

Gli affetti

L'accento è l'anima del discorso, gli conferisce sentimento e verità. L'accento meno della parola; è forse per questo che la gente bene educata lo teme tanto.

Jean-Jacques Rousseau

Introduzione

Malgrado nei testi di teoria musicale del tardo rinascimento il termine *affetto*, come anche *passione*, sia spesso accostato ai verbi *muovere*, *indurre*, e persino *esprimere*,¹ la mozione degli affetti non deriva da una intenzionalità espressiva nel senso moderno del termine: al contrario, compito del musicista, teorico e pratico, è quello di rappresentare gli affetti espressi dal testo poetico, imitandoli con mezzi musicali idonei, finché agli albori del secolo decimosettimo la rappresentazione degli affetti può consistere nel diretto « imitar col canto chi parla ».² Ma il risultato ultimo del processo teorico di quell'epoca consiste nella codificazione di tecniche convenzionali finalizzate a muovere determinate passioni. Il momento poetico riceve la maggiore attenzione: la teoria musicale si rivolge ai musicisti per insegnargli l'arte del comporre.

È uno dei momenti fondamentali della storia delle interpretazioni del linguaggio musicale della nostra cultura; fondamentale perché riprende e riassume il pensiero del passato classico e medievale, metabolizzandolo e proiettandolo negli anni a venire, e fondamentale per la diffusione e l'universalità – in campo musicale – dei contenuti ela-

¹ Cfr. per esempio Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, Venezia, 1558 (ristampa anastatica New York, Broude Brothers 1965), p. 70: « indurre l'animo in diverse passioni »; p. 301: « indurre nell'animo varie passioni »; pp. 72, 73: « muovere l'animo »; « muovere l'animo » scrive anche Claudio Monteverdi nella prefazione ai *Madrigali Guerrieri, et Amorosì* (1638) in *Lettere, dediche e prefazioni*, a cura di Domenico De' Paoli, Roma, De Sanctis 1973, p. 417. « Muovere gli affetti dell'animo » e « [...] in qual maniera il Costume o l'Affetto o pur la Forza s'aveno ad esprimere » scrive (scegliendo ancora due esempi tra i moltissimi possibili) Gioseffo Zarlino nei *Sopplimenti musicali*, Venezia, Francesco de' Franceschi 1588 (ristampa anastatica Ridgewood, The Gregg Press Incorporated 1966), pp. 277, 320.

² Jacopo Peri, prefazione a *L'Euridice* (1600), in Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca 1903, pp. 45-9, 45.

borati dalla teoria: gli *Affetti musicali* di Biagio Marini (1617), come sarà per le *Romanze senza parole* di Mendelssohn (1828-47) e come per tanti altri titoli che potrebbero ugualmente essere citati, sono il segno di questo travasarsi della teoria nella pratica e viceversa, quasi impensabile negli anni nostri in cui le teorie e le pratiche sono molte e diverse, e l'estetica si occupa più del passato che del presente. Fondamentale ancora perché si precisano e si diversificano, parallelamente al mutare della funzione sociale della musica, i termini che configurano il rapporto tra la musica e la sfera affettiva dell'uomo e di questo rapporto vengono esplorati il carattere di stimolo, le determinazioni convenzionali e le qualità simboliche.

Affektenlehre (Teoria degli affetti) e *Figurenlehre* sono entrambi termini moderni; la prima tuttavia si stabilizza, come codificazione,³ nel 1650 con la pubblicazione, a Roma, della *Musurgia universalis* di padre Athanasius Kircher e si riversa, fin dalla prima metà del Settecento nella *Figurenlehre*⁴ che sopravvisse per tutto il secolo ed ebbe numerose codificazioni e varianti, sempre però nello stesso spirito razionalistico. Il romanticismo irrompe alla fine del secolo e assegna alla musica il primato su tutti i linguaggi artistici, anche su quello di parole, privilegiandone proprio quell'irrazionalità che il secolo precedente aveva disprezzato o tentato di occultare con artifici rubati alla lingua.

Ma la teoria degli affetti era stata preparata per un intero secolo in ambiente italiano, dal madrigale polifonico e dall'avvento della nuova monodia su basso continuo e, a livello teorico, dalle dispute sulla musica antica e sulla nuova, sulla prima e sulla seconda pratica, dall'aspirazione al ritorno alla musica greca che nasceva e si forgiava sulla lingua, e, ancora più indietro, dal clima umanistico e dalle riscoperte dei testi greci e latini e dal fervore filologico che le accompagnò. Lo studio degli antichi testi filosofici e dei trattati di retorica (le *Institutiones oratoriae* di Quintiliano furono riportate alla luce da Poggio Bracciolini nel 1468) risuscitò la teoria greca dell'*ἦθος* e i legami antichi tra musica e retorica, che durante il medioevo avevano assunto altro carattere e finalità principalmente religiosa.

Naturalmente come i musicisti pratici che volevano risuscitare la musica dei greci ne crearono una nuova, così i teorici cinquecenteschi,

³ Tale codificazione non va intesa nel senso di una univoca corrispondenza tra figura musicale ed affetto, che possa ritrovarsi nei diversi trattati (cfr. George J. Bower, *Rhetoric and Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980), ma piuttosto come fiducia generalizzata in questa corrispondenza.

⁴ Tra i primi importanti testi delle *Figure* viene solitamente indicato Adolf Schubert, sia per i suoi contributi a *Der kritische Musikus* (1737-1740), sia per il suo *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik*, 1754.

eredi di Platone e di Aristotele, riformularono la teoria dell'*ethos* adattandola alla pratica coeva e reinventandone i termini. Tuttavia la sollecitazione che la riscoperta e l'interesse per i testi classici apportarono alla teoria musicale, si innesta su alcuni aspetti della cultura rinascimentale che apparivano – e in buona parte erano – un'effettiva eredità della cultura greca.

Il legame tra musica e testo, per esempio, tra musica e poesia, e la reciproca influenza tra le leggi del parlare e quelle della musica: come nell'antichità, la musica sembra succhiare senso alla parola ed appropriarsene convenzionalmente, ma la parola ruba il suono alla musica ed acquista forza persuasiva.

Inoltre la tecnica e la sensibilità modale: è vero che i modi usati durante il rinascimento erano cosa ben diversa dalle *armonie*⁵ greche, ma i teorici cinquecenteschi, ed anche più tardi, non sempre avevano questa consapevolezza ed attribuivano alla confusione terminologica il non potere riconoscere esattamente le parentele tra i modi antichi e quelli contemporanei.

Poiché le *armonie* greche erano vincolate ai generi poetici e agli argomenti in essi trattati, da questi sembrerebbero avere acquisito caratterizzazione, e il rapporto tra *armonia* ed *ethos* sarebbe soltanto convenzionale: nato in un ambito in cui le arti sono artigiane, prodotto della tecnica, e vincolate a leggi molto stabili, l'*ethos* sarebbe il frutto percettivo di queste leggi, la necessaria relazione stabilitasi tra due eventi abitualmente concomitanti: quello poetico, dotato di significato concettuale, e quello musicale che ne è originariamente privo. La poesia, che dà suono alla parola, disponendo secondo regole ritmico-melodiche le durate e le altezze del parlare, sarebbe soltanto un'organizzazione ornata del linguaggio.

Ma la retorica⁶ contraddice questa ipotesi: suo scopo è insegnare

⁵ Il termine *modo* compare nella trattatistica medievale ed è sconosciuto in quella greca, ma venne considerato nel rinascimento, sinonimo di *ἀρμονία* con cui i greci indicavano la connessione di due tetracordi (serie di quattro suoni), disgiunti o congiunti, discendenti. L'*armonia* poteva essere diatonica (con intervalli di tono e un solo semitono in ogni tetracordo), cromatica (con un semiditono e due semitoni in ogni tetracordo) ed enarmonica (un ditono e due quarti di tono: *διεσις*).

Gli otto modi gregoriani, da cui derivano quelli rinascimentali, erano delle scale diatoniche che differivano per la *finalis* (nota fondamentale e caratteristica, fulcro tonale del modo) e per la diversa posizione di toni e semitoni. Nel 1547 Glareano (*Dodekachordon*), per uniformare la teoria alla pratica, portò a dodici il numero dei modi aggiungendo ai tradizionali quelli di Do e La (moderni maggiore e minore) ed i rispettivi plagali (una quarta sotto gli autentici). Il numero di dodici, accettato (o autonomamente stabilito) da Zarlino rimase quello in uso nella teoria rinascimentale e barocca.

⁶ La retorica è in stretta relazione con la poesia: molto di frequente nei trattati, per esemplificare le figure, sono usati versi di grandi poeti che le hanno adoperato,

all'oratore come convincere e persuadere gli ascoltatori: come coinvolgerli; alcuni mezzi e formule di cui si serve sono però derivati o ricalcati sul linguaggio dei suoni. L'*oratio ornata* utilizza un *ornatus* di pensieri e un *ornatus* di parole, come dire un *ornatus* di significati ed uno di significanti. Le figure di parola sono quelle tipiche della composizione musicale: l'*adiectio* (ripetizione), la *destractio* (omissione di alcuni elementi), l'anastrofe (spostamento della normale successione dei membri della frase), l'allitterazione (ricerca di una sonorità omogenea), il *numerus* (metro della poesia e della prosa): la parola si rigenera e acquista forza, straniata dal suo significato, assimilata ad una formula melodica; depauperata della sua caratteristica prima, l'essenzialità del contenuto concettuale, disequilibrata nella sua struttura fondamentale necessaria: significante-significato, inaspettatamente acquista maggiori capacità di presa sugli ascoltatori, li persuade e li commuove; la retorica sfrutta l'interdipendenza e la pariteticità di forma e contenuto: quanto più l'una è ornata di sonorità, tanto l'altro acquista potere.⁷

Se la forma è musica e il contenuto parola, come era implicitamente nella poesia greca, ed esplicitamente nelle affermazioni della Camerata de' Bardi,⁸ allora il legame tra suono ed *ethos*, tra suono e affetto, non è soltanto convenzionale: la musica esercita un suo proprio potere: può commuovere e convincere, addormentare e placare, stimolare ed eccitare, può purificare dalle passioni dell'animo e guarire dalle malattie del corpo.

senza neppure conoscerne la codificazione, per rendere i loro versi più gradevoli ed incisivi.

⁷ La retorica codifica due diversi mezzi di persuasione: uno intellettuale che ha due livelli: la comunicazione e la prova; l'altro, quello di cui parliamo, è la persuasione con mezzi emozionali.

⁸ Luisa Zanoncelli, *I fondamenti della musica: terreno di indagine alla ricerca del metodo*, saggio introduttivo a René Descartes, *Breviario di musica (Compendium musicae, 1650)*, Mestre, Corbo e Fiore sd., p. 40, ricorda che Vincenzo Galilei definisce il testo « anima della composizione » ed i suoni « corpo ».

Teoria etica

La teoria greca dell'*ethos*, a cui i rinascimentali si riferivano, si delineò con Damone nel V secolo; del suo *Areopagitico* non ci restano che pochi frammenti,⁹ ma la teoria etica ci è nota, come al secolo decimosesto, attraverso le rielaborazioni di Platone ed Aristotele. Già prima di Damone il carattere etico della musica era presente nel pensiero greco: François Laserre attribuisce a Laso di Ermione, vissuto nel VI secolo, non solo la codificazione del sistema di *armonie*, ma anche i loro nomi, che avrebbe ricavati e messi in relazione col carattere dei popoli presso i quali erano in uso.¹⁰ Più verosimilmente Laso, probabile autore del primo trattato greco sulla musica, non si occupò delle sue qualità etiche,¹¹ ma piuttosto sperimentò e approfondì le proprietà fisico-acustiche del suono che concepì come spaziali e volumetriche;¹² ma non c'è dubbio che la teoria di Damone abbia radici remote: l'*ethos* musicale possiede una indubbia parentela con la straordinaria potenza coinvolgente della musica attestata dai miti, e con le sue caratteristiche psicoterapeutiche e psicagogiche di cui si trova già traccia nella lirica e persino nei poemi omerici. La teoria di Damone si riallaccia inoltre alla meloterapia pitagorica ma questo argomento esula da questa breve digressione che vuole soltanto rilevare alcuni aspetti significativi alle origini del pensiero rinascimentale sulla musica.¹³

Damone comunque fu il primo, per quel che sappiamo, a teorizzare l'utilizzazione delle qualità etiche della musica a fini pedagogici: abituando i giovani ad ascoltare determinate melodie, i loro caratteri si forgiavano su quelle: il moto delle vibrazioni, già descritto da Laso, produce simili movimenti dell'anima.¹⁴

Per Platone da una parte la musica è filosofia:

Socrate: [...] Perché mi capitava questo: più volte nella vita passata

⁹ I frammenti dell'*Ἀρεοπαγιτικός* sono pubblicati da François Laserre, *Plutarque. De la musique*, Olten et Lausanne, URS Graf 1954, pp. 74-9. Cfr. anche *Pitagorici. Testimonianze e frammenti* a cura di Marta Timpanaro Cardini, Firenze, La nuova Italia 1973, vol. III, pp. 346-65.

¹⁰ Cfr. François Laserre, *op. cit.*, pp. 38-44.

¹¹ Cfr. G. Aurelio Privitera, *Laso di Ermione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1965, p. 107.

¹² Cfr. *ibidem*, cap. V e François Laserre, *op. cit.*, pp. 34-37.

¹³ Sulla concezione etica della musica possono consultarsi oltre ai testi citati: Warren Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Harvard University Press 1966; Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Da Capo Press 1975.

¹⁴ Cfr. i frammenti 6, 7, 11 e 18 dell'*Areopagitico* in François Laserre, *op. cit.*, pp. 74-8.

veniva a visitarmi lo stesso sogno, apprendomi ora in uno ora in un altro aspetto; e sempre mi ripeteva la stessa cosa: «O Socrate, diceva, componi ed esercita musica». E io allora, quello che facevo, codesto appunto credevo che il sogno mi esortasse e mi incitasse a fare; e, alla maniera di coloro che incitano i corridori in corsa, così anche me il sogno incitasse a fare quello che già facevo, cioè a comporre musica, reputando che la filosofia fosse musica altissima e non altro che musica io esercitassi.¹⁵

E disciplina educatrice dell'anima:

Socrate: Quale sarà l'educazione? Non è forse difficile trovarne una migliore di quella ritrovata da gran tempo? Essa consiste in certo modo per i corpi nella ginnastica, per l'anima nella musica.¹⁶

Dall'altra un'occupazione indegna di uomini liberi:

Socrate: [...] Tali persone infatti, per l'incapacità di intrattenersi tra loro mentre bevono insieme con le proprie risorse, con la propria voce, e con i propri discorsi, prive come sono di ogni educazione, fanno aumentare il prezzo delle suonatrici di flauto e pagando cara l'estranea voce dei flauti, mediante tale voce s'intrattengono tra di loro; ove invece si trovano a simposio persone di valore e bene educate, non si vedranno né suonatrici di flauto, né danzatrici, né suonatrici di cetra, ma persone che da sé sono capaci di conversare insieme, senza alcun bisogno di questi cicalecci, di queste fanciullaggini, con la loro stessa voce, parlando e ascoltando a turno, con ordine sia pure bevendo vino in grande quantità.¹⁷

Aristotele introduce una nuova differenza tra le due musiche; nella *Politica* afferma che i valori educativi della musica sono tre: mimetico, catartico, ricreativo: «per il rilassamento e il riposo dopo la tensione»;¹⁸ ma precisa che, quanto alla pratica, ai giovani si deve insegnare soltanto quel che basta a renderli capaci di ben giudicare e di godere delle belle melodie; soprattutto non si deve insegnargli a suonare il flauto che mentre viene suonato impedisce di parlare: per questo la sapiente Atena lo buttò via, non solo perché le gonfiava le gote.¹⁹

¹⁵ Platone, *Fedone*, 60e-61a, trad. di Manara Valgimigli in *Opere*, Bari, Laterza 1966, vol. I, p. 105.

¹⁶ Platone, *La repubblica*, II 376e, trad. di Franco Sartori in *Opere*, cit., vol. II, p. 195.

¹⁷ Platone, *Protagora*, 347d-e, trad. di Francesco Adorno, in *Opere*, cit., vol. I, p. 1113.

¹⁸ Aristotele, *Politica*, VIII 1341b, trad. di Renato Laurenti, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza 1983, vol. IX, p. 278.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, VIII 1341a-b, pp. 277-78.

Per Platone c'è una musica 'buona', forse non troppo dissimile dall'armonia pitagorica che le orecchie umane non possono udire, e una musica 'cattiva': le due musiche non possono distinguersi in base al godimento che se ne trae ma piuttosto per gli effetti pedagogici che ne derivano;²⁰ per Aristotele invece differiscono l'ascolto, che è diletto intellettuale oltre ad avere effetti catartici e pedagogici, e la pratica esecutiva, tanto più volgare se esclusivamente strumentale.

Entrambo, Platone e Aristotele, significativamente teorizzano la funzione educativa della musica nelle loro opere politiche (*La repubblica*, *Le leggi*, *La politica*), e per entrambi la chiave del potere della musica è la *μίμησις*.²¹ Platone ha un atteggiamento molto conservatore: le tecniche artistiche non devono essere mutate: cambiando le leggi del comporre, cambiano anche i costumi degli uomini;²² Aristotele invece, introducendo il concetto di catarsi, legittima anche l'uso di *armonie* e ritmi orgiastici.²³

Le qualità etiche della musica trovano spiegazione nella dottrina pitagorica dell'anima, armonia instabile di contrari; secondo Damone l'anima viene messa in movimento dai suoni, essi stessi movimento dell'aria, e il suo mutato equilibrio dà origine a diversi caratteri e passioni; così anche Platone pensa che la vibrazione sonora si trasmetta direttamente alla psiche umana:

Socrate: [...] così i suoni, che ci appaiono radipi o lenti, acuti o gravi, e che talora sono discordanti per la disformità del movimento che provocano in noi, e talora in accordo per l'uniformità.²⁴

Più perspicuamente Aristotele nei *Problemi musicali* che, anche quando non autentici, sono conformi al suo pensiero,²⁵ mette a confronto le sensazioni acustiche, che hanno qualità etiche, con quelle

²⁰ Cfr. Platone, *Leggi*, VII 802d.

²¹ I due filosofi però usano in modo diverso questo termine: mimesi originariamente significa imitazione in senso espressivo, non raffigurativo; Platone mantiene il significato originario estendendolo anche alle arti visive: imitazione del carattere e dei sentimenti ma anche delle forme esteriori. Aristotele invece di nuovo privilegiò della mimesi il carattere espressivo: arti mimetiche sono poesia, musica e danza; e soprattutto attribui valore estetico ed etico alla creazione di caratteri e azioni inesistenti ma tipici: universali. Cfr. Wladislaw Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica (History of Aesthetics)*, 1970, trad. di Giordina Fubini, Torino, Einaudi 1979, vol. I, pp. 30-1. Il concetto di mimesi viene esposto da Aristotele nella *Poetica*, 1449-60, oltre che nella *Politica*, VIII 1340a-b; da Platone nella *Repubblica*, III 398c-401a; X 597-8.

²² Cfr. Platone, *La repubblica*, IV 424b-d; cfr. anche *Leggi*, VII 798-99b.

²³ Cfr. Aristotele, *Politica*, VIII 1342a.

²⁴ Platone, *Timeo*, 8a, trad. di Cesare Giarratano in *Opere*, cit., vol. II, p. 542.

²⁵ Cfr. in Aristotele, *Problemi musicali*, Firenze, Sansoni 1957, l'introduzione di Gerardo Marengi, pp. 13-9.

visive e tattili; e deduce che il movimento spaziale, cioè le vibrazioni della sorgente sonora, si manifesta alla nostra percezione, e quindi influisce sulla nostra interiorità, come movimento temporale nella successione dei suoni: per questo suoni simultanei (*συμφωνία*) non producono *ethos*:

Perché tra le qualità sensibili solo quelle uditive possiedono *ethos*? E difatti anche senza parole una melodia ha *ethos*, ma questo non vale per i colori, gli odori e i sapori. O non è perché per poco non hanno movimento, quel movimento appunto col quale ogni suono ci muove? Un movimento del genere infatti lo hanno anche le altre qualità, perché anche il colore muove la vista, ma del movimento che tiene dietro a un suono, qual è quello musicale, noi abbiamo la sensazione. Questo movimento si riflette nei ritmi e nell'ordine dei suoni acuti e gravi, non nella loro mescolanza. L'accordo di più suoni non ha *ethos*. Nelle altre qualità sensibili questo non avviene. Questi movimenti (dei ritmi e delle melodie) sono quelli impliciti nell'azione, e le azioni denotano *ethos*.²⁶

I suoni si muovono nel tempo, e nel tempo si svolge la nostra attività di esseri pensanti; possiamo definire simbolica la qualità etica della musica: ci troviamo con le due metà di un oggetto spezzato: il nostro moto interno e quello dei suoni, e le due metà si perdono in una nebulosa insondabile; ma i suoni, ascoltati, le ricongiungono trascinando le nostre vibrazioni interiori, e la raggiunta unità si concretizza nell'effetto prodotto.

La spiegazione di Aristotele sembra muoversi in quell'ambito che sarà esplorato soltanto dall'estetica hegeliana e troverà sistematizzazione musicologica nel pensiero di Gisèle Brelet, ma si accorda perfettamente con la pratica musicale del suo tempo che non usava armonia accordale o polifonia.

La potenza della melodia che scorrendo nel tempo mette in moto le nostre passioni è straordinaria: può convincere o commuovere, quando è sonorità di un'orazione o di una poesia; può placare un intero popolo in rivolta, e così la utilizzò Terpandro con gli Spartani;²⁷ può combattere l'influenza eccitante del vino;²⁸ può spingere alle armi: fu il musico Timotheo che convinse Alessandro il macedone a « prender l'arme con grande furore »;²⁹ la musica è guaritrice: Talete con la musica vinse la peste a Creta.³⁰

E quel ch'è più straordinario, la musica la possiamo piegare alle

²⁶ *Ibidem*, 27, p. 51. Cfr. anche *Politica*, 1340a-b.

²⁷ Cfr. Ps. Plutarco, *De musica*, 42, 1146.

²⁸ Cfr. *Ibidem*, 43, 1146.

²⁹ Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni...*, cit., p. 71.

³⁰ Cfr. Ps. Plutarco, *op. cit.*, 42, 1146.

nostre intenzioni per procurare effetti diversi e contrastanti: essa muove la nostra interiorità diversamente, secondo le diverse *armonie* in cui è composta: e al di là delle loro qualità simboliche i suoni, in successioni determinate, sono segni portatori di un preciso effetto-significato: bastò mutare l'*armonia*, da frigia a spondeia, e un giovane ubriaco, al suono della musica, si placò e desistette dall'idea di dar fuoco alla casa di un rivale.³¹

³¹ Tra le molteplici fonti di questo episodio che ne dicono protagonista ora Damone ora Pitagora, cfr. il frammento 11 dell'*Areopagitico* in François Laserre, *op. cit.*, p. 76.

1. In qual modo si possono muovere affetti

Gli straordinari effetti della musica antica sono sempre ricordati e spesso rimpianti dai teorici del Cinquecento.³² Gioseffo Zarlino, che è l'autore del più importante trattato di teoria musicale di tutto il rinascimento, *Le Istituzioni Harmoniche*, stampato a Venezia nel 1558, precisa però che anche ai suoi tempi la musica

induce varie passioni [...] quando è recitata con giudizio, e più si accosta all'uso degli antichi, cioè ad un semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, alcune materie, che habbiano del Comico, over del Tragico e altre cose simili con lunghe narrazioni; allora si vedono li suoi effetti: Percioche veramente possono muover poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si racconti con breve parole una materia breve, come si costuma oggidi in alcune canzonette, dette Madrigali; le quali benché molto dilettevole, non hanno però la sopradetta forza.³³

Questa affermazione stupisce in colui che è talvolta descritto come il sostenitore ostinato della polifonia; il fatto è che veramente, come scrive Enrico Fubini,³⁴ Zarlino era tale solo nella semplificazione polemica di Vincenzo Galilei; per rispondergli fu in parte costretto ad assumere questo ruolo, quando si sentì impegnato a ripetere e chiarire i contenuti delle *Istituzioni* e delle *Dimostrazioni*, pubblicando i *Sopplimenti musicali* nel 1588.³⁵ In questo suo ultimo scritto Zarlino, senza più porre limiti alla potenza affettiva della musica contemporanea, afferma:

Laonde essendo vero quello, che veramente è, che la nostra musica sia composta de Consonanze, de Moti, e de Voci diverse, e che operi quel c'ho detto, è anco vero, ch'ella ha tanta forza, quanta havea l'Antica, e anco più; perché con maggior diletto ascoltiamo le cose composte, che le semplici, quando sono ben proporzionate.³⁶

³² Cfr. per es. Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni...*, cit., p. 72 e Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti 1581 (ristampa anastatica a cura di Fabio Fano, Roma, Reale Accademia d'Italia 1934), pp. 80-81, 86. Cfr. anche Girolamo Mei, *Discorso sopra la musica antica et moderna*, Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1602 (ristampa anastatica Bologna, Forni 1968).

³³ Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni...*, cit., p. 75.

³⁴ Cfr. Enrico Fubini, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi 1984, pp. 43-52.

³⁵ Cfr. Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti...*, cit., pp. 1-6.

³⁶ *Ibidem*, p. 310.

Al contrario Vincenzo Galilei, nel suo *Dialogo della musica antica e della moderna*, afferma con decisione che

[...] con tutto il colmo d'eccellenza della musica pratica de moderni, non si ode o pur vede oggi un minimo segno di quelli effetti che l'antica faceva; [...] laonde necessariamente si conclude o che la musica, o che la umana natura si sia mutata da quel suo primo essere.³⁷

E poiché la natura umana è immutabile, è la musica che è divenuta incapace di muovere gli animi.

Perché in questa ambigua polemica tra sostenitori della musica vecchia (polifonia) e della musica nuova (monodia), sono questi ultimi i nostalgici che vogliono tornare all'antico; i primi invece esprimono fiducia nell'uomo e nel suo progresso. Ma entrambi, sostenitori della polifonia e propugnatori della monodia, affermano che scopo della musica, anche se non unico, è riprodurre i mirabili effetti di quella antica, e, tra questi, rappresentare e suscitare gli affetti espressi dal testo che essa accompagna. È dunque nel rapporto tra musica e testo che si concentra il senso della loro polemica.

Quattro - dice Zarlino ispirandosi a Platone - sono le cose che concorrono a produrre mirabili effetti: l'*Harmonia* (sonorità sia melodica che accordale), il *Numero* (metro e ritmo), l'*Oratione* (il testo poetico), e il *Soggetto ben disposto* (l'ascoltatore sensibile). L'*Harmonia* da sola ha soltanto « una certa possanza di dispor l'animo, e di farlo allegro o mesto », il *Numero* le raddoppia le forze; ma insieme non possono generare « alcuna passione estrinseca [...] tal possanza acquistano dalla Oratione ».³⁸

La musica (armonia, melodia e ritmo) ha dunque capacità espressive autonome, ma deboli, dal momento che può generare nell'ascoltatore un vago stato d'animo e prepararlo ad accogliere la determinazione del significato del testo verbale che suscita « passioni estrinseche », cioè manifestate esternamente, col riso o col pianto, perché riferite a un contenuto determinato. Il giovane Alessandro che già sappiamo fu spinto dalla musica a « prender l'arme con grande furore », non fu mosso dall'*Harmonia* e dal ritmo solamente, ma dalla *Legge Orthia* e dal modo *Frigio*. La *Legge* (νόμος) era qualcosa di più che un modulo melodico, era « un determinato modo di cantare, il qual contiene in sé un determinato conceto e un determinato ritmo e metro »; ³⁹ « la legge Orthia apparteneva a Pallade e conteneva in

³⁷ Vincenzo Galilei, *op. cit.*, p. 91.

³⁸ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni...*, cit., pp. 71-2. Cfr. anche *Sopplimenti...*, cit., pp. 313, 318-9 e 325.

³⁹ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni...*, cit., p. 71.

se materie di guerra»: ⁴⁰ era dunque legata convenzionalmente a un determinato contenuto; il *Modo* per gli antichi – sempre secondo Zarlino – era « una certa determinata forma di Melodia, fatta con ragione, e con arteficio, contenuta sotto un determinato ordine de' Numeri e di Harmonia, accomodati alla materia contenuta nell'Orazione »; ⁴¹ anche per il modo dunque si può parlare di rapporto convenzionale con gli argomenti trattati nel testo.

Quando però Zarlino parla dei modi moderni (« una certa forma o qualità di harmonia »), ⁴² afferma sì che ognuno di essi ha un suo carattere convenzionale, legato all'uso tradizionale; ma anche un suo proprio carattere affettivo dipendente dalla sua struttura e precisamente dalla posizione che in esso assume il semitono:

E perché il primo modo ha un certo mezzano effetto tra il mesto, e lo allegro; per cagione del Semiditono, che si ode nel concento sopra le chorde estreme della Diapente, e della Diatessaron; non avendo altramente il Ditono dalla parte grave; per suo natura è alquanto mesto. Però potremo ad esso accomodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di gravità, e che trattaranno di cose alte e sentenziose; accioche l'harmonia si convenghi con la materia, che in esse si contiene. ⁴³

Al di là dei contenuti determinati risucchiati dai generi poetici, la musica possiede dunque una sua forza espressiva autonoma; ed ecco la spiegazione che di questa improbabile e indeterminata espressività ci dà Zarlino:

Però gran forza ha da se stesso il Parlare, ma molto più ha forza, quando è congiunto coll'harmonia, per la simiglianza che questa ha con noi, e alla potenza dell'Udito: Conciosia che niuna cosa è tanto congiunta con le nostre menti (come dice Tullio) che li Numeri e le Voci, per li quali si commovemo, infiammamo, plachiamo, e rendemo languidi. ⁴⁴

Le passioni dell'animo e le *Harmonie* – egli specifica ancora – hanno la stessa natura; non si tratta di una vaga affinità ma di un dato concreto; egli si richiama infatti alla fisiologia medievale che a sua volta deriva dalla medicina pitagorica: risaliamo così alle origini della teoria etica. Sono infatti le passioni

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁴¹ *Ibidem*, p. 227.

⁴² *Ibidem*, p. 298.

⁴³ *Ibidem*, pp. 322-28. E poiché la natura del modo dipende dalla disposizione interna degli intervalli non comporta alcun mutamento affettivo la « trasposizione dei modi »: la modulazione, che ha per noi valore espressivo, per Zarlino può essere praticata, ma soltanto a fini pratici; cfr. *ibidem*, p. 319.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 72.

[...] una certa proporzione, di caldo e freddo; e di umido e secco, secondo una certa disposizione materiale; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre soprabonda una delle nominate qualità in qualunque di esse [...] Questa stessa natura hanno eziandio le Harmonie; onde si dice che l'Harmonia frigida ha la natura di concitar l'ira, e ha dello affettuoso; e che la Mistalidia fa star l'uomo più ramarichevole, e più raccolto in se stesso, e che la Doria [...]. ⁴⁵

Il modo in cui le *Harmonie* agiscono sul nostro animo può essere mimetico (« Percioche se alcuno è sottoposto ad alcuna passione con diletto, over con tristezza; e ode un'harmonia, la quale sia simile in proporzione, tal passione piglia aumento ») ⁴⁶ o catartico allopatico (« Ma se avviene, che ne oda una di proporzione diversa, tal passione diminuisce, e se ne genera una contraria: E si dice, che allora tale harmonia purifica da tal passione colui che la ode, per la corruzione, e per la generazione di un'altra cosa contraria »). ⁴⁷ E qui il suo riferimento dichiarato è Aristotele:

Essendo adunque le Harmonie, e li Numeri simili alle passioni dell'animo, come afferma Aristotele, potemo dire che lo assuefarsi alle Harmonie, e alli Numeri non sia altro, che uno assuefarsi, e disporsi a diverse passioni, e diversi abiti morali, e costumi dell'animo: Percioche quelli che odono le Harmonie, e li Numeri, si sentono tramutare secondo la disposizione dell'animo, alcuna volta nell'amore; alcuna volta nell'ira; e alcuna volta nell'audacia; il che da altro non avviene (come hò detto) che dalla simiglianza, che si trova tra le sopradette passioni con le harmonie. ⁴⁸

L'affinità tra la musica e la nostra interiorità è dunque alla base della concezione rinascimentale delle capacità affettive della musica, come era stata fondamento della teoria etica; ma l'intuizione psicologico-percettiva di Aristotele, che attribuiva valore analogico-simbolico al succedersi dei suoni nel tempo, non viene presa in considerazione; viene evidenziata invece, così come da Laso e da Damone, la qualità concreta e spaziale del suono ed i suoi effetti fisiologici che derivano dalla maggiore o minore velocità delle vibrazioni e dalla loro durata: dalla disposizione degli intervalli e dei metri. Disposizione che non è soltanto quella melodica: per Zarlino l'espressione della musica è affidata soprattutto a quella simultaneità di suoni a cui Aristotele negava qualità etiche.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 73; cfr. anche *Sopplimenti...*, cit., p. 60.

⁴⁶ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni...*, cit., p. 74.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

Ma è ancora opportuno considerare brevemente il modo in cui le capacità affettive della musica possono essere sfruttate per accompagnare un testo poetico; il mutato modo di considerare il rapporto tra musica e poesia, nota e parola, suono e concetto, tra rinascimento e barocco, infatti non solo è sintomo della mutata funzione sociale ed estetica della musica, ma svela anche un nuovo elemento simbolico che le viene implicitamente attribuito.

Vincenzo Galilei, già allievo di Zarlino, fu il maggior teorico della Camerata di Casa Bardi de' conti di Vernio dove appunto si vagheggiava l'ideale « greco » della monodia, linea vocale quasi completamente priva di artifici, semplice intonazione del testo, canto spontaneo in cui si esprimevano ancora il contadino e il pastore.⁴⁹ La polifonia è vero – ammette Galilei – dona diletto all'udito, ma si tratta di un piacere sensibile e volgare, come del resto anche quello che ci procura la musica di soli strumenti che nasce dalle vibrazioni di « corde d'intestini di bruto animale »: ⁵⁰ polifonia e musica strumentale non si rivolgono all'intelletto che non si accontenta e non abbisogna di piaceri materiali. Gli accordi dei polifonisti danno diletto all'udito ma « per l'espressione dei concetti sono pestiferi ».⁵¹

È vero, è il modo in cui la musica viene organizzata che genera affetti: le differenze di altezza, di tempo, i diversi intervalli, la diversa direzione di uno stesso intervallo. Come potrebbe allora la polifonia che sovrappone gli elementi più diversi suscitare l'affetto espresso dal testo? Essa è corruzione della musica e violenza sulla parola.⁵²

La buona musica invece si rivolge all'animo dell'ascoltatore e ad esso giova educandolo: ⁵³ la parte più nobile di una composizione sono i concetti espressi per mezzo delle parole e non gli accordi delle parti, come dicono e credono i moderni pratici.⁵⁴

Perché è vero che Zarlino aveva affermato, tanto nelle *Istituzioni Harmoniche*⁵⁵ che nei *Sopplimenti musicali*⁵⁶ che *Harmonia* e *Numero* devono adattarsi alle parole e non viceversa; ma il suo era un ammonimento generico: il senso del testo deve esprimersi con modo e ritmo che abbiano carattere congruente, che siano adatti allo scopo; questo però, secondo Galilei, è talmente ovvio che avviene spontaneamente, persino contro l'intenzione del musico: Filosseno, che voleva

⁴⁹ Cfr. Vincenzo Galilei, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 86.

⁵¹ *Ibidem*, p. 85.

⁵² Cfr. *ibidem*, pp. 76-83.

⁵³ Cfr. *ibidem*, pp. 148-9.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, p. 83.

⁵⁵ Cfr. Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni...*, cit., p. 339.

⁵⁶ Cfr. Id., *Sopplimenti*, cit., pp. 272-73.

sperimentare una novità artificiosa cantando un ditirambo in *armonia dorica*, fu trascinato, contro la sua stessa volontà, nella giusta *armonia*.⁵⁷

Ma – e qui arriviamo al punto centrale del pensiero di Galilei – non è il contenuto delle parole che il compositore deve imitare con i suoni, ma la loro sonorità: « accenti e gesti, quantità e qualità di suono, ritmo »; questo è il campo comune della parola e della musica e questi sono i mezzi della mimesi musicale degli affetti. Sbagliano i compositori che si fermano ai concetti, ai significati delle parole, e tentano di esprimerli con mezzi musicali, e persino con segni grafici, cadendo nel ridicolo. Non esplicitazione della parola deve essere la musica, ma sua aura sonora.⁵⁸

Ha ragione dunque Fubini a spiegare l'asprezza della polemica tra Zarlino e Galilei focalizzando la diversa interpretazione che essi danno del rapporto musica-poesia. Zarlino, secondo Fubini, esalta i mezzi specifici autonomi della musica, pur sottomessa all'*Oratione*, prefigurando la fortuna, ormai prossima, della musica strumentale; Galilei invece fa dipendere totalmente la musica dal testo e addita la nascita e lo sviluppo del melodramma.⁵⁹ Ma nel momento in cui Zarlino di una composizione privilegia il senso concettuale espresso dal testo ed afferma che la musica, anche se con i suoi mezzi, quel senso deve esprimere, auspica che essa si appropri della caratteristica peculiare del linguaggio verbale; e ciò può avvenire perché l'*Harmonia* ha una certa somiglianza con la nostra interiorità e può guidare la nostra emotività: il senso coincide con l'effetto prodotto. Galilei invece che sembra privilegiare il testo poetico, di questo fa emergere il suono: il metro gli accenti le durate e i ritmi; e la musica, esaltando queste qualità che sono il suo campo specifico e di cui la parola si è appropriata, raggiunge il massimo della sua potenza espressiva.

La dialettica musica-testo riflette quella tra suono e concetto, significativo e significato, riprendendo senza risolverlo l'antico interrogativo sulle motivazioni che legano la sonorità e l'espressione. Nel rapporto parola-musica questo interrogativo si ripropone in quello che riguarda la priorità delle significazioni: se sono prima significanti i suoni verbali (fonemi, monemi) o quelli musicali (altezze, intervalli ecc.), se la parola è espressiva perché la sua struttura è sonora o la musica è significativa perché imita il parlare.

⁵⁷ Cfr. Vincenzo Galilei, *op. cit.*, p. 79. Lo stesso episodio è raccontato da Aristotele (*Politica*, 1342b) che è la probabile fonte di Galilei.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 88-91.

⁵⁹ Cfr. Enrico Fubini, *op. cit.*, pp. 43-46.

2. La pratica

Quando Vincenzo Galilei mette in ridicolo con foga polemica gli «abusi de' contrappuntisti intorno l'imitazione delle parole», riesce ancora a farci sorridere, ma forse appunto perché quattro secoli ci separano dall'ironia un po' acida di queste parole:

[...] quando poi haveranno detto 'solo', 'due', o 'insieme'; hanno fatto cantare un solo, due, e tutt'insieme con galanteria inusitata. Hanno altri nel cantare questo particular verso d'una delle Sestine del Petrarca 'E col bue zoppo andrà cacciando Laura' profferitolo sotto le note a scosse, a onde, e sincopando non altramente che se eglino havessero havuto il singhiozzo [...] E altra volta che un verso haverà detto così 'Nell'inferno discese in grembo a Pluto' haveranno per ciò fatto discendere talmente alcuna delle parti della Cantilena, che il cantore di esse ha più tosto rappresentato all'udito in quel mentre, uno che lamentandosi voglia impaurire i fanciulli e spaventargli, che uno il quale cantando ragioni: dove per il contrario dicendo 'Questi aspirò alle stelle' sono ascisi nel profferirle talmente in alto, che ciascuno che strida, per qual si voglia eccessivo dolore interno, non vi agguinse giammai.⁶⁰

Eppure il madrigale cinquecentesco raggiunge – usando proprio questi mezzi – una straordinaria concentrazione espressiva: il senso del testo sembra sì sbriciolarsi nell'illustrazione dei contenuti determinati delle singole parole, ma il compositore riesce a riannodarlo con diversi espedienti formali. L'ambiguità della teoria musicale che, mentre sembra accordare il primato alla parola e ai concetti, esalta i mezzi musicali che li evidenziano, o addirittura addita nella stessa sonorità dei significanti verbali il veicolo espressivo, si riflette nella pratica compositiva che non concede privilegi né al significato né al suono, ma li lega indissolubilmente. La produzione madrigalistica di Luca Marenzio, nella seconda metà del secolo decimosesto, è uno straordinario esempio di questa simbiosi di immagini verbali, sonore e grafiche; Marenzio rispetta talvolta la sonorità metrica e poetica, tal'altra i contenuti parziali di singoli versi e singole parole, ma risolve unitariamente la composizione privilegiando su tutto il senso ultimo del testo che egli scioglie in suono. Ho scelto, tra i tanti possibili, due madrigali assumendoli come esemplificativi tanto del modo di comporre rifiutato da Galilei quanto della possibilità di risolvere i segni grafici e verbali in simboli sonori.

Del primo, «O dolce anima mia» dal *Terzo libro de Madrigali a cinque voci novamente composto e dato in luce. In Venezia, appresso*

⁶⁰ Vincenzo Galilei, *op. cit.*, p. 89.

Angelo Gardano, 1582, Walter Dürr ha pubblicato un'esemplare analisi semiotica del rapporto tra «lingua e musica»⁶¹ che viene, qui di seguito, abbondantemente utilizzata. Si tratta di un madrigale di Giovan Battista Guarini con versi alternativamente di 11 e di 7 sillabe rimati irregolarmente; sono invece regolari le cesure e gli accenti. La sintassi e la metrica non si trovano in contrasto se non nell'ultimo verso:

O dolce anima mia, dunque è pur vero
Che, cangiando pensiero,
Per altrui m'abbandoni?
Se cerchi un cor che più t'adori ed ami,
Ingiustamente brami;
Se cerchi lealtà, mira che fede,
Amor, quand'altrui doni
La mia cara mercede
E la sperata tua dolce pietade;
Ma se cerchi beltade,
Non mirar me, cor mio, mira te stessa,
In questo volto, in / questo cor impressa.

Dürr, esaminando il componimento poetico, rileva che questo focalizza il rapporto a due tra gli amanti: «con la dialettica del mio-tuo (*mia cara mercede-tua dolce pietade e non mirar me-mira te stessa*) si finge di non vedere l'altro del quale dopo il verso 7 non si parla più».⁶² La musica di Marenzio rispetta, con sole cinque trascurabili eccezioni, gli accenti delle parole; rispetta le cesure, anzi talvolta le evidenzia sulla sintassi; tra cesure, metrica e sintassi non fa – come del resto è nel suo stile – una scelta definitiva: privilegia di volta in volta l'una o l'altra, cioè il suono o il senso.

Tutta la composizione è piena di madrigalismi che Dürr enumera puntualmente; il più artificioso interviene sull'anafora «se cerchi»: Marenzio astrae dalla semantica del contesto quella specifica e parziale della parola e disegna *cerchi* di voci.

Dürr conclude rilevando che «il gioco dialettico dell'*io-tu* nella musica non lo si ritrova, per lo meno non in corrispondenza della costruzione poetica».⁶³

I versi guariniani però esaltano l'*io-tu* specialmente alla fine, quando il volto dell'amato si fa specchio e rimanda l'immagine dell'amante,

⁶¹ Walther Dürr, *Lingua e musica: considerazioni sul Madrigale di Luca Marenzio «O dolce anima mia»*, in «Ricerche musicali», 4 (1980), pp. 46-70.

⁶² *Ibidem*, p. 58.

⁶³ *Ibidem*, p. 67.

chiudendolo in un rapporto chiuso, come in un cerchio, da cui viene appunto escluso l'altro. Marenzio è vero, come nota Dürr, non usa mezzi di evidenziazione sonora delle parole chiave *me* e *te*; ma così facendo esprimerebbe il senso del testo attraverso i suoi stessi elementi verbali messi in risalto musicalmente, usando cioè elementi della struttura compositiva come *indici* per additare le parole e i concetti che esse esprimono; egli invece si serve di mezzi autonomamente musicali: quello che sembra un espediente intellettualistico, il risolvere la parola *cerchi* nella figura geometrica disegnata sulla partitura, risulta invece il fulcro significativo della composizione: il madrigalismo dei *cerchi* non è che un'anticipazione, ripetuta in posizioni significative, di quello del *mirar* (miss. 32-4, 56-7), le linee curve sono traiettorie di sguardi che rimandano l'immagine dell'amato confusa con la propria; e non si tratta soltanto di « musica per gli occhi »; anzi l'ascolto è soprattutto rivelatore: tutta la composizione risulta percorsa da melodie avvolgenti; il cerchio, parola e disegno, si fa sonoro, e stringe, isolandoli, i protagonisti in un complesso e stratificato simbolo espressivo.

La stessa cura a risolvere i madrigalismi in funzioni formali significanti si può ritrovare in « Solo e pensoso » dal *Nono libro de Madrigali a cinque voci nuovamente composto e dato in luce. In Venezia, appresso Angelo Gardano, 1599*:

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger delle genti.
Perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi.

Anche in questo madrigale, composto sulle quartine del famosissimo sonetto petrarchesco, accenti e metrica vengono generalmente rispettati; anzi la metrica è spesso evidenziata sulla sintassi, ed il particolare sul senso generale, ma con grande libertà e varietà; per esempio il verso 3, che contiene due immagini tipicamente madrigalistiche, *occhi* e *fuggire*, è musicato omogeneamente con un unico soggetto; nel verso 5 è rispettata la prima delle due cesure possibili, più metrica che sintattica; e questa volta è l'immagine che accende la fantasia di Marenzio: lo *schermo* viene messo in musica traducendo il concetto in immagine acustica e visiva: un corpo solido, coerente, omogeneo e impenetrabile, costruito bloccando le voci su lunghe note

dopo una lunga pausa. Tra i molti altri madrigalismi il più straordinario ed efficace è quello iniziale; ecco come lo descrive Paolo Emilio Carapezza:

Sui primi due versi il soprano sale lentamente di grado, per ben quindici semitoni, la scala cromatica dal Sol grave al La acuto, e poi ne ridiscende allo stesso modo la metà, mentre le altre quattro voci, precipitando una dopo l'altra per arpeggi dissonanti, manifestano la disperazione e l'angoscia che agitano interiormente un atteggiamento così paradossalmente compassato.⁶⁴

La voce superiore interpreta il comportamento gestuale del poeta, l'andare tardo e lento, e nasconde, nelle parti inferiori della struttura polifonica, il suo intimo. Questo procedimento si riproduce simmetricamente nella seconda quartina, dove i primi due versi (che corrispondono al terzo e quarto della prima) sono musicati omogeneamente rispetto al testo. Negli altri due invece il basso anticipa la conclusione: « di fuor si legge com'io dentro avampi », mentre le altre voci intonano ancora il verso precedente: « perché negli atti d'alegrezza spenti » ad indicare la contemporaneità degli eventi di cui uno è la manifestazione esteriore dell'altro, tutto interiore e celato. L'espressione dell'interiorità profonda viene affidata al registro grave che si percepisce al fondo della costruzione polifonica ed è in rapporto simmetrico col registro acuto che si differenzia dalle altre voci nella prima quartina. Si noti anche come – correttamente rispetto al senso profondo della composizione, e com'è uso nella pratica madrigalistica – Marenzio astrae dalla negazione e mette in musica l'alegrezza (che non c'è) come le vampe interiori, raffigurando entrambe come veloci moti dell'animo, per mezzo di crome che salgono e scendono di grado.

Si noti soprattutto che la raffigurazione visivo-sonora della parola *schermo*, all'inizio della seconda quartina, non è un isolato madrigalismo, ma un vero schermo all'interno del disegno formale: separazione musicale e concettuale tra le due parti simmetriche, tra la gravità lirica della prima e l'agitarsi drammatico della seconda.

Nella monodia accompagnata, musica nuova, invece il compositore deve curare soltanto di accompagnare ed amplificare la sonorità del testo poetico, magari osservando ed imparando dagli Zanni (gli attori della Commedia dell'arte), che caricano espressivamente le in-

⁶⁴ Paolo Emilio Carapezza, *Tre lezioni sul rinascimento*, Palermo, Il pellicano 1985, p. 50.

tonazioni del parlare;⁶⁵ si ripropone – mutati i termini – lo stesso interrogativo: a cosa è affidata la rappresentazione degli affetti? al significato del testo poetico che risulta, così messo in musica, perfettamente intellegibile, o alla sua sonorità di cui la musica è un'eco, portatrice di espressività misteriosa?

Ma nell'auspicata semplicità e chiarezza della linea vocale e degli accordi che la sostengono, che insieme lasciano trasparire il testo verbale, l'artificio si insinua a sconvolgere sia i significati concettuali che la loro propria sonorità: ne *Le nuove musiche* di Giulio Caccini, pubblicate nel 1602, troviamo composizioni in cui lo stesso testo poetico smentisce, con l'uniformità delle rime e del metro, il senso espresso dalle parole. La musica accentua, con le ripetizioni e i parallelismi, questa frattura tra forma e contenuto. Sono composizioni leggere che mirano soltanto ad una certa vaghezza, riacciandosi alla tradizione frottolistica di impronta popolare, ma artificiosamente contraddicono con i ritmi verbali e musicali, i significati delle parole. Per esempio nell'Aria sesta su testo di Ottavio Rinuccini,

Udite, udite amanti
Udite, o fere erranti,
O cielo, o stelle
O luna, o sole
Donn'e donzelle
Le mie parole;
E s'a ragion mi doglio
Piangete al mio cordoglio:

La bella donna mia
Già sì cortese e pia,
Non so perché,
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai,
Et io pur vivo e spiro;
Sentite che martiro.
[...]

del martiro non è traccia né nei versi brevi e danzanti, né nella musica lieve che li accompagna.

Altrove invece, dove la composizione poetica è più fluida, la musica si fa più intensa come in « Amarilli, mia bella » in cui la ripetizione dell'ultimo verso, fondamentale per il senso: « Amarilli è il mio amore », avviene in un climax espressivo. Anche qui l'artificio, sep-

⁶⁵ Cfr. Vincenzo Galilei, *op. cit.*, p. 89.

pur diretto ad evidenziare il contenuto, è squisitamente sonoro; l'espressività sempre crescente è affidata alla sempre maggiore ricchezza di vocalizzi: all'ornamentazione.

Nella prefazione a *Le nuove musiche*, che è un importante documento storico-estetico del periodo,⁶⁶ Caccini racconta la sua formazione di compositore, mettendo in evidenza la diffusione e la fortuna che ormai riscuotono le sue composizioni monodiche; accenna ai suoi rapporti con la Camerata de' Bardi che lo confermarono sull'opportunità della strada da lui presa nel comporre; descrive i madrigali monodici e quelli rappresentativi, « le favole che in Firenze si sono rappresentate cantando », ⁶⁷ e infine spiega in che cosa consista il nuovo modo di comporre:

[...] così ne madrigali come nelle arie, ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più o meno affettuose, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente avessero grazia, avendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto, e posato le consonanze nelle sillabe lunghe, e fuggito le brevi et osservato l'istessa regola nel fare i passaggi: benché per un certo adornamento io abbia usato talora alcune poche crome, fino al valor d'un quarto di battuta o una mezza il più sopra sillabe brevi per lo più, le quali, perché passano tosto, e non sono passaggi ma un certo accrescimento di grazia, si possono permettere, et anco perché il giudizio speciale fa ad ogni regola patire qualche eccezione.⁶⁸

Caccini dunque dichiaratamente « imita i concetti » rispettando gli accenti e le quantità! Ma in alcune sedi si concede alcuni « adornamenti » che non corrispondono e non amplificano la sonorità della lingua, ma la fioriscono; questa deroga alla semplicità della melodia si accompagna, nella descrizione, all'uso dell'aggettivo *affettuoso* con senso ben diverso da quello con cui tanto Zarlino che Galilei avevano usato la forma sostantivale, più severa: *affettuoso* significa vago, grazioso, ornato appunto. Ma in Caccini *affettuoso* e *affetto* infine coincidono; soffermandosi sulle ornamentazioni, e sulla misura ed il modo di adoperarle, egli precisa infatti che lo scopo è sempre quello di muovere gli affetti:

Ma perché io non mi sono mai quietato dentro ai termini ordinarii et usati dagli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, pur che la novità sia stata atta a poter meglio conseguire

⁶⁶ Cfr. Giulio Caccini, *Dedicatoria e prefazione a « Le nuove musiche »*, in Angelo Solerti, *op. cit.*, pp. 53-71.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 59.

il fine del musico, cioè di dilettere e muovere l'affetto dell'animo, ho trovato esser maniera più affettuosa [...] intonare la prima voce scemandola, però che l'esclamazione, che è mezzo più principale per muovere l'affetto [...].⁶⁹

Nella prefazione alle *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* del 1614, *Ai discreti lettori*,⁷⁰ inequivocabilmente ormai affetto è sinonimo di *ornamento*, ed il suo peso e il suo senso sono affidati all'esecutore:

[...] mi son risoluto a stampar di nuovo quest'altre mie, alcune delle quali sono scritte nell'istessa maniera, che conviene che siano cantate, avendo segnato sopra la parte, che canta, e trilli e gruppi, et altri nuovi affetti [...].

Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la spezzatura: lo affetto in chi canta altro non è che la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto, che si prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto è quel trapasso che si fa da un affetto in un altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole e 'l concetto guidano il cantante successivamente: e questa è da osservarsi minutamente, acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e 'l vedovo.⁷¹

L'affetto è l'ornamento dato dalle variazioni d'intensità; qui vediamo stringersi ancora il legame tra musica e retorica, sia perché l'ornamentazione viene considerata mezzo atto a commuovere, *figura*; sia perché il momento esecutivo acquista importanza ed autonomia, così come la *pronuntiatio* è parte importante ed autonoma della retorica. Già nel 1592 Ludovico Zacconi parlava di *effetti intrinseci* ed *estrinseci* della musica, distinguendo non già come Zarlino gli effetti manifestati o no apertamente nel riso e nel pianto, ma quelli virtuali, impliciti nell'organizzazione compositiva, da quelli che vengono concretamente determinati al momento, e per mezzo, dell'esecuzione.⁷²

Nella teoria etica erano compresenti due potenzialità espressive: movimento dei suoni simile a quello dell'anima, ed utilizzazione a fini pedagogici delle diverse *armonie* in base alle loro caratteristiche sintattiche per rappresentare e suscitare un determinato carattere.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰ In Angelo Solerti, *op. cit.*, pp. 72-5.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 73-5.

⁷² Cfr. Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, Girolamo Polo 1592 (ristampa anastatica Bologna, Forni 1967), prima parte, pp. 7-9. Cfr. anche Daniele Ficola, *Harmonia e espressione*, in «Nuovo Romanticismo», V (1987), pp. 3-15.

Anche nella teoria e nella pratica polifonica rinascimentale mimesi dell'anima e rappresentazione di concetti sono in stretta relazione. Sul finire del secolo XVI, quando la teoria etica viene riassunta e rielaborata, le qualità simboliche sembrano travasarsi nel momento esecutivo e concentrarsi in quell'istante di tensione ed espressività ambigua che è l'ornamento: l'artificio, scomparendo le costruzioni polifoniche, si traveste di fioriture melodiche.

Ornamento ed esecuzione sono le due chiavi che, nel barocco musicale, aprono le nuove strade della musica e della riflessione sulla musica. Nell'ornamentazione, che può eseguirsi anche, e forse meglio, con strumenti, e che è frutto dell'improvvisazione e delle qualità dell'esecutore, si ritrovano il godimento della sonorità pura e la sua potenzialità espressiva arcana; per questo l'esecuzione, il momento in cui la musica da virtuale si fa reale, da idea si fa suono, acquista importanza non soltanto sociale ma anche estetica. E con l'esecuzione acquista valore anche l'ascolto: l'ascoltatore, con il suo bagaglio di cultura e di memoria, potrà essere indicato, per la prima volta nella nostra cultura, come interprete legittimo dei significati della musica.

1. La « *Musurgia universalis* » di Kircher

La *Musurgia*⁷³ del padre Atanasio Kircherio è *universalis* nel senso che vi sono trattati tutti i campi dello scibile umano; musica infatti è tutto e ogni cosa può essere musica, anche se « musica che tace », come scrive Pompeo Colonna nei versi dedicati al *Serenissimo Leopoldo Arciduca d'Austria* come introduzione e presentazione dell'enciclopedica opera:

Non è musica sol quella, ch'udiamo,
Ma tutto quello, che s'odora, e tocca,
E tutto ciò, che mai prova la bocca,
Che chiamiam gusto, e quanto mai vediamo.

Mirasi un uomo, un edificio, un volto,
E à chi reca diletto, e à chi dispiace.
Sappi Signor, ch'è musica, che tace,
Ciò ch'uno alletta, e l'altro in odio hà volto.⁷⁴

Kircher descrive la costituzione fisico-acustica e aritmetica del suono, e quella fisiologica delle voci umana ed animali; della musica poi tratta ogni aspetto: storico, teorico-sintattico, compositivo, ritmico-metrico, organologico; mistico-filosofico; ogni sua forma, genere e stile: vocale, strumentale ecc.; ogni sua qualità e proprietà: patetica, terapeutica, taumaturgica e sinestetica. Naturalmente egli dà grande spazio ai rapporti tra musica e poesia, e tra musica e retorica, e un capitolo della parte terza del libro ottavo si intitola proprio *De Musurgia Rhetorica*: « come la retorica consta di tre parti, *inventio*, *di-*

⁷³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, ex typographis heredum Francisci Corbelletti, 1650 (ristampa anastatica a cura di Ulf Scharlau, Hildelsheim-New York, Georg Olms 1970). Il saggio più completo su Kircher musicologo è quello di Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barocks*, Marburg 1969, recensito da Gino Stefani, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », IV/5 (1970). Sulle motivazioni culturali e sociali che spinsero Kircher alla stesura di questo complesso trattato, e della successiva *Phonurgia nova sive coniugium mechanico-physicum artis et naturae*, 1673, cfr. Antonietta Alexitch, *Musica, teologia e scienza nella « Musurgia universalis » di A. Kircher*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », XVIII/2 (1984), pp. 182-90. Sulla complessità e ambivalenza della posizione di Kircher nella cultura secentesca, e sul significato ultimo della sua interpretazione delle qualità terapeutiche della musica, cfr. lottima tesi di laurea di Cristina Gargano, *Medicina musurgica e Harmonia del mondo nella filosofia musicale di padre Athanasius Kircher*, Palermo 1986. Cfr. anche, per gli aspetti esoterici della formazione di Kircher, Valerio Rivoecchi, *Esotismo in Roma barocca*, Roma, Bulzoni 1982.

⁷⁴ In Athanasius Kircher, *Musurgia...*, cit., tomo I, p. XI.

spositio ed *elocutio* – egli spiega – così, anche la nostra *Musurgia Rhetorica* ».⁷⁵ Del sistema tradizionale dell'arte del persuadere, sottolinea F. Alberto Gallo in un suo denso saggio sui rapporti tra teoria musicale e retorica, tralascia la *memoria* ed assorbe la *pronuntiatio* nell'*elocutio*; ma i due elementi costitutivi della *pronuntiatio* vengono di fatto trattati: « Per quanto riguarda la *vox* la formula della corrispondenza tra i due principali generi di argomento e le due principali possibilità di intonazione assume la veste di due distinte figure retorico-musicali. Per quanto riguarda il *gestus* viene particolarmente rilevata l'importanza del *decorum* nell'atteggiamento fisico ».⁷⁶

All'inizio del libro quinto, che tratta del modo in cui devono essere composte le melodie d'ogni genere, Kircher distingue tra causa efficiente, materiale, formale e finale della polifonia vocale (*Symphoniurgia*), che egli assume come modello compositivo:

Causa efficiente è lo stesso compositore, causa materiale sono gli intervalli indicati con chiavi, note e figure, causa formale sono il suono e il ritmo, quest'ultimo è come un'anima che infonde vita a tutto il corpo sonoro; la causa finale è l'onore di Dio e il piacere degli uomini, proprio o altrui.⁷⁷

Il piacere che la musica procura è quello degli affetti che essa suscita; Kircher lo dice esplicitamente⁷⁸ e questo è l'argomento che ritorna in ogni parte della sua opera disordinata, che viene esaminato in ogni sua influenza sulla composizione, sull'esecuzione e sull'ascolto. Persino la classificazione degli stili, come ha notato Lorenzo Bianconi,⁷⁹ non obbedisce a nessun altro criterio logico se non quello degli affetti diversi generati dai diversi stili *espressi* (cioè convenzionali): ecclesiastico, canonico, mottettistico, fantastico, madrigalesco, melismatico, occasionale, sinfonico, drammatico.⁸⁰

Con Zarlino, e quindi con Platone, Kircher concorda sulle componenti necessarie alla musica per commuovere gli animi; queste

⁷⁵ *Ibidem*, tomo II, p. 143: « Uti Rhetorica tribus constat partibus, inventione, dispositione et elocutione, ita et nostra Musurgia Rhetorica ».

⁷⁶ Francesco Alberto Gallo, « *Pronuntiatio* ». *Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in « Acta musicologica », vol. XXXV (1963), pp. 38-46, 46.

⁷⁷ Athanasius Kircher, *op. cit.*, tomo I, p. 212: « Efficientem igitur ipsum ponimus Symphonetam, sive Compositorem harmoniae; Materialem intervalla ipsa harmonica, clavibus, notis, figurisque distincta; Formalem, sonum harmonicum, sive ipsam proportionem harmonicam, quae est veluti anima quaedam, toti harmonico corpori vitam tribuens; Finalis denique, est vel honor Dei vel delectatio hominum propria aut aliena ».

⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

⁷⁹ Lorenzo Bianconi, *Il seicento*, Edizioni di Torino 1982, p. 51.

⁸⁰ Cfr. Athanasius Kircher, *op. cit.*, tomo I, pp. 581-97.

componenti definisce « naturali » (in contrapposizione alle possibili cause soprannaturali o demoniache: a queste egli accenna qui brevemente, in seguito le esclude):⁸¹ l'*harmonia* nel senso zarliniano, il ritmo e il metro (*numerus et proportio*), l'efficacia delle parole che si cantano, cioè del testo (*oratio*), infine la disposizione dell'ascoltatore (*audientis dispositio*).⁸²

Il modo in cui la musica riesce a muovere gli affetti è da lui descritto come immediato e irrazionale, potente e necessario come una legge naturale:

Il suono che muove l'aria esterna possiede un'arcana forza naturale sullo spirito animale, come su una certa corda dell'anima, per cui, appena questa viene fatta vibrare, subito l'anima viene stimolata a quell'affetto che le corde o gli spiriti animali sogliono produrre per propria natura.⁸³

Anche Kircher si riallaccia, ancor più esplicitamente e dettagliatamente di Zarlino, alla medicina pitagorica: nel corpo dell'uomo sono i quattro umori vitali (sangue, flemma, bile gialla e bile nera) che corrispondono ai quattro temperamenti (sanguigno, flemmatico, colerico e melanconico) ed ai quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra) e qualità elementari (umido-caldo, umido-freddo, secco-caldo, secco-freddo). Quando qualcosa risuona muovendo l'aria, gli spiriti animali, che sono entro il corpo umano, vengono messi in movimento; le loro vibrazioni influiscono sugli umori modificandone l'equilibrio, e determinando variazioni del temperamento, e passioni. Anche la nozione di « spirito animale » ha origine remota: deriva dalla tripartizione del concetto stoico di *pneuma* in naturale, vitale e animale; tripartizione che compare come semplificazione del pensiero di Galeno negli scritti dei suoi discepoli.

⁸¹ Per quanto Kircher sia « conciliante ed eclettico, sperimentale e credulone » (Mariangela Donà, *Affetti musicali nel Seicento*, in « Studi secenteschi », VIII (1967), pp. 74-94, 89), l'atteggiamento con cui egli riferisce delle diverse interpretazioni è pur sempre quello di una pretesa obiettività scientifica; dopo aver considerato lungamente infatti le condizioni e le cause « naturali » della efficacia patetica della musica, aggiunge un *Corollarium* che inizia così: « Ex hoc discursu luculenter patet, causam diversae concitationis affectuum aliam non esse, nisi quam diximus diversam spiritus rationem pro diversis intentionis et remissionis motus armonici gradibus in aere impressis aliter incitatum [...] » e continua con gli esempi tipici della tradizione retorica: gli oratori che usano toni acuti per coinvolgere l'uditorio, e le variazioni di registro delle voci animali in conseguenza dell'ira.

⁸² Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 549-51.

⁸³ *Ibidem*, tomo I, p. 578: « Habet n. (ut diximus) Sonus exterior ad spiritum animale veluti ad chordam quamdam animae eam arcanam vim, ut simul, ac illa incitetur, mox concitetur et anima ad eum affectum, quem, cordae, sive spiritus

Inoltre come l'effetto di risonanza determina maggiore o minore velocità della seconda corda in dipendenza da quella della prima, così l'anima sarà mossa diversamente a diverse passioni in dipendenza dai diversi intervalli melodici e quindi dai modi melodici che in diversa successione li adoperano:

Acuto e grave, intensità e rilassamento, celerità e lentezza del moto sonoro, che producono mollezza e durezza, con la stessa proporzione e misura con cui alterano gli spiriti, con quella stessa altereranno l'anima. Se il movimento prodotto sarà più intenso e più acuto, produrrà affetti più acuti e simili al fuoco e alla collera, se più lento, più rilassati e simili all'umor terreo, se si manterrà nel mezzo, produrrà affetti moderati.⁸⁴

Esamina quindi la diversa natura di ogni singolo intervallo che dipende in generale dalla sua ampiezza: il semitono è il più piccolo e il più languido, come ben sapevano gli antichi, ma in esso si cela, come anche precedentemente egli aveva affermato, « l'anima di tutta la musica ».⁸⁵ Anche le vibrazioni luminose agiscono come quelle acustiche ed è dunque possibile ritrovare una relazione tra ogni suono ed ogni intervallo di cui solo i ciechi possono non accorgersi.⁸⁶ Descrive ancora i modi melodici, antichi e moderni, classificandoli in base alle loro potenzialità affettive, portando per ciascun modo uno o più esempi,⁸⁷ e focalizzando la sua attenzione non solo sulle abilità tecniche del compositore, ma anche su quelle degli esecutori che devono essere consapevoli dell'arcana forza con cui il suono agisce sull'anima:

La musica patetica non è altro che *melothesia harmonica*, o composizione fatta da esperto musicista con tale arte e ingegno da suscitare nell'ascoltatore ogni determinato affetto dell'animo. Si richiedono perché essa sia correttamente composta quattro condizioni: la prima è che il compositore esperto scelga un tema atto a suscitare affetto; la seconda che adatti il tema scelto al modo congruo; la terza che costringa il ritmo esattamente al metro o piuttosto il metro poetico al ritmo musicale. La quarta è che la composizione siffatta venga eseguita da eccellenti cantori, e in luogo e tempo adatti.⁸⁸

⁸⁴ *Ibidem*, tomo I, p. 566: « Acumen itaque, et gravitas, intensio et remissio, celeritas et tarditas sonori motus, quas mollities et durities consequuntur, qua proportione et temperamento spiritum alterant, hoc eodem et animam alterabunt, qui si intensior fuerit et acutior, acutiores et igni seu cholerae similes, si remissior, remissiores et terreo humori similes; si medium tenuerit, medias affectiones efficiet ».

⁸⁵ *Ibidem*, tomo I, p. 554 (segnata erroneamente 620): « Totius musicae anima semitonium est ».

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 567-68.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 659-77.

⁸⁸ *Ibidem*, tomo I, p. 578: « Musica pathetica nihil aliud est quam harmonica

componenti definisce « naturali » (in contrapposizione alle possibili cause soprannaturali o demoniache: a queste egli accenna qui brevemente, in seguito le esclude):⁸¹ l'*harmonia* nel senso zarliniano, il ritmo e il metro (*numerus et proportio*), l'efficacia delle parole che si cantano, cioè del testo (*oratio*), infine la disposizione dell'ascoltatore (*audientis dispositio*).⁸²

Il modo in cui la musica riesce a muovere gli affetti è da lui descritto come immediato e irrazionale, potente e necessario come una legge naturale:

Il suono che muove l'aria esterna possiede un'arcana forza naturale sullo spirito animale, come su una certa corda dell'anima, per cui, appena questa viene fatta vibrare, subito l'anima viene stimolata a quell'affetto che le corde o gli spiriti animali sogliono produrre per propria natura.⁸³

Anche Kircher si riallaccia, ancor più esplicitamente e dettagliatamente di Zarlino, alla medicina pitagorica: nel corpo dell'uomo sono i quattro umori vitali (sangue, flemma, bile gialla e bile nera) che corrispondono ai quattro temperamenti (sanguigno, flemmatico, colerico e melanconico) ed ai quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra) e qualità elementari (umido-caldo, umido-freddo, secco-caldo, secco-freddo). Quando qualcosa risuona muovendo l'aria, gli spiriti animali, che sono entro il corpo umano, vengono messi in movimento; le loro vibrazioni influiscono sugli umori modificandone l'equilibrio, e determinando variazioni del temperamento, e passioni. Anche la nozione di « spirito animale » ha origine remota: deriva dalla tripartizione del concetto stoico di *pneuma* in naturale, vitale e animale; tripartizione che compare come semplificazione del pensiero di Galeno negli scritti dei suoi discepoli.

⁸¹ Per quanto Kircher sia « conciliante ed eclettico, sperimentale e credulone » (Mariangela Donà, *Affetti musicali nel Seicento*, in « Studi secenteschi », VIII (1967), pp. 74-94, 89), l'atteggiamento con cui egli riferisce delle diverse interpretazioni è pur sempre quello di una pretesa obiettività scientifica; dopo aver considerato lungamente infatti le condizioni e le cause « naturali » della efficacia patetica della musica, aggiunge un *Corollarium* che inizia così: « Ex hoc discursu luculenter patet, causam diversae concitationis affectuum aliam non esse, nisi quam diximus diversam spiritus rationem pro diversis intentionis et remissionis motus armonici gradibus in aere impressis aliter incitatum [...] » e continua con gli esempi tipici della tradizione retorica: gli oratori che usano toni acuti per coinvolgere l'uditorio, e le variazioni di registro delle voci animali in conseguenza dell'ira.

⁸² Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 549-51.

⁸³ *Ibidem*, tomo I, p. 578: « Habet n. (ut diximus) Sonus exterior ad spiritum animale veluti ad chordam quamdam animae cam arcanam vim, ut simul, ac illa incitetur, mox concitetur et anima ad eum affectum, quem, cordae, sive spiritus animales natura sua conciliare solent ».

Inoltre come l'effetto di risonanza determina maggiore o minore velocità della seconda corda in dipendenza da quella della prima, così l'anima sarà mossa diversamente a diverse passioni in dipendenza dai diversi intervalli melodici e quindi dai modi melodici che in diversa successione li adoperano:

Acuto e grave, intensità e rilassamento, celerità e lentezza del moto sonoro, che producono mollezza e durezza, con la stessa proporzione e misura con cui alterano gli spiriti, con quella stessa altereranno l'anima. Se il movimento prodotto sarà più intenso e più acuto, produrrà affetti più acuti e simili al fuoco e alla collera, se più lento, più rilassati e simili all'umor terreo, se si manterrà nel mezzo, produrrà affetti moderati.⁸⁴

Esamina quindi la diversa natura di ogni singolo intervallo che dipende in generale dalla sua ampiezza: il semitono è il più piccolo e il più languido, come ben sapevano gli antichi, ma in esso si cela, come anche precedentemente egli aveva affermato, « l'anima di tutta la musica ».⁸⁵ Anche le vibrazioni luminose agiscono come quelle acustiche ed è dunque possibile ritrovare una relazione tra ogni suono ed ogni intervallo di cui solo i ciechi possono non accorgersi.⁸⁶ Descrive ancora i modi melodici, antichi e moderni, classificandoli in base alle loro potenzialità affettive, portando per ciascun modo uno o più esempi,⁸⁷ e focalizzando la sua attenzione non solo sulle abilità tecniche del compositore, ma anche su quelle degli esecutori che devono essere consapevoli dell'arcana forza con cui il suono agisce sull'anima:

La musica patetica non è altro che *melothesia harmonica*, o composizione fatta da esperto musicista con tale arte e ingegno da suscitare nell'ascoltatore ogni determinato affetto dell'animo. Si richiedono perché essa sia correttamente composta quattro condizioni: la prima è che il compositore esperto scelga un tema atto a suscitare affetto; la seconda che adatti il tema scelto al modo congruo; la terza che costringa il ritmo esattamente al metro o piuttosto il metro poetico al ritmo musicale. La quarta è che la composizione siffatta venga eseguita da eccellenti cantori, e in luogo e tempo adatti.⁸⁸

⁸⁴ *Ibidem*, tomo I, p. 566: « Acumen itaque, et gravitas, intensio et remissio, celeritas et tarditas sonori motus, quas mollities et durities consequuntur, qua proportione et temperamento spiritum alterant, hoc eodem et animam alterabunt, qui si intensior fuerit et acutior, acutiores et igni seu cholerae similes, si remissior, remissiores et terreo humorum similes; si medium tenuerit, medias affectiones efficiet ».

⁸⁵ *Ibidem*, tomo I, p. 554 (segnata erroneamente 620): « Totius musicae anima semitonium est ».

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 567-68.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 659-77.

⁸⁸ *Ibidem*, tomo I, p. 578: « Musica pathetica nihil aliud est quam harmonica

L'essenza della musica non è più soltanto nella sua astrazione e virtualità che ha permesso per millenni di proiettarla nell'inudibile armonia celeste; la musica è scesa sulla terra e sulla terra risuona in luoghi e tempi determinati, in voci umane, in strumenti materiali; e se nell'ultimo libro, il decimo, Kircher dimostra che « la Natura dell'universo non è altro che Musica perfettissima », ⁸⁹ nel momento in cui deve spiegare la potenza affettiva della musica descrive dettagliatamente le condizioni e le caratteristiche necessarie perché l'esecuzione risulti efficace: le stagioni, i giorni, le ore, i luoghi aperti e chiusi, tutto contribuisce a suscitare determinati affetti; ⁹⁰ la sua attenzione si sposta così dal momento poetico a quello estesico: è necessario che anche l'ascoltatore sia ben disposto.

Ma mentre Zarlino sottolineava la necessità che l'ascoltatore, il Soggetto, fosse colto e sensibile (« È ben vero che se non si trovasse il Soggetto disposto, cioè l'Uditore, il quale udisse volentieri queste cose, e in esse si diletasse, non si potrebbe vedere alcuno effetto; e nulla o poco farebbe il musico »), ⁹¹ Kircher, alla ricerca di qualità oggettive e misurabili, si riferisce alla fisiologia del fruitore, secondo la sua pseudo-scienza: « La musica ha lo scopo di commuovere non qualunque soggetto ma quello il cui umore naturale è conforme alla musica »; ⁹² e giunge a spiegare i diversi effetti della musica su diversi individui invitandoci ad una prova sperimentale: come cinque bicchieri riempiti con liquidi diversi o con diverse proporzioni degli stessi liquidi danno, se sollecitati da una stessa vibrazione, suoni diversi; così uomini diversi per indole (cioè riempiti di umori diversi!) reagiscono diversamente alla stessa musica. ⁹³

Alle diversità di temperamento individuali si sommano quelle derivate dalle condizioni climatiche, fisiche e culturali delle diverse nazioni, che influiscono non solo sul compositore (stile *impresso*), ma anche sull'ascoltatore. ⁹⁴

melothesia, sive compositio, ea arte et ingenio a perito Musurgo instituta, ut ad datum quocumque animi affectum auditorem concitet. Requiritur autem ad eam rite instituendam quatuor conditiones: quarum prima est, ut symphoneta peritus seligat thema affectui concitando aptum; Secundo, ut assumptum thema congruo tono adaptet. Tertio, ut Rhythmum, sive mensuram verborum harmonico rhythmum, mensuraeque exacte coaptet. Quarto, ut compositam iuxta dictas conditiones melothesiam a peritissimis phonascis pronunciandam, cantandamque loco congruo, et tempore exhibeat ».

⁸⁹ *Ibidem*, tomo II, p. 364: « [...] quo [...] Naturam universi nihil aliud nisi Musicam perfectissimam esse ostenditur ».

⁹⁰ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 578-80.

⁹¹ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni...*, cit., p. 71.

⁹² Athanasius Kircher, *op. cit.*, tomo I, p. 550: « Musica igitur ut moveat, non quaecumque subiectum vult, sed illud cuius humor naturalis musicae congruit ».

⁹³ Cfr. *ibidem*, tomo II, p. 212.

⁹⁴ Cfr. *ibidem*, tomo I, pp. 580-81.

Vengono dimenticate o trascurate le possibilità mimetico-rappresentative della musica; e il movimento temporale che rendeva lo scorrere dei suoni analogo alla nostra interiorità, rimane movimento spaziale, fisico, di corpi e di aria e rimescolamento dei nostri umori. I valori simbolici della musica, e specificamente di un'opera musicale, possono classificarsi in una semiotica: gli elementi melodici, armonici o ritmici, composti seguendo determinate regole, e fatti risuonare in determinati luoghi e tempi, suscitano determinati effetti in determinati individui.

2. Il « *Compendium musicae* » di Cartesio

Nello stesso anno, 1650, in cui veniva pubblicata a Roma la *Musurgia universalis*, usciva in Olanda un trattatello, un *breviario* di ben più ridotte dimensioni che era stato scritto circa trentacinque anni prima da René Descartes. ⁹⁵

La musica ha lo scopo di divertire e di suscitare in noi diversi sentimenti (*ut delectet variosque in nobis moveat affectus*). Si possono comporre melodie tristi e ciò nonostante piacevoli, senza che così gran contrasto ci provochi meraviglia: per cui elegiaci e tragici riscuotono tanto maggior successo quante più lacrime fanno piangere. ⁹⁶

Questa dichiarazione, posta programmaticamente all'inizio, non è seguita, nel corso della trattazione, da ulteriori spiegazioni sulle cause che rendono la musica atta a suscitare gli affetti. È invece il problema estetico della *delectatio* che viene subito affrontato esaminando nelle *Premesse* le caratteristiche e le qualità della percezione:

1. Tutti i sensi sono capaci di provocare un qualche divertimento.
2. Per questo divertimento si richiede un certo grado di relazione tra l'oggetto e lo stesso senso [...].
3. L'oggetto deve essere tale da non cadere sotto il senso con troppa confusione [...].
4. Percepriamo più facilmente con il senso quell'oggetto in cui più piacevole è la diversità delle parti che lo compongono.
5. Diciamo parti di un oggetto nel suo insieme meno diverse tra loro quelle tra le quali vi è una maggiore proporzione.
6. Si deve trattare di una proporzione aritmetica e non geometrica [...].

⁹⁵ René Descartes, *Compendium musicae*, in *Oeuvres*, a cura di Charles Adam e Paul Tamery, Paris, Leopold Cerf 1908, vol. X, pp. 79-141.

⁹⁶ Le traduzioni citate sono di Luisa Zanoncelli: René Descartes, *Breviario di musica*, Mestre, Corbo e Fiore s.d., p. 73.

7. Tra gli oggetti del senso non risulta molto gradevole allo spirito ciò che può essere percepito dal senso con estrema facilità, o viceversa con estrema difficoltà [...].

8. Va infine notato che in tutte le cose assai attraente è la varietà.⁹⁷

Nei successivi paragrafi Cartesio torna all'argomento che ci sta a cuore aggiungendo che l'agogia, la suddivisione ritmica, gli intervalli, i modi suscitano diverse passioni, ma si rifiuta di approfondirne le cause e di stabilire le tipologie che presuppongono « una cognizione più profonda degli stati d'animo, di cui per il momento non voglio dire di più ».⁹⁸

Les passions de l'âme,⁹⁹ con cui Cartesio manteneva la sua implicita promessa di esaminare più profondamente gli stati d'animo, quasi tre decenni più tardi approfondiscono appunto l'aspetto affettivo della percezione sensibile: furono pubblicate nel 1649; la prima stesura, che non ci è giunta, è precedente solo di pochi anni (1645-46). Qui vengono riaffermate la sua concezione meccanicistica del corpo umano e la sua teoria dell'anima unica che ha sede nel cervello da dove estende la sua influenza a tutto il corpo.¹⁰⁰ Con il termine *umori* Cartesio indica le « inclinazioni naturali », ¹⁰¹ ma riprende e sviluppa la concezione galenica degli spiriti animali; questi, a suo dire, « non sono che corpi, e non hanno altra proprietà che quella di essere molto piccoli, e agitati da un movimento rapidissimo, come le parti della fiamma di una fiaccola ». ¹⁰² Differiscono dagli spiriti naturali e da quelli vitali « che non si separano dal sangue; solo lo spirito animale è allo stato puro ». ¹⁰³ Gli spiriti, muovendosi rapidamente giungono al cervello e penetrano nel suo punto più interno dov'è situata quella ghiandola pineale che è appunto la sede dell'anima. La causa delle passioni è proprio « l'agitazione, dovuta

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 74-6.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁹⁹ In *Oeuvres*, cit., vol. XI, pp. 291-497.

¹⁰⁰ Cartesio aveva descritto il funzionamento del corpo e la natura dell'anima nel *Traité de l'homme* (vol. XI, pp. 119-215 delle *Oeuvres*, cit.), compiuto già nel 1633 e pubblicato postumo. Vi ritornò nella quinta parte del *Discours de la méthode* (1637, in *Oeuvres*, cit., vol. VI, pp. 1-78, 40-60). Del 1641 è la prima edizione delle *Méditations de Prima Philosophia, in qua Dei existentia et Animae immortalitas demonstrantur*; l'edizione dell'anno successivo porta nel titolo una variazione significativa: « [...] in quibus Dei existentia, et animae humanae a corpore distinctio demonstrantur [...] » (*Oeuvres...*, cit., vol. VII).

¹⁰¹ René Descartes, *Traité de l'homme*, cit., pp. 166-67.

¹⁰² René Descartes, *Le passioni dell'anima e lettere sulla morale*, trad., introd. e note di Eugenio Garin, Bari, Laterza 1954, p. 10.

¹⁰³ René Descartes, lettera al Vorstius del 19 giugno 1643, in *Oeuvres*, vol. II, pp. 686-89, cit. e trad. in *Le passioni...*, cit., pp. 7-9, nota 4.

agli spiriti, della piccola ghiandola posta in mezzo al cervello ». ¹⁰⁴ I motori degli spiriti sono fuori di noi, sono « gli oggetti che muovono i sensi »: ¹⁰⁵ odori, colori, suoni; la percezione dell'ambiente è causa diretta, fisiologica delle passioni.

Certo esistono altro tipo di percezioni: quelle che hanno per causa l'anima (immaginarie, oniriche) e, tra quelle che hanno per causa il corpo come le precedenti, le percezioni dei fenomeni interni al nostro fisico (fame, sete, ecc.). Ma soprattutto esistono diverse « emozioni dell'anima che si riferiscono ad essa, ma che sono in realtà causate da essa », ¹⁰⁶ azioni volontarie dell'anima, non passioni: quando « l'anima si applica a considerare qualcosa che è solo intellegibile e non immaginabile, per esempio a considerare la propria natura, le percezioni che essa ha delle cose dipendono soprattutto dalla volontà che gliele fa scorgere: è per questo che si usa considerarle più come azioni che come passioni ». ¹⁰⁷

Emozioni e passioni dello stesso tipo in genere si corrispondono. « Eppure la differenza è tanto grande che talvolta si possono soffrire dei dolori con gioia e provare dei piaceri che dispiacciono ». ¹⁰⁸ Questo avviene quando le passioni sono innocue e l'anima può agire liberamente. È il caso del piacere estetico che è un'emozione (azione) che si accompagna ad un coinvolgimento affettivo (passione) che non comporta rischi né fisici né morali; per questo pur essendo un'emozione piacevole è indifferente a quale tipo di passione si accompagni, tristezza gioia amore odio: « [...] è una gioia intellettuale che può scaturire dalla tristezza come da qualunque altra passione ». ¹⁰⁹

L'atto intellettuale descritto nelle *Premesse del Compendium*: il mettere in rapporto le misure dei fenomeni sensibili, sublimando il suono in numero, quasi un *exercitium arithmeticae occultum*, e la *delectatio* che ne deriva possono identificarsi con quella « gioia intellettuale » che nel trattato sulle passioni è esemplificata esplicitamente nella fruizione del teatro e della letteratura. Contemporaneamente i suoni agiscono sui nostri spiriti animali e l'anima viene agitata da essi rattristandosi o rallegrandosi; ma il piacere che si accompagna indifferentemente alla gioia o alla tristezza, è una volontà dell'anima. L'affermazione di apertura del *Compendium*, con la distinzione tra *delectatio* e *affectus*, può leggersi allora come prefigurazione della più matura riflessione sul rapporto tra atto intellettuale volontario e

¹⁰⁴ René Descartes, *Le passioni...*, cit., p. 22.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 85.

percezione dell'ambiente; il piacere estetico non deriva dai contenuti né espressi (vicende del dramma o del racconto) né veicolati emotivamente; gli *affectus*, che pur gli si accompagnano, dipendono da meccanismi fisiologici. Le lacrime che – secondo Cartesio – decretano il successo di elegiaci e tragici sono tutt'altra cosa dagli « accordi dolci e a un tempo dolorosi »¹¹⁰ che satureranno l'età romantica.

Se il valore estetico non coincide col significato di cui un'opera musicale può farsi veicolo suscitando affetti, è superfluo stabilire quali intervalli, ritmi, accordi, modi suscitano diverse passioni; mentre le leggi che regolano il godere dei suoni, esposte chiaramente nelle *Pre-messe*, sottendono il successivo esame delle strutture sonore e delle loro relazioni. Così Cartesio sempre ritorna sul piacere, sul gradimento, sul diletto che esse provocano, mentre il problema dei particolari affetti che le diverse strutture compositive possono suscitare viene più volte dichiarato esterno ai suoi scopi.

Del resto le passioni stimolate dalla musica differiscono nei diversi ascoltatori e dipendono dall'immaginazione, non dall'abilità e dalla complessità compositiva.¹¹¹ Soltanto una volta, quando nel *Compendium* accenna ad « una folta e sottile casistica »¹¹² in cui potrebbero sistematizzarsi le figure musicali affettive, sembra che, in una certa misura, Cartesio aderisca alla teoria degli affetti così come i suoi contemporanei l'intendevano. Ma più tardi, in una lettera a Mersenne, egli nega esplicitamente in modo sbrigativo – « non senza una certa impazienza » –¹¹³ che possa ritrovarsi un rapporto costante e necessario tra conoscenza e passioni: « Non riconosco affatto alle consonanze qualità che corrispondano alle passioni ».¹¹⁴ Ed è significativo che il de-

¹¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale d'oggi (Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik, 1799)*, trad. di Bonaventura Tecchi in *Fantasia sulla musica*, Fiesole, Discanto 1981, pp. 43-50, 48.

¹¹¹ Si può intendere infatti riferito alle passioni l'accenno alla potenza della musica degli antichi nella lettera a Mersenne del 18 dicembre 1629 (*Oeuvres*, vol. I, pp. 82-104, 101): « Pour la Musique des anciens, je crois qu'elle a eu quelque chose de plus puissant que la nostre, non pas pource qu'ilz estoit plus sçavans, mais pource qu'ilz l'estoient moins: d'ou vient que ceus qui avoient un grand naturel pour la musique, n'estant pas assuietés dans les reigles de notre diatonique, faisoient plus par la seule force de l'immagination que ne peuvent faire ceus qui ont corrompu cet force par la connoissance de la theorie ».

¹¹² « Bisognerebbe ora parlare dei vari poteri delle consonanze nel suscitare emozioni. Ma un esame approfondito di questo argomento può essere portato avanti sulla base di quanto già detto, se eccede i limiti di questo breviario: sono infatti tanto vari e oggetto di una così folta e sottile casistica che un intero volume non basterebbe ad esaurire l'argomento ». (René Descartes, *Breviario...*, cit., pp. 95-96).

¹¹³ Luisa Zanoncelli, *I fondamenti...*, cit., p. 50.

¹¹⁴ Lettera del 4 aprile 1630, in *Oeuvres*, vol. I, pp. 124-27, 126: « Je ne connois point de qualitez aux consonances qui répondent aux passions ».

stinatario sia il suo enciclopedico amico che sei anni più tardi pubblicherà a Parigi quell'*Harmonie universelle* in cui i legami tra musica e retorica vengono ricondotti all'espressione affettiva della sonorità intesa come *accento* naturale che esprime il temperamento dei diversi popoli e dei diversi individui, così come i loro diversi umori, ma che, imitata con artificio dall'oratore, dal predicatore, dal compositore, dall'esecutore, può esprimere non solo determinate passioni ma persino le loro diverse sfumature.¹¹⁵

Cartesio invece privilegia i valori individuali, e non solo per quel che riguarda il coinvolgimento affettivo, anche per il gusto. Luisa Zanoncelli nota che nel *Breviario* « non si parla mai di Bello, ma sempre di piacere »;¹¹⁶ la differenza tra i due termini non sembra avere per Cartesio il senso che ha per noi: per il suono, egli stesso specifica, è meglio usare il termine *gradevole* (*agreable*), perché « la parola *bello* sembra rapportarsi più specificamente al senso della vista » e del resto « né il bello né il gradevole significano nulla se non in rapporto al nostro giudizio sull'oggetto, e dal momento che i giudizi degli uomini sono così diversi, non si può dire che né il bello né il gradevole abbiano alcuna misura determinata ».¹¹⁷

Ripetutamente, com'è noto, nella sua corrispondenza con Mersenne Cartesio insiste sulla soggettività del gusto, distinguendo le consonanze dolci da quelle gradevoli: solo la dolcezza degli intervalli è una qualità oggettiva che dipende dalla loro struttura fisica, ma accordi aspri possono piacere più di quelli dolci.¹¹⁸ Mersenne non solo non distingue il piacere estetico dalle passioni e attribuisce il godere della tristezza suscitata dalla musica a fattori fisiologici e psicologici ge-

¹¹⁵ Cfr. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636 (ristampa anastatica Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965), *Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes et de la Composition, livre VI de l'art de bien chanter*, pp. 366-75. Anche precedentemente Mersenne aveva evidenziato in questo senso il legame tra musica e retorica nelle *Questiones celeberrimae in Genesisim*, LVII, Lutetiae Parisiorum 1623: cfr. F. Alberto Gallo, *Pronuntiatio...*, cit., p. 45.

¹¹⁶ Luisa Zanoncelli, *I fondamenti...*, cit., p. 15. Del resto la terminologia di Cartesio è quella generalmente usata dai suoi contemporanei e conterranei: cfr. la lista dei termini della riflessione estetica redatta da Ermanno Migliorini, *L'estetica tra Seicento e Settecento*, in Michel Dufrenne e Dino Formaggio, *Trattato di Estetica*, Milano, Mondadori 1981, vol. I, pp. 165-214, 169.

¹¹⁷ René Descartes, lettera a Mersenne del 18 marzo 1630, in *Oeuvres*, vol. I, pp. 128-35, 133: « [...] le mot de *beau* semble plus particulièrement se rapporter aus sens de la veüe [...] Mais généralement ny le beau, ny l'*agreable* ne signifie rien qu'un rapport de nostre iugement à l'objet; et pource que les iugemens des hommes sont si differens, on ne peut dire que le beau, ny l'*agreable* ayent aucune mesure déterminée ».

¹¹⁸ Cfr. le lettere a Mersenne del gennaio 1630 (in *Oeuvres*, cit., vol. I, pp. 105-115, 108); del 18 marzo 1630 (cit.), dell'ottobre o novembre del 1631 (vol. I, pp. 226-32, 226) e il *Traité de l'homme*, cit., p. 151.

percezione dell'ambiente: il piacere estetico non deriva dai contenuti né espressi (vicende del dramma o del racconto) né veicolati emotivamente; gli *affectus*, che pur gli si accompagnano, dipendono da meccanismi fisiologici. Le lacrime che – secondo Cartesio – decretano il successo di elegiaci e tragici sono tutt'altra cosa dagli « accordi dolci e a un tempo dolorosi »¹¹⁰ che satureranno l'età romantica.

Se il valore estetico non coincide col significato di cui un'opera musicale può farsi veicolo suscitando affetti, è superfluo stabilire quali intervalli, ritmi, accordi, modi suscitano diverse passioni; mentre le leggi che regolano il godere dei suoni, esposte chiaramente nelle *Pre-messe*, sottendono il successivo esame delle strutture sonore e delle loro relazioni. Così Cartesio sempre ritorna sul piacere, sul gradimento, sul diletto che esse provocano, mentre il problema dei particolari affetti che le diverse strutture compositive possono suscitare viene più volte dichiarato esterno ai suoi scopi.

Del resto le passioni stimulate dalla musica differiscono nei diversi ascoltatori e dipendono dall'immaginazione, non dall'abilità e dalla complessità compositiva.¹¹¹ Soltanto una volta, quando nel *Compendium* accenna ad « una folta e sottile casistica »¹¹² in cui potrebbero sistematizzarsi le figure musicali affettive, sembra che, in una certa misura, Cartesio aderisca alla teoria degli affetti così come i suoi contemporanei l'intendevano. Ma più tardi, in una lettera a Mersenne, egli nega esplicitamente in modo sbrigativo – « non senza una certa impazienza » –¹¹³ che possa ritrovarsi un rapporto costante e necessario tra conoscenza e passioni: « Non riconosco affatto alle consonanze qualità che corrispondano alle passioni ».¹¹⁴ Ed è significativo che il de-

¹¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale d'oggi* (*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, 1799), trad. di Bonaventura Tecchi in *Fantasia sulla musica*, Fiesole, Discanto 1981, pp. 43-50, 48.

¹¹¹ Si può intendere infatti riferito alle passioni l'accento alla potenza della musica degli antichi nella lettera a Mersenne del 18 dicembre 1629 (*Oeuvres*, vol. I, pp. 82-104, 101): « Pour la Musique des anciens, je crois qu'elle a eu quelque chose de plus puissant que la nostre, non pas pource qu'ilz estoient plus sçavans, mais pource qu'ilz l'estoient moins: d'ou vient que ceus qui avoient un grand naturel pour la musique, n'estant pas assuietis dans les reigles de notre diatonique, faisoient plus par la seule force de l'immagination que ne peuvent faire ceus qui ont corrompu cet force par la connoissance de la theorie ».

¹¹² « Bisognerebbe ora parlare dei vari poteri delle consonanze nel suscitare emozioni. Ma un esame approfondito di questo argomento può essere portato avanti sulla base di quanto già detto, se eccede i limiti di questo breviario: sono infatti tanto vari e oggetto di una così folta e sottile casistica che un intero volume non basterebbe ad esaurire l'argomento ». (René Descartes, *Breviario...*, cit., pp. 95-96).

¹¹³ Luisa Zanoncelli, *I fondamenti...*, cit., p. 50.

¹¹⁴ Lettera del 4 aprile 1630, in *Oeuvres*, vol. I, pp. 124-27, 126: « Je ne connois point de qualitez aux consonances qui répondent aux passions ».

stinatario sia il suo enciclopedico amico che sei anni più tardi pubblicherà a Parigi quell'*Harmonie universelle* in cui i legami tra musica e retorica vengono ricondotti all'espressione affettiva della sonorità intesa come *accento* naturale che esprime il temperamento dei diversi popoli e dei diversi individui, così come i loro diversi umori, ma che, imitata con artificio dall'oratore, dal predicatore, dal compositore, dall'esecutore, può esprimere non solo determinate passioni ma persino le loro diverse sfumature.¹¹⁵

Cartesio invece privilegia i valori individuali, e non solo per quel che riguarda il coinvolgimento affettivo, anche per il gusto. Luisa Zanoncelli nota che nel *Breviario* « non si parla mai di Bello, ma sempre di piacere »;¹¹⁶ la differenza tra i due termini non sembra avere per Cartesio il senso che ha per noi: per il suono, egli stesso specifica, è meglio usare il termine *gradevole* (*agreable*), perché « la parola *bello* sembra rapportarsi più specificamente al senso della vista » e del resto « né il bello né il gradevole significano nulla se non in rapporto al nostro giudizio sull'oggetto, e dal momento che i giudizi degli uomini sono così diversi, non si può dire che né il bello né il gradevole abbiano alcuna misura determinata ».¹¹⁷

Ripetutamente, com'è noto, nella sua corrispondenza con Mersenne Cartesio insiste sulla soggettività del gusto, distinguendo le consonanze dolci da quelle gradevoli: solo la dolcezza degli intervalli è una qualità oggettiva che dipende dalla loro struttura fisica, ma accordi aspri possono piacere più di quelli dolci.¹¹⁸ Mersenne non solo non distingue il piacere estetico dalle passioni e attribuisce il godere della tristezza suscitata dalla musica a fattori fisiologici e psicologici ge-

¹¹⁵ Cfr. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636 (ristampa anastatica Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965), *Traité des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes et de la Composition, livre VI de l'art de bien chanter*, pp. 366-75. Anche precedentemente Mersenne aveva evidenziato in questo senso il legame tra musica e retorica nelle *Questiones celeberrimae in Genesim*, LVII, Lutetiae Parisiorum 1623: cfr. F. Alberto Gallo, *Pronuntiatio...*, cit., p. 45.

¹¹⁶ Luisa Zanoncelli, *I fondamenti...*, cit., p. 15. Del resto la terminologia di Cartesio è quella generalmente usata dai suoi contemporanei e conterranei: cfr. la lista dei termini della riflessione estetica redatta da Ermanno Migliorini, *L'estetica tra Seicento e Settecento*, in Michel Dufrenne e Dino Formaggio, *Trattato di Estetica*, Milano, Mondadori 1981, vol. I, pp. 165-214, 169.

¹¹⁷ René Descartes, lettera a Mersenne del 18 marzo 1630, in *Oeuvres*, vol. I, pp. 128-35, 133: « [...] le mot de *beau* semble plus particulièrement se rapporter aus sens de la veuë [...] Mais généralement ny le beau, ny l'agreable ne signifie rien qu'un rapport de nostre iugement à l'objet; et pource que les iugemens des hommes sont si differens, on ne peut dire que le beau, ny l'agreable ayent aucune mesure déterminée ».

¹¹⁸ Cfr. le lettere a Mersenne del gennaio 1630 (in *Oeuvres*, cit., vol. I, pp. 105-115, 108); del 18 marzo 1630 (cit.), dell'ottobre o novembre del 1631 (vol. I, pp. 226-32, 226). Cfr. anche il *Traité de l'homme*, cit., p. 151.

nerali;¹¹⁹ ma neanche, malgrado le continue sollecitazioni dell'amico, accetta la relatività del gusto: per lui le dissonanze non sono come olive che benché aspre possono piacere più dello zucchero; sono e rimangono sgradevoli: il compositore sa trarne vantaggio così come la Saggiezza divina sa trarre il bene dal male, riconducendo all'ordine il disordine degli uomini.¹²⁰

Se il giudizio formale ha carattere soggettivo, anche perché vi sono connessi i giudizi di facilità, difficoltà, varietà che sono soggettivi – e Cartesio infatti cita a Mersenne come esplicazione la settima delle condizioni premesse al *Breviario* –,¹²¹ le passioni in modo ancor più profondo ed evidente sono legate al vissuto personale di ciascuno: « la stessa cosa che spinge l'uno a danzare, fa piangere altri. E ciò avviene soltanto per il fatto che vengono eccitati i pensieri che sono nella nostra memoria ».¹²²

Nelle *Passioni* la memoria è descritta come un fenomeno fisiologico che viene però avviato da un'azione dell'anima:

Così, quando l'anima si vuole ricordare di qualche cosa, questo suo volere fa sì che la ghiandola, volgendosi successivamente verso varie parti, spinga gli spiriti verso varie zone del cervello, fino a trovare quella in cui son le tracce lasciate dall'oggetto di cui ci si vuol ricordare: queste tracce infatti, altro non sono che i pori del cervello attraverso cui in precedenza gli spiriti sono passati per la presenza dell'oggetto.¹²³

Il passaggio arcano dal corpo all'anima può ancora una volta invertirsi; gli spiriti giungono sì alla ghiandola agitati da oggetti esterni, ma la ghiandola sospinge gli spiriti messa in moto dalla volontà incorporea. Il suono, con tutto il suo potenziale di passioni e di godimento, stimola l'anima e poi dall'anima viene fatto strumento per indagare e risuscitare i ricordi e il passato. Il concretizzarsi sonoro della musica, che da Kircher viene considerato con attenzione pseudoscientifica alle influenze topologiche e climatiche sugli interpreti e sull'ascoltatore, assume in Cartesio diverso valore. Il momento esteso prende rilievo autonomo e, pur sempre letto come una funzione della macchina umana, risolve in significati soggettivi gli affetti. Duecento anni prima di Hanslick, Cartesio distingue i sentimenti dal piacere

estetico, e attribuisce esclusivamente a quest'ultimo la funzione di legame tra la poiesi e la percezione: esso è determinato nell'ascoltatore dall'astrazione intellettuale delle relazioni, equilibrate e misurate, che il compositore ha organizzato tra le parti della sua opera. I sentimenti invece possono genericamente stimolare la creatività, dal momento che sono pur sempre indicati come fine della musica, ma appartengono alla soggettività di chi ascolta.

¹¹⁹ Cfr. Marin Mersenne, *Harmonie...*, cit., *Traitez de la Voix et des Chantes*, livre II, pp. 172-77.

¹²⁰ Cfr. *ibidem*, *Traitez des Consonances...*, cit., livre II, p. 131.

¹²¹ Nella lettera del 18 marzo 1630, cit., p. 133.

¹²² *Ibidem*, pp. 133-4: « [...] la mesme chose qui fait enuie de dancier à quelques-uns, peut donner enuie de pleurer aux autres. Car cela ne vient, que de ce que les idées qui sont en nostre memoire sont excitées ».

¹²³ René Descartes, *Le passioni...*, cit., p. 28.