PONTIFICIUM ATHENAEUM S. ANSELMI DE URBE

Facultas Sacrae Theologiae

I grandi mistici moderni: un panorama di varie configurazioni
tra spiritualità, cultura e vita (55132)

«Or ch'è tempo di dormire»: mistica di una ninna nanna

Data di consegna: 23-01-2021

Studente: Alessandro TRESPIOLI

10245

Docente: Bernard SAWICKI

Basso ostinato – LA-SIb[1], LA-SIb, LA-SIb… 7-6 su ogni SIb. Entra anche una voce femminile: «Or ch'è tempo di dormire, dormi, dormi, dormi, dormi figlio, e non vagire». È la ninna nanna di una madre al suo bambino. Ninna nanna davvero strana, però, questa. Suona più scura della notte che deve essere ormai scesa: quel semitono ostinato non vuole saperne di fermarsi – LA-SIb, LA-SIb... – e anche la melodia, che questa donna spiega, è aspra: salti ampi un po' ovunque, intervalli eccedenti e diminuiti, semitoni diffusi. Si direbbe un *passus duriusculus*[2], se questi caratteri non fossero così pervasivi di tutto il brano. E il ritmo! È fratto, incerto, incede per brevi frasi, richiede spesso il respiro, una pausa – c'è affanno in chi canta. Quel basso ostinato, inarrestabile, sembra condizionarlo (o forse è la melodia così rotta che impone un basso simile?): non è affatto consueto nel Seicento che un tempo ternario sia diviso sistematicamente (per centosessantadue ininterrotte battute!) in due note di cui la prima di valore unitario, la seconda di valore doppio – Di solito è l'inverso. Qui è una sincope continua – qualcosa non va, si percepisce un disagio, che va oltre la preoccupazione per un pianto infantile irrefrenabile. Il compositore sta muovendo gli animi di chi ascolta con una *pathopeia*[3], insistendo sulla *dubitatio*[4].

Una frase del testo si ripete cinque volte nella prima parte del brano: «Deh!, ben mio, deh!, cor mio, fa', fa' la ninna ninna na»; ritornello normale per una ninna nanna[5]. Ma si staglia nel registro acuto, appare la prima volta come un'*exclamatio*[6] improvvisa – improvvisa nel ritmo, nella nota, nell'intervallo, nel registro –: chi potrebbe addormentarsi davvero ad un simile grido, non meno duro del resto della melodia? E, quando il ritornello torna, è sì ogni volta meno improvviso, ma solo perché tutta la linea si è innalzata, è cresciuta la tensione, ci siamo pian piano abituati a questa irruzione, che suona più come una supplica straziata e straziante, che come un dolce invito materno.

---

[1] Per chiarezza di lettura, riporteremo i nomi delle note in maiuscoletto.

[2] «Movimento melodico irregolare: 1) movimento cromatico racchiuso in una 4ª; 2) movimento melodico racchiuso in una 3ª diminuita; 3) intervallo melodico di 2ª eccedente, 4ª eccedente, 5ª eccedente. – Il movimento cromatico, in genere associato a parole di lamento, implica instabilità armonica». M. DI SANDRO, *Il madrigale. Introduzione all'analisi*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, 131.
La retorica musicale Seicentesca utilizza diversi termini tecnici in parte acquisiti dalla retorica classica, in parte nuovi: ne daremo brevi definizioni, servendoci del testo di M. DI SANDRO appena citato.

[3] «Enfatizzazione di un intervallo di semitono per esprimere passioni che commuovono l'ascoltatore». M. DI SANDRO, *Il madrigale*,131.

[4] «Indecisione e incertezza nei passaggi modulanti e in generale nel discorso armonico, ottenuta mediante deviazioni, ripetizioni, frammentazioni». M. DI SANDRO, *Il madrigale*, 126.

[5] Si potrà forse obiettare che l'esclamazione «deh» è già troppo importante e seriosa per una ninna nanna. Notiamo, però, che l'intero brano, pur in lingua volgare, presenta una certa «curialità» letteraria.

[6] «Elevazione o abbassamento della voce per mezzo di un suono lungo preceduto da un salto […] ed associato a interiezioni e vocativi, come […] "deh" […]. Accentuata emissione di un suono posto in particolare rilievo». M. DI SANDRO, *Il madrigale*, 127.

Abbandonato, nella seconda parte, del brano questo ritornello, d'altra parte, la melodia si fa sempre più incalzante nei *climax*[7], nelle anafore[8] e ancora nelle «durezze», che sembrano non avere sosta.

Ma che sta dicendo questa donna, oltre a questo ritornello abbastanza convenzionale? Ora è tempo di dormire, ma verrà un tempo in cui bisognerà piangere; invita il suo bambino a chiudere gli occhi ora, perché ci sarà un giorno in cui sarà velato il cielo; ora il piccolo può succhiare il latte al seno della sua mamma, ma un giorno dovrà bere aceto e fiele; ora può dormire poggiato sul grembo della sua madre, ma un giorno su una croce dovrà rendere con un forte grido l'anima al Padre; ora può far riposare il suo corpicino, che un giorno sarà messo in catene; verranno chiodi, sputi, schiaffi, una corona di spine. E a lei – alla madre – una lancia trapasserà il petto. Ma questo figliolo è anche il suo redentore, un giorno, dopo tutta questa sofferenza, si rivedranno nella gioia del Paradiso: sicché ora lei si ferma a contemplare il suo bambino che finalmente dorme.

Il testo non riporta nomi propri di persona[9], ma l'ascoltatore che vive della stessa cultura del poeta, avvezzo ai racconti evangelici, a Lc 2[10], e a Mt 27 e paralleli[11], ha presto capito che la madre è Maria, il padre è Quello celeste, il bambino Gesù, Verbo incarnato. La «Canzona spirituale sopra alla nanna», che stiamo qui descrivendo, appare così un brano di confine tra il Natale e la Pasqua, tra Incarnazione e Passione-Morte-Risurrezione, aperto alle cose ultime. Il clima musicale insiste sulle oscure caratteristiche sopra delineate quasi fino alla fine del brano, per tutto il tempo in cui Maria – forse scossa dalle parole di Simeone, che conservava nel suo cuore insieme agli altri fatti collegati alla Natività (cf. Lc 2,51) – immagina i drammatici eventi della Passione del suo Figlio divino, ascoltandone i vagiti. Ma, ecco, Gesù si addormenta, Maria pensa al Paradiso in cui potrà contemplare per sempre il suo Figlio. O, forse, proprio perché Maria intravede finalmente la pace, Gesù può prendere sonno. D'improvviso, come un raggio di luce nella tempesta,

---

[7] O *gradatio*: «Salita o discesa graduale di una o più voci […] serve per esprimere desiderio di elevazione spirituale. – Imita efficacemente la crescita o l'abbassamento di tensione». M. DI SANDRO, *Il madrigale*, 125.

[8] O *repetitio*: «Ripetizione insistente di un passaggio melodico, anche variata e ad altezze diverse. Serve per esprimere passioni forti». M. DI SANDRO, *Il madrigale*, 123.

[9] Certamente nel contesto socio-culturale di chi scrive e chi ascolta è evidente che il padre, di cui si parla, ha come nome proprio quello di «Padre» ed è il padre celeste. Tuttavia, «padre» resta comunque un nome comune: e l'esperienza umana parte da questa comunanza, per arrivare alla proprietà, anche quando volessimo riconoscere a questa proprietà la priorità reale nell'analogia.

[10] Per il riferimento alla trafittura dell'anima di Maria, cf. Lc 2,35.

[11] I dettagli sulle sofferenze future del bambino derivano tutti dai racconti della Passione: il pianto di Gesù su Gerusalemme in Lc 19,41; l'oscuramento del cielo in Mt 27,45 par; l'aceto e il fiele in Mt 27,34.48 par; l'alto grido con cui Gesù spira in Mt 27,50 par; le catene in Mt 27,2 par; etc…

la musica si rasserena: l'inquietante ostinazione del basso è finalmente vinta, il ritmo ternario e zoppicante sparisce, le armonie si fanno prevalentemente maggiori, la melodia si spiega con più libertà e serenità in una tessitura più grave, riposante, quieta, in un *recitar cantando*, in cui Maria parla a sé stessa, ma anche all'ascoltatore – «taccia ognun con puro zelo». L'incertezza modale nella quale eravamo immersi finora si va pur essa disfacendo, verso una sempre maggior chiarezza: il SIb[12] – che non era in chiave, ma non voleva cedere il passo – è messo definitivamente da parte e si apre la strada distintamente il modo eolio – ancorché spesso alterato verso accordalità maggiori – sul quale il brano si conclude.

Esempio interessante di monodia accompagnata, di «recitar cantando» quasi nello stile di un madrigale rappresentativo, la «Canzonetta spirituale sopra alla nanna», che abbiamo cercato di presentare nei suoi tratti essenziali, sembra, anche da un punto di vista storico-teologico, emblematica della modernità da cui affiora, delle novità del suo tempo e particolarmente della sempre crescente considerazione verso la dimensione affettiva e volitiva delle realtà divine, spirituali, che emerge, per esempio, nel pensiero di Francesco di Sales. Il testo – l'abbiamo visto – presenta precisi riferimenti alla Scrittura e insieme, attraverso la figura materna di Maria, dà spazio ad una interiorizzazione individuale, che, se talvolta cede forse un po' troppo alle esigenze di una letteratura di genere, pur tuttavia mostra una profonda consapevolezza della realtà concreta dell'Incarnazione. La madre di Gesù non è una madre diversa dalle altre, in quanto canta la sua ninna nanna al Figlio; e come ogni madre ella guarda al futuro di quel piccolo, ma con il realismo suggeritole dalla coscienza della missione unica e irripetibile, che a Lui è affidata, e dalla profezia fattale da Simeone. L'incontro con il Mistero significa per questa Maria, che canta la nostra «Canzonetta spirituale», incertezza, spasimo, dolore. E ciò è contenuto nella musica, perché chi ascolta possa sentirlo, passando attraverso i sensi, nella profonda intimità! Se al testo presente sostituissimo quello del «Pianto della Madonna» di Jacopone da Todi – testo di ambito francescano, ambientato il Venerdì Santo, non per nulla alle origini della poesia religiosa in volgare italiano – forse non sarebbe necessario apportare importanti modifiche alla musica. L'autore ignoto del nostro testo dimostra una buona sensibilità immaginativa, presentandoci quasi una *compositio loci* ignaziana, che il compositore

[12] Notiamo che il brano è nel cosiddetto *cantus durus* – nessun SIb in chiave – e, tuttavia, in 162 battute su 182 totali, si presenta continuativamente almeno un SIb (*be molle*) nel basso, alternato al LA – LA su cui insiste un'armonia ritardante 7-6 – col risultato di avere «durezze» (ossia, nel linguaggio del tempo, intervalli dissonanti sul piano melodico e armonico) assicurate quasi nel 90% del brano.

della musica – forse è la stessa persona – si dimostra capace di assecondare, amplificandone anzi l'effetto, in una riproduzione scenica efficace, di sapore barocco e, dunque, marcatamente retorico – abbiamo voluto sottolinearla indicando alcune figure retoriche musicali –, ma non per questo meno vivace e reale. Certo, questa Maria canta in un buon italiano curiale, forse accompagnata da un violoncello, da un organo, da un chitarrone; canta nello stile musicale piuttosto raffinato, di corte, tecnicamente non facile di Tarquinio Merula[13], uno stile pieno di accenti profani, spettacolari, teatrali; ma proprio in questo modo rende accessibile all'ascoltatore contemporaneo il Mistero, in cui è intimamente coinvolta, affinché egli vi partecipi non solo con l'adesione della mente, ma anche con quella degli affetti, attraverso la sensibilità delle immagini e dei suoni, vivendolo con tutto sé stesso.

Possiamo ascoltare in questa composizione questa donna che, nei giorni del Natale, si rivolge al suo Gesù e guarda avanti, alla Passione, alla Risurrezione, all'eternità in Dio, presentandoci così un percorso ideale della vita mistica, quale delineato, per esempio, da Anselm Stolz nella sua «Scala del Paradiso». Segnata dalla sofferenza della considerazione della Passione come una Teresa, un Giovanni della Croce, una Maria Fortunata Viti, una Teresa di Calcutta – e la musica ce lo fa sentire profondamente –, la *Mater dolorosa* – dolorosa anzitempo – vi si sofferma il tempo che le serve per aprire finalmente lo sguardo del cuore verso le gioie del Paradiso, il «lieto viso» che si scambieranno lei e il Suo Figlio Divino – nella tersa luce di quegli accordi maggiori e quieti. Nell'attesa di quel momento ultimo, ella sceglie di accontentarsi di sostare – come i lunghi accordi del finale – per contemplare, «col capo chino» di chi sa di trovarsi di fronte al Mistero di Dio, il suo bambino, un semplice bambino, che ora finalmente dorme e che ella può stringere tra le braccia, allattare, coccolare, pulire, lavare ogni giorno, come si fa con tutti i bambini.

---

[13] «Musicista (Cremona 1595 circa - ivi 1665). Maestro di cappella a Bergamo (1623), organista di chiesa e di camera del re di Polonia (1624), poi ancora (1628) a Cremona, a Bergamo (1639) e nuovamente a Cremona maestro di cappella e organista del Duomo. Compose molta musica sacra (parte della quale strumentale), madrigalistica (spesso con cembalo ad libitum o con altro strumento) e puramente strumentale (Canzoni da sonar [alcune concertate] e violinistiche)». «Merula, Tarquinio», in *Enciclopedia on line*, https://www.treccani.it/enciclopedia/ [accesso il 23-01-2021].
«Nel 1638 pubblicò la raccolta di musica vocale profana *Curtio precipitato* (op. XIII), sul cui frontespizio il nome del M[erula] appare senza l'indicazione di alcuna carica. L'opera è dedicata a Giovanni Battista Barbò, marchese di Soresina, maestro di campo della milizia e principe dell'Accademia degli Animosi. Alcune composizioni di questa raccolta furono poi incluse, rimaneggiate o arricchite di nuovi testi, in una raccolta di *Canzonette spirituali* destinata all'oratorio filippino di Chiavenna (Milano 1657)». Tratto da M. TOFFETTI, «Merula, Tarquinio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 73 (2009) consultato on line all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/tarquinio-merula_%28Dizionario-Biografico%29/ [accesso il 23-01-2021]. Delle due raccolte citate da Toffetti fa parte la nostra «Canzonetta spirituale sopra alla nanna», su testo di autore ignoto.

Tutto ciò è possibile nella logica della Creazione e, ancor più, in quella dell'Incarnazione, in cui le realtà terrene, da Dio create e inabitate, si rendono disponibili per fare esperienza di quelle celesti. Fino al punto che, grazie alle parole e alle sonorità di una «Canzonetta»[14] italiana di epoca barocca pubblicata per la prima volta in una «raccolta di musica vocale profana»[15] e oggi non molto conosciuta, possiamo avvicinare il Mistero divino. Fino al punto che in un moccioso, che non vuol smettere di piangere per prendere sonno, possiamo riconoscere Colui che è realmente il nostro Redentore.

[14] Ricordiamo qui che il genere popolaresco della «canzonetta» in lingua vernacola, assunto nel Cinquecento da musicisti del livello di Orlando di Lasso, si avvicina progressivamente alla nobiltà compositiva del madrigale. Nel contempo, nell'ambito del movimento culturale di avvicinamento del popolo ai temi della fede e della morale legato alla Riforma Cattolica e particolarmente all'Oratorio filippino, sorge un genere di «canzonetta» di argomento religioso, ma non liturgico, detta «spirituale», come la nostra.
[15] Cf. nota 13.