealogia di Foucault, ma credo di aver illustrato il punto: sono pochi gli artefatti culturali che non presentano simili interconnessioni, e noi storici lo ignoriamo a nostro rischio e pericolo. In effetti, il nostro bagaglio culturale porta ovunque i segni di un Mediterraneo eterodosso. Dunque, sì, qualcuno ha interferito con i nostri bagagli: come avremmo fatto altrimenti ad acquisire tesori del genere?

Traduzione di Maria Cristina Nisco

²¹ L'espressione "Shock and awe" si riferisce alla campagna militare messa in atto dall'ex-presidente degli Stati Uniti George W. Bush con strategie che prevedevano un dispiegamento massiccio di forze e mezzi tale da poter raggiungere gli obiettivi prefissati in tempi rapidissimi, colpendo, intimorendo e terrorizzando l'avversario. [N.d.T.]

Maddalena alla Croce

Girolamo Frescobaldi

Al piè del-la gran cro-ce, in cui lan-gui-va Vi-ci - no a mor-te il buon Gie - sù spi-rant -

te, Sca-pi - glia-ta co-sì pian - ger s'ù di - va La sua fe - de - le ad-do-lo - ra - ta a-man -

te; E dell' u - mor che da' be-gli oc - chi u-sci - va, E dell' or del-la chio - ma on-do-sa, er -

ran - te, Non man-dò mai, da che la vi - ta è vi - va, Per - le ed o - ro più bel l'In - dia, ò l'At -

lan - te; "Co - me far," di - ce - a, "las - sa, o Si - gnor mi - o,'.

27
Puoi sen-za me quest'ul-ti-ma par-ti-ta? Co-me, mo-ren-do tu, vi-ver poss' i-o?

32
Co-me, mo-ren-do tu, vi-ver poss' i-o? Che se mo-rir pur vuoi, l'a-ni-ma u-ni-ta Ho

37
te-co (il sai, mio Re-den-tor, mio Di-o), Pe-rò te-co a-ver deg-gio e mor-te, e vi-

43
ta, Pe-rò te-co a-ver deg-gio e mor-te, e vi-ta."

Fig. 3: Girolamo Frescobaldi, "Maddalena alla croce", in *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16; facsimile, London: Travis & Emery, 2009, © Susan McClary.