

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 26 (1994)

Artikel: Saturno e la polifonia : appunti per una caratterologia musicale degli affetti malinconici

Autor: Boccadoro, Brenno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-262853>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SATURNO E LA POLIFONIA

Appunti per una caratterologia musicale degli affetti malinconici

L'idea di una fisiognomica dei temperamenti come chiave di lettura dell'immagine è ormai scontata nella storia dell'arte. Gli artefici di questa disciplina non hanno indugiato a lungo prima di riservare a questo argomento un settore specifico, gravitante nella sfera periferica del loro campo di indagini abituale, in quella zona franca della conoscenza in cui le scienze umane toccano le scienze esatte e l'iconografia sfiora la storia delle credenze scientifiche, parascientifiche, dell'astrologia, della matematica e delle sue diramazioni nella filosofia naturale. In cambio, chiunque si sia posto il problema del rapporto fra questo complesso di dottrine e la musica, e cioè fra la fisica, la fisiologia umorale e quella retorica degli stati d'animo che oggi siamo soliti riassumere nel concetto abbastanza vago di «teoria degli affetti», sa bene che di questa disciplina, nell'ambito musicologico, si è parlato poco¹. Tanto che, recentemente, l'autore di un libro sulla musica nell'opera del Ficino ha saputo trarre profitto dell'indifferenza della critica su questo argomento per rimettere in causa l'universalità presunta dell'odierno discorso musicologico². A parte la legittimità di questa analisi, che andrebbe modulata ulteriormente perché possa corrispondere alla realtà, la dissimetria che oppone la storia dell'arte alla musicologia sulla questione

¹ Il sondaggio, mediante *computer*, nel repertorio internazionale della bibliografia musicale (*rilm*) si è rivelato poco fruttuoso. R. H. Wells, «John Dowland and Elizabethan Melancholy», *Early Music*, 13, 4, nov. 1985, pp. 514-528. A.C. Gibbons-G. Heller, «Music Therapy in Haendel's England: Browne's Medicina Musica (1729)», *College Music Symposium*, USA, 25, 1985, pp. 59-72. A. Rooley, «New Light on John Dowland's Song of Darkness», *Early Music*, 11, 1, genn. 1983, pp. 6-22. La rassegna più interessante, sull'arco di quattro secoli, è l'articolo di Werner Braun, «Melancholie als musikalisches Thema», in *Die Sprache der Musik: Festschrift, K.W. Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg, 1989, pp. 81-98.

² G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, Chicago/London, 1993.

generale dei rapporti fra la teoria musicale cinquecentesca e il suo retroscena «quadrievale» è un dato di fatto documentato da carenze bibliografiche tangibili e può venire illustrata con toni anche più contrastanti puntando il dito sull'indifferenza degli storici della musica per un motivo altrettanto frequentato quanto quello della malinconia, dove la bibliografia, quando esiste, riguarda in genere argomenti accessori rispetto al nocciolo strettamente musicale della questione³. In un certo senso la critica del nostro secolo ha capovolto l'ordine del mondo cinquecentesco. Uno sguardo cursorio agli scritti del Ficino può provare che il Parnasso della malinconia è abitato essenzialmente dai sacerdoti delle Muse e da chi canta sotto l'impulso del furore; che l'«arte» di cui si parla nel *De Vita* è la musica e non le forme del disegno, il cui statismo agli occhi del filosofo non è in grado di muovere gli affetti né di esprimere le azioni sulle quali specula la morale; e infine, che quella complementarità fra il linguaggio artistico e la teoria dei temperamenti che il Rinascimento tradurrà in un mito del genio artistico non è un'invenzione degli architetti e dei tecnici che edificano la rinascenza delle arti figurative, e tantomeno dei *literati* che rispolverano il mito greco della creazione ispirata. Come vedremo, tale complementarità raggiunge invece la teoria dell'arte attraverso il canale delle scienze che più da vicino riguardano la teoria dell'anima e delle discipline matematiche che la vivificano: la teoria dei temperamenti e le quattro vie del quadrievio matematico, fra cui soprattutto la musica. La stessa allegoria del Dürer assume, è vero, le fattezze di un'*ars geometrica*. Ma al contempo condensa anche in un magnifico simbolo le qualità atipiche di un'arte liberale che, compasso alla mano, commisura i *canoni* armonici della bellezza, contemplando *per specula* l'immagine dell'armonia universale rispecchiata dalle proporzioni disarmoniche del proprio temperamento.

³ Le lacune bibliografiche, forse, non sono interamente il frutto di un concorso casuale di circostanze. Il pregiudizio a sfondo emotivo secondo cui la lettura in chiave «quadrievale» di uno spartito si valga di concetti lontani dalla dimensione strettamente musicale, che essa rappresenti un tentativo di imporre al significato «intraducibile» della musica i *clichés* di una scienza esatta del bello estranea ai problemi della musica «vera e propria» — la musica «di sempre» le cui competenze coincidono con gli altrettanto inafferrabili capricci dell'orecchio —, è ancora molto diffusa nell'ambito musicologico.

Com'è facile intuire, la ricerca su questo tema può muovere in una moltitudine di direzioni diverse. L'ironia della sorte ha fatto sì che il compito di rivelare alla critica moderna l'esistenza di un legame concreto fra il linguaggio artistico e la tematica malinconica spettasse all'iconografia anziché all'analisi musicale. Il primo contributo decisivo in questo senso va fatto risalire ai richiami sull'argomento sparsi in *Saturn and Melancholy*. Il secondo a varie sillogi a carattere monografico emerse in seguito sulla scia della grande opera⁴. Si tratta di un progresso considerevole, ma, paradossalmente, non del tutto fecondo, forse, per quanto riguarda l'indagine sull'aspetto musicale del problema: l'ondata di generale entusiasmo suscitata dal libro magnetizzerà a lungo gli interessi entro la sfera di un approccio limitato all'identificazione degli strumenti musicali incorniciati con le varie allegorie dell'atrabile, istituendo un'ottica di interesse relativo agli occhi dello storico del linguaggio musicale. La presenza degli strumenti attira l'attenzione della critica sulla possibilità di una configurazione ulteriore del rapporto fra il mito di Saturno e la musica, più precisa che la semplice predisposizione alla creazione ispirata: l'impiego, a fini terapeutici, di un certo genere di melodie per l'armonizzazione dell'*extremitas* malinconica. Chi ha tentato di indagare su questo punto sa che l'esempio classico è lo studio del Walker sulla teoria ficiniana dello *spiritus*, che oggi rimane la sola raccolta di indicazioni tecniche sulla questione⁵. Un'analisi perspicace rivela il ruolo della teoria armonica nella meccanica percettiva e una silloge operata sui punti chiave di questa riflessione nell'opera ficiniana indica con precisione le varie modalità dell'azione magica della musica. Le conseguenze strettamente grammaticali della teoria dei temperamenti, però, rimangono allo stato di un semplice sottinteso e le proprietà interne delle melodie da somministrare a chi è più esposto alle ingiurie di Saturno non sono più esplicite che «apollineo», «gioviale» o «saturnino». Tutto gravita intorno

⁴ G. Bandmann, *Melancholie und Musik-Ikonographische Studien*, Köln, Wiss. Abhandl. der Arbeitsgemeinschaft. f. Forsch. d. Landes Nordrhein-Westfalen, Band 12, 1960.

⁵ D.P. Walker, «Ficin et la Musique», *La Magie spirituelle et angélique de Ficin à Campanella*, Paris, 1988, pp. 19-36.

alla questione dell'ascendenza musicale della riflessione ficiniana sullo spirito peregrino e in virtù di questa limitazione, del resto perfettamente legittima, il Walker ha evitato di estendere ulteriormente l'indagine all'aspetto che agli occhi dello storico del linguaggio musicale è il nucleo concettuale della questione. La difficoltà nel riunire informazioni precise su questo punto nasce dal fatto che nelle angolazioni esaminate il rapporto fra musica e malinconia viene alimentato da fattori accidentali, quali l'impiego terapeutico, oppure, nella misura in cui l'armonia riguarda la proporzione di un temperamento malinconico, il fatto di sviluppare operazioni sovrumane nell'anima dell'artista. In casi come questi il rapporto è tutt'altro che univoco: la musica può riguardare la malinconia nei modi più svariati e giustificare atteggiamenti musicali diametralmente opposti. L'anima ispirata potrà captare un numero infinito di rapporti, sprovvisti del benché minimo carattere saturnino; e la facoltà di emendare la malinconia potrà appartenere a diversi generi di musica, da adattare secondo le circostanze e le condizioni particolari di ogni temperamento individuale: quando, ad esempio, a moderare l'*extremitas* malinconica è un modo dal carattere gioviale; oppure quando il metodo omeopatico richiederà di creare gli anticorpi conducendo la malinconia al parossismo sfruttando l'azione del simile sul simile.

Se le configurazioni del rapporto fra musica e malinconia si esaurissero alle possibilità esaminate fin'ora, la nostra indagine potrebbe anche arrestarsi a questo punto. Tuttavia l'idea stessa del valore terapeutico dell'armonia suppone anche quella di un sistema di significato altrettanto coerente quanto il prontuario della farmacopea. Medico di grande stima, il Ficino non esita a collocare gli effetti della musica al di sopra di quelli della medicina: è instancabile nel classificare il valore espressivo degli elementi della composizione e non nutre alcun dubbio sull'esistenza di morfemi attivi fisicamente, provvisti di una carica psichica specifica. L'attributo «malinconico» in questo caso è anzitutto una proprietà dell'oggetto e non una questione di gusti. Non significa niente più che la qualità di cui le varie componenti della sintassi musicale possono farsi portatrici; quella forma «animata» operante nella melodia che ti sta davanti pronta a penetrare nelle condotte aeree dell'anima e ad agire in sua vece; ciò insomma che i teorici greci

dell'armonia definivano l'*ethos* della musica, il suo *carattere* oggettivo, il suo valore espressivo prestabilito. In questo caso il vincolo fra gli elementi della sintassi musicale e gli elementi in conflitto nel corpo si restringe in un senso quasi sperimentale, in maniera tale da saldare nel modo più stretto il carattere della musica alle forme armoniche che lo veicolano.

Più che di un rapporto di sinonimia si tratta di un parallelismo; e persino di un parallelismo abbastanza rilasciato da incoraggiare, con la crisi manieristica, un divorzio irreversibile fra il sensibile e l'idea. Durante tutto il Cinquecento però l'equivoco fra elementi sintattici e qualità affettive è sufficientemente operante per legittimare l'idea di una fisiognomica musicale della malinconia nella quale riconoscere l'esatto correlativo sonoro del *typus melancholiae* individuato nel campo iconografico. Un'indagine approfondita su questo punto è possibile grazie alla norma osservata nella composizione cinquecentesca di illustrare musicalmente l'affetto contenuto nel testo. Diciamo subito però che l'analisi di gran parte del repertorio polifonico rinascimentale non condurrebbe lontano senza che la teoria musicale consenta di individuare e di leggere con precisione i tratti somatici di una melodia malinconica. Limitiamoci quindi all'aspetto strettamente teorico della questione.

Il peso delle scienze musicali nell'indagine sul mito di Saturno è notevole. Per valutarlo occorre riflettere sulla posizione strategica della musica nelle varie vie di comunicazione che nel sistema cardiovascolare della scienza quattrocentesca fanno confluire la teoria dei temperamenti nella teoria dell'arte. Il complesso delle dottrine sul quale, nel Cinquecento, si edifica la psicologia dell'arte non giunge ai teorici delle arti visive attraverso il tramite tradizionale delle ricette di bottega e all'inizio non ha nulla in comune con gli studi anatomici svolti sulle torsioni espressive della figura umana. Proviene da un terzo campo: quello della filosofia naturale e più precisamente dalle discipline che più da vicino riguardano le facoltà dell'anima: la fisica degli elementi, la fisiologia umorale, l'astrologia. Il compito di aprire l'accesso spetta però alle scienze del *quadrivium* e alla teoria armonica. La retorica dei

moti espressivi suppone infatti un legame saldissimo fra temperamenti e matematica: prima del colore e del timbro, la misura comune fra i moti dell'animo, la tela e lo spazio musicale è il numero⁶. Nell'ottica quadriviale, la proporzione armonica assicura la consonanza fra le varie parti del cosmo e i vari settori nei quali l'armonia si manifesta costruendo un tessuto connettivo a tela di ragno fra le varie discipline dell'attività artistica. È in virtù di questa affinità che il Dufay può trasferire all'architettura temporale del suo mottetto composto per l'inaugurazione del Duomo di Firenze le proporzioni dell'edificio completato dal Brunelleschi; ed è per questo stesso motivo che nel 1490 il musico Franchino Gaffurio viene inviato a Mantova per discutere con l'architetto Luca Fancelli la costruzione del tiburio del duomo di Milano⁷. Lo stesso dicasi per quanto riguarda la teoria della percezione. L'armonia agisce sulla mente in virtù dell'analogia (i matematici neopitagorici rammentano a questo proposito che *logos* è anche sinonimo di *proportio*) fra la forma in atto nelle facoltà inferiori dell'anima paziente e le proporzioni operanti nella melodia. E sul finire del Trecento Nicole Oresme può insegnare che i rapporti da anima ad anima, i fenomeni allergici, la comunicazione simpatetica degli affetti, il potere emotivo dei modi, la stessa antipatia fra cani e gatti, la magia e la divinazione, non sono altro che altrettanti casi particolari della consonanza o della dissonanza fra i vari generi di configurazione geometrica delle qualità in comunicazione⁸.

Verso la metà del Quattrocento questa dimensione matematica è cosa nuova nelle scienze del disegno. Il settore dell'attività «artistica» nel quale tutto questo sapere scientifico va a finire tradizionalmente non è la teoria del disegno ma la musica, poiché la parte di esso che ha qualcosa in comune

⁶ Persino il valore espressivo dei colori viene inteso matematicamente, conformemente alla dottrina esposta nel *De sensu* aristotelico, secondo la semplicità del rapporto adibito alla mescolanza del nero e del bianco nelle varie tinte risultanti. G. Zarlino, *Istituzioni Harmoniche*, Venezia, 1558, III, 8, p. 155.

⁷ R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, 1964, p. 122.

⁸ M. Clagett, ed., *N. Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motions. A Treatise [...] known as Tractatus de Configurationibus Qualitatum et Motuum*, Madison/London, 1968.

con l'arte è il numero e la filosofia della *proportio*⁹. E negli ambienti universitari l'ottica e la prospettiva non vengono ritenute degne di figurare accanto alle discipline quadriviali che nella misura in cui dimostrano un denominatore con la Geometria e l'*Ars Musica*. Com'è facile intuire, invece, il sincretismo fra musica e temperamenti, non pone alcun problema. Al contrario delle arti figurative, dell'architettura e delle arti plastiche, escluse durante il Medioevo dal novero delle arti liberali, la musica ne ha sempre fatto parte in quanto disciplina del *quadrivium*. Nel quindicesimo secolo, mentre gli ingegneri, gli architetti, i pittori che edificano la rinascenza delle arti plastiche si affaticano ad elevare la propria conoscenza pratica al rango di ottava arte liberale, la musica non necessita riabilitazione alcuna. L'ottica e la prospettiva vengono ritenute degne di figurare accanto alle discipline liberali perché la musica ha offerto loro un precedente non ambiguo di applicazione della *proportio* alla composizione e alla sfera dei fenomeni fisici¹⁰. Ed è abbastanza significativo che verso la metà del secolo, nel *Commentariolus de laudibus Patavii*, il medico padovano Michele Savonarola ritenga opportuno scusarsi con i musicisti della città per averli menzionati dopo i discepoli della prospettiva¹¹. Infine, mentre le arti si vedono costrette a mendicare

⁹ Il *Tractatus* di Nicole Oresme, il più «umanistico» dei trattati magico-psicologici del Trecento, è un esempio eloquente. La riflessione sugli elementi, sulle potenze dell'anima e la magia stessa trovano un campo di applicazione nella teoria dei modi, nel loro potere emozionale, nella fisica del suono, nel ritmo e non in quello del disegno.

¹⁰ La questione, in realtà, è leggermente più complessa: gli autori di trattati teorici durante il Trecento non si preoccupavano molto delle conseguenze pratiche della teoria delle proporzioni quando esponevano i principi del sistema ritmico che avrebbe proiettato il numero nel tempo; e allo stesso modo Biagio da Parma sembra non preoccuparsi oltre misura del disegno quando, sulla base di John Peckham, esponeva i principi della prospettiva. Nei trattati più letti della seconda parte del Trecento però il rapporto tra l'*Ars Musica*, la composizione e la sfera dei fenomeni sensibili era già presente nella mente dei teorici e in quelli venuti alla luce durante il primo ventennio del quindicesimo secolo, ad opera del Beldomandi padovano, di Guglielmo Monaco, era già stabilito. In altre parole la vera questione riguarda la presa di coscienza delle finalità pratiche dell'arte e lo sforzo compiuto dai teorici per conciliare i precetti di una disciplina liberale con i principi empirici di un'arte applicata.

¹¹ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, 1970, p. 252.

una teoria degli affetti dalla fisica, dalla matematica e dall'astrologia, nel campo musicale non vi è alcun bisogno di fare appello alla sostanza di una disciplina ausiliare per definire, come nel disegno, una geometria dei moti dell'animo. La teoria degli affetti, in questo caso, suppone un legame con la matematica sul quale la musica, ovviamente, può contare da sempre. Memori dell'insegnamento di Boezio, divinità tutelare della teoria musicale per circa un millennio¹², le fonti quadri- viali si accordano nel ritenere che la musica è l'unica fra le discipline matematiche a riservare un settore specifico al con- nubio fra grammatica musicale, fisica elementare e teoria degli umori. Si tratta di un principio altrettanto autorevole quanto il termine stesso di *quadrivium*. Dopo aver accumulato una quantità di *mirabilia* sugli effetti psichici dell'armonia, il *Pro- logo* al *De Institutione Musica* di Boezio conclude rinviando il lettore alle leggi dell'aritmetica qualitativa esaminate nel corso dell'opera. L'insieme delle questioni relative alla «psico- logia dell'arte» — percezione sensoriale, azione simpatica del numero, antipatia, fenomeni allergici, teoria dei tempera- menti —, viene semplicemente convertito in un capitolo della teoria delle proporzioni. Il compito di consolidare questa unione spetta alla celebre divisione boeziana della consonanza secondo il trittico *musica mundana, humana, et instrumenta- lis*. Incoraggiando il lettore a cercare la chiave degli stati men- tali nelle leggi matematiche della musica, in un contesto scien- tifico dove l'armonia serve da unità di misura fra le parti del- l'universo e i vari settori della conoscenza, Boezio inaugura un processo di sincretismo culturale fra il piano psichico dei tem- peramenti, quello dell'armonia cosmica e, nella misura in cui vi è coincidenza fra l'idea matematica e il fenomeno, anche quello della superficie sensibile della composizione musicale. I vari compartimenti del cosmo infatti sono tutt'altro che sta- gni, e fra le parti dell'armonico concordo regnerà l'osmosi. Per circa un millennio la storia della teoria musicale sarà quella di uno scambio mutevole di nozioni, non del tutto dissimile dalla

¹² Si tratta di un'*auctoritas passe-partout* ancora attuale alla fine del Cin- quecento. Se ne serve, com'è facile intuire, l'Artusi. Ma anche il Monteverdi della prefazione al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* intorno alla ricerca di una grammatica dello stile *concitato*.

risonanza di più specchi disposti frontalmente, fra la teoria musicale e la fisica dei contrari. Armonia e affetti, qualità dell'animo e qualità modali, modulazioni armoniche e metamorfosi psichiche, *affezioni della scala* e *affezioni* delle facoltà inferiori dell'animo, moti dell'intelletto e moti melodici vengono quindi a confondersi in una teoria completa della percezione che lega nel modo più stretto la forma e il senso di cui la forma stessa è portatrice, entrando in sintonia come aspetti diversi di un unico nocciolo concettuale, riconducibile, in ultima analisi, a modelli inerenti alle proprietà dei numeri operanti nelle scale.

La conseguenza più immediata riguarda la possibilità di formulare il problema del carattere delle forme musicali a livello di pura matematica qualitativa e di risolverlo accertando il percorso secondo il quale l'anima aritmetica dei vari temperamenti viene a incarnarsi nelle scale e nei modi, diramandosi nel sistema nervoso della composizione. Prima di interrogare i testi su questo punto, però, occorre discutere brevemente le reazioni più che legittime che questa estetica matematica solleva di consueto, e che ha sollevato nel Cinquecento. Grazie alla tradizione boeziana, seguita sovente *ad litteram* nella trattatistica musicale¹³, la tesi di una grammatica psico-aritmetica degli affetti viene esaminata, e, nella maggior parte dei casi, accettata, dai grandi interpreti dell'estetica rinascimentale. Gli accenti però variano. Non tutti gli autori si accordano nell'ammettere una coincidenza o persino la possibilità stessa di un rapporto fra l'idea numerica, la qualità affettiva, e il fenomeno sensibile. Il pitagorismo, poi, è ambiguo: può farsi garante di un atteggiamento di razionale ottimismo nei confronti dei valori oggettivi dell'arte, oppure giustificare la ben nota diffidenza dell'Accademia nei confronti delle regole razionali. Come nei mottetti isoritmici del primo Quattrocento, la perfezione dell'arte può venire collocata in un'*Idea* numerica astratta capace di reggere scadenze temporali tali da sfuggire alla portata dell'orecchio più esercitato; oppure

¹³ Il raffronto fra il testo di Boezio e il terzo capitolo della *Theorica Musicae* del Gaffurio (Milano, 1492) è molto istruttivo sotto questo punto di vista.

mantenersi nei limiti del sensibile, privando la scorza corporea della composizione del suo carattere intellettuale. D'altra parte è noto che il mito stesso del genio artistico relativizza il ruolo delle regole razionali nella creazione artistica. Assegnando all'anima del musicista la funzione di uno specchio delle influenze astrali posto a deviare le qualità planetarie nelle formule del canto magico, l'Accademia dei maghi priva il musicista di gran parte della propria iniziativa nella produzione cosciente della bellezza. Le operazioni dell'anima sotto l'influenza di costellazioni propizie legittimano un dettato musicale «automatico», e nell'affascinamento l'anima del cantore ispirato svolge il ruolo di un semplice intermediario della grazia. Al medico celeste che nella magia prepara le condizioni dell'attività naturale, accelera o ritarda i processi, risponde il musicista che non genera gli affetti, ma, con un dono soprannaturale sa intuirli e deviarli dalla forma all'anima dell'ascoltatore. Crolla quindi l'olimpico ottimismo di certi Pitagorici quattrocenteschi nei confronti di una bellezza sensibile oggettiva stabilita sulla convenienza fra qualità matematica e qualità sensibile. Il senso delle regole razionali diviene secondario e gli autori favorevoli alla magia riducono lo scheletro numerico della composizione al rango di un semplice supporto della grazia. L'esile rapporto di convenienza fra la percezione e l'esattezza numerica subirà varie fratture, segnando lo sviluppo di una teoria degli affetti sprovvista del benché minimo legame con la teoria delle proporzioni. Affrancata dal potere limitante del numero, l'estetica musicale sbocca, verso la fine del Cinquecento, in un soggettivismo anarchico che spinto alle sue conseguenze estreme trasforma l'orizzonte culturale in una torre di Babele degli stili e dei temperamenti, escludendo la possibilità stessa di una teoria dell'arte. Si tratta, com'è noto, della tesi formulata anni or sono dal Klein¹⁴. La sua portata, però, come nota lo stesso Klein, non è generale: l'evoluzione dell'estetica cinquecentesca è una polifonia tutt'altro che lineare di opinioni e di anacronismi. Il prolungamento del pitagorismo puramente quantitativo in un espressionismo a sfondo magico non risulta con la stessa chiarezza con cui risulta quella della teoria generale del bello. Inoltre l'arte di cui

¹⁴ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 165.

intende dar conto il Klein è l'arte figurativa e l'architettura, ma non la musica. La polemica nei confronti della matematica non raggiunge vette di intensità paragonabili a quelle verificatesi nelle arti plastiche. Anzi, il pitagorismo aritmetico non capitola, ma attraversa in linea retta la teoria musicale seicentesca, da Zarlino a Rameau. Inoltre la tesi di una bellezza «sensibile pura» indipendente dal numero non si applica senza difficoltà al campo dell'udibile, in cui tutte le strutture disponibili implicano necessariamente una traduzione acustica del numero¹⁵. Infine la divisione proporzionale dello spazio musicale è molto più delicata che quella dello spazio geometrico: mentre una dissonanza in architettura passa inosservata, un rapporto irrazionale nel canto susciterà una reazione violenta sulle facoltà percettive.

L'ultimo «inconveniente» nasce dalla circolarità interna dell'universo mentale neoplatonico, in cui tutto comunica vibrando per simpatia. Alla fine del Cinquecento la trama complicata di captazioni che i seguaci del Ficino trasferiscono all'attività artistica avrà anche l'effetto paradossale di consolidare l'estetica aritmetica che l'Accademia di Careggi intendeva detronizzare. Trasformando il musico in un *medium* posto nell'intervallo fra l'*ethos* dei pianeti e la pagina musicale, la dottrina del genio traduce l'architettura numerica della melodia in un talismano complesso esposto a varie influenze astrali e defrauda sia la forma che la parte razionale dell'anima del suo valore causale. Al contempo, però, anziché modificarne sostanzialmente i principi, l'Accademia si limita a trasferire il problema preciso delle qualità affettive della musica altrove, proiettando i canoni della bellezza matematica sotto il soffitto della volta celeste. Partecipe dell'armonia universale, il canto magico dello sciamano diviene lo schermo di un'armonia che

¹⁵ La difficoltà nella tesi del Klein risiede nell'antitesi, crediamo, stabilita fra l'affetto e la misura. Visto che il numero è un freno per le passioni, la dottrina *fin de siècle* degli affetti, non può nascere che dalle ceneri del pitagorismo quadriviale. Esistono però dei numeri generatori di affetti. Lo statismo del numero riguarda solo alcuni enti matematici ideali definiti da Platone. Tutta una corrente accademica eterodossa postula però l'esistenza (fisica) di quantità sonore in movimento. Fra i portavoce rinascimentali di questa interpretazione figura lo stesso Ficino. Cf. *De Vita Coelitus Comparanda, Opera Omnia*, Basileae, 1576 (ristampa anastatica: Torino, 1962), II, iii, 17, p. 555.

il quadrivio ha iscritto da qualche parte nei neuroni associativi di un'*anima mundi* regolata da strutture matematiche identiche a quelle della musica sublunare. Le cause del carattere divengono astrologiche, ma le tecniche per comunicare al canto il suo valore magico non cambiano. Allo stesso modo in cui il medico formatosi sui libri di magia si serve del proprio sapere per impedire o favorire la risonanza di certi influssi sul temperamento, il musicista ideale trova il modo di rinunciare alla maniera individuale fissata dal proprio oroscopo, sa creare opere «ideali» provviste di caratteri diversi o dosare minuziosamente gli affetti, assicurando ad ogni concetto del testo il carattere, il metro, il moto, il registro conveniente secondo le norme oggettive dell'astrologia e della tecnica armonica. Sotto certi aspetti, quindi, il pitagorismo classico puramente aritmetico e l'astrologia degli affetti postulata dall'Accademia conducono a risultati analoghi: un atteggiamento metodico fatto di regole e di precetti razionali, il cui uso cosciente consentirà, entro certi limiti, di sostituire il dono con lo studio.

A conferma di ciò il fatto che nella letteratura pitagorica quattrocentesca l'illustrazione più esemplare dei meccanismi di questa convergenza fra matematica e psicologia emana proprio dagli scritti più autorevoli della corrente neoplatonica. Giocando sul significato equivoco dell'idea di «temperamento», lo stesso Ficino non ha esitato a ridurre il concetto di *krasis* ad una scarna formula matematica, traducendo la mescolanza di qualità umorali nemiche in una temperie di numeri eterogenei. L'ineffabile linguaggio dei moti dell'animo diviene così un capitolo della teoria musicale. Si tratta, ricordiamo, di concepire il dosaggio delle qualità umorali secondo rapporti aritmetici precisi, scelti secondo criteri astratti di perfezione, quali, appunto, quelli dettati dall'aritmetica qualitativa e dalla teoria delle proporzioni armoniche. Un esempio molto istruttivo si ha in un passo del commento al *Timeo*, dedicato ai requisiti di un temperamento ideale:

Ad bona corporis habitudinem (ut ita dixerim), octo partes sanguinis necessariae sunt. Pituitae quatuor, bilis duae, atrabilis una. Item ut sanguis forte uno fit gradu calidus atque humidus, forte etiam paulo calidior, bilis tribus calida, pituita tribus humida; sic enim

humor pituitae cum bilis calore temperiem sanguinis referre videtur:
locus sanguinis¹⁶.

Il denominatore comune, nel paragone, è l'equivoco fra due concetti già molto vicini nel mondo antico, condivisi sia dalla matematica armonica che dalla medicina: la definizione matematica della consonanza come *unità* o identità fra estremi eterogenei, e la nozione medica di *isonomia* o equipollenza delle forze. Uno sguardo ai valori numerici assegnati dal Ficino agli umori (8:4:2:1) permette immediatamente di individuare i requisiti di ciò che in questo ambito è l'equipollenza dei diritti, la norma, la linea «retta» dell'indifferenza. Innanzitutto i numeri sono interi. Il Ficino evita di frazionare l'unità mediante rapporti irrazionali o *assurdi* — generatori di intervalli «*sordi*» dal punto di vista musicale. Il rapporto, inoltre, riunisce le qualità di un numero che i pitagorici di Aristotele definiscono *eulogistos*¹⁷, quelle della semplicità e dell'armonia. Gli intervalli corrispondono alla consonanza più semplice e quindi più perfetta¹⁸, l'ottava, la cui forma è il genere *superparticolare* ($n:n+1$). Infine, i quattro termini formano una progressione geometrica, espressione matematica di un'evoluzione lineare «diritta». La progressione *dupla* è l'unica infatti a produrre una serie di intervalli fedeli a se stessi e nella fattispecie anche una serie di suoni identici da un registro all'altro. Non è tutto. L'osservazione conclusiva dimostra che la formulazione musico-matematica non riguarda solamente la quantità dei liquidi ma anche la categoria parallela delle qualità secondarie, del caldo e dell'umido. La *krasis* entra nella classe dell'*uguale* nella misura in cui anch'esse stabiliscono una proporzione con le masse. Ma di quale proporzione si tratta? L'espressione *temperiem sanguinis referre videtur* significa che il rapporto stabilito dall'umidità della pituita, tre volte più umida del sangue, e dal calore della bile, di tre gradi più calda,

¹⁶ Ficino, *In Timaeum Commentarium, Op. Omn.*, II, lxxxvii, p. 1481.

¹⁷ Aristotele, *Met.*, 1093 b 25 sgg.

¹⁸ «Dupla enim prima, integra, simplex, absoluta et aequalissima est ut non mirum fit consonantiam ex hac ipsa nascentem esse omnium perfectissimam, et appellari Diapason [...].» Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxx, p. 1454.

va riferito alla temperie del sangue. In che modo? Il testo non è molto esplicito. Ma una cosa è certa. L'osservazione non riguarda il rapporto fra i gradi della pituita (3), l'umidità della bile (3) e le parti o il calore del sangue (8), la relazione 8:3 non essendo né consonante né doppia. Rimane però una seconda possibilità. Il Ficino ritiene che tre parti di bile producano una temperatura pari al triplo di una sola. In tal caso due parti di bile generano *sei* gradi di calore e quattro di pituita *dodici*. Ne viene che il rapporto degli estremi 12:6 stabilisce, da un lato, una *dupla* simile a quella delle quantità; dall'altro forma col calore e l'umidità del sangue (8) la relazione 12:8:6 che dal punto di vista musicale è armonica ($12-8/8-6 = 12:6$)¹⁹.

Stabilito questo punto, il Ficino può considerare, nel pieno rispetto dei principi della medicina umorale, la generazione delle passioni come un sistema di variazioni cromatiche progressive, una serie di scarti o deviazioni più o meno importanti, ottenute partendo da un punto di riferimento iniziale — la serie 8:4:2:1 — considerata, appunto, come il neutro del sistema, sorta di grado zero dell'apatia o di norma espressiva partendo dalla quale è possibile misurare tutti gli scarti possibili, tutte le dissonanze. L'idea di un'escrescenza nelle parti di una mescolanza, infatti, non è una proprietà esclusiva della medicina. Anche i teorici della musica mescolano i contrari — il *pari* e il *dispari* — in dosi proporzionali, e anch'essi sanno valutare il momento preciso in cui una mescolanza di numeri varca i limiti della propria forma, sconfinando nell'eccesso. Il divenire deformante del temperamento si converte così in un'escrescenza numerica e ad ogni affetto prodotto dalla preponderanza di uno dei quattro umori risponderà una quantità numerica dissidente rispetto ai termini concomitanti della serie. Nella misura in cui un eccesso numerico è una dissonanza nel campo acustico, ogni emozione si tradurrà in una struttura precisa di intervalli dissonanti. Di qui la possibilità di

¹⁹ Il nesso fra questi valori e l'idea di un temperamento ideale non è del tutto arbitrario. In termini acustici, il risultato è perfettamente consonante e corrisponde alle proporzioni dell'*anima mundi* stabilite da Platone nel *Timeo*, di cui il Ficino sta redigendo l'*expositio*. Il risultato, sul monocordo, è dal grave all'acuto la «serie» 12:8:6 *mi-la-mi*, parte dell'ottacordo «dorico» 12:9:8:6 *mi-la-si-mi*.

misurare, traendo profitto dell'equivoco armonia-temperamento, le armonie dei vari affetti e le loro sfumature. La difficoltà nell'individuare il carattere armonico della malinconia sta nel fatto che qualsiasi emozione generata dall'eccesso di una delle quattro componenti umorali può venire intesa come una forma di dissonanza emarginatasi dall'apatica inflessibilità dell'*uno* mantenendosi ostinatamente nei limiti della propria dissidenza. Il carattere malinconico però rappresenta un'eccezione. Nella misura in cui la discrasia è sinonimo di dissonanza la malinconia è due volte dissonante. Non solo nasce quando il *tonos* della mescolanza cresce in maniera esorbitante in suo favore, ma i suoi moti qualitativi oscillano pure entro i limiti di uno spettro di intensità più esteso degli altri, descrivendo stati d'animo inconciliabili. Quando arde, ricordiamo, essa proietta nella psiche fumi di maniaco entusiasmo. Spegnendosi perde la temperatura comunicando alla mente lentezza e tardità di animo. Temperata dagli altri umori non si infiamma: come il metallo incandescente accumula un calore duraturo, moltiplicando le possibilità di operazione dell'artista senza sconfinare nella follia. Nessun freno inibitore però impedirà a questa sostanza irrequieta di trasformare l'armonia dell'anima in una opposizione drammatica fra stati mentali incommensurabili. Doppia dissonante e discordemente discorde, quindi, il temperamento malinconico verrà caratterizzato da strutture numeriche particolarmente anomale. Nel *De Vita* il Ficino distilla la quintessenza di questa dottrina in una formula proporzionale, simile all'esempio applicato precedentemente alle quantità del temperamento ideale. La malinconia, scrive il Ficino, diviene *instar ferri* a condizione che a *due* parti di bile nera rispondano *due* parti di bile gialla e *otto* di sangue.

Non tamen misceatur omnino pituitae, praesertim vel frigidiori, vel multae, ne frigescat. Sed bili sanguinique adeo misceant ut corpus unum conficiatur ex tribus, dupla sanguinis ad reliqua duo proportionem compositum. Ubi octo sanguinis partes, duae bilis, duae iterum atrae bilis portiones existant. Accendatur aliquantulum a duobus illis atrae bilis, accensaque fulgeat non urat, ne quemadmodum solet materia durior, dum fervet nimium, vehementius urat, et concitet: dum vero refrigescit, similiter frigescat ad summum²⁰.

²⁰ Ficino, *De Studiosorum Sanitate Tuenda, Op. Omn.*, II, xviii, p. 498.

A prima vista si sarebbe facilmente tentati di riconoscere in questo passo una variante dell'esempio precedente, e cioè l'espressione matematica di un temperamento ideale dettato dalla volontà di armonizzare gli eccessi: otto parti di sangue, due di bile ecc. Alcune anomalie interne però invitano alla prudenza. La linearità olimpica della progressione geometrica (8:4:2:1) si è frantumata in una collezione di elementi eterogenei, non del tutto dissimile dalla distribuzione caotica degli oggetti nello studiolo di *Geometria* nell'allegoria düreriana. Lo spazio matematico immaginato è logoro e lacunoso. La pituita, ad esempio, è assente dal concerto. Nel caso in cui l'intento del Ficino fosse stato di emendare gli eccessi dell'atrabile, essa avrebbe fornito umidità sufficiente per rivalizzare con la secchezza della bile nera. Ma non è così. Anzi, tre umori sembrano anche troppi. Per introdurre una lacuna ulteriore il Ficino assegna parti uguali alla bile gialla e alla bile nera, che, legate in coalizione contro il sangue, riducono a due i termini della mescolanza. La proporzione, alla fine, non è la *quadrupla* 8:2:2, bensì la *dupla* 8:(2+2), ossia 2:1, una ...*dupla sanguinis ad reliqua duo*. Ma come mai? Una soluzione logica esiste. Il temperamento malinconico pone un problema delicato al medico dell'anima: il disagio nel trovare un punto critico nel quale gli umori concomitanti possano inibire l'atrabile senza privarla della sua virtù psicotropica. La sua natura infiammabile va moderata, ma non al punto che una compressione troppo importante del suo spettro di attività condanni le operazioni dell'anima nei limiti angusti di una vita mediocre. Che la formula 8:2:2 prescritta nel *De Vita* non abbia nulla in comune con l'armonica linearità della serie geometrica applicata, nel commento al *Timeo*, al temperamento ideale trova conferma in una testimonianza esplicita dello stesso Ficino su quelli che, dal punto di vista strettamente matematico sono i requisiti di un'armonia fra estremi numerici contrari. Sprovvisi di una o di due misure comuni unificatrici, due valori contrari *minime congruunt*:

Esto et inter contraria medium: quando contraria et maxime distant et absque medio, minime congruunt [...]. Propterea Plato inter contraria semper media saltem inserit duo: quemadmodum ex verbis eius evidenter apparet. Interserit et tertium ubi ait medium vim

habere, per quam non solum extremorum, sed suam quoque custodiat unionem²¹.

Esattamente quanto capita ai valori assegnati alla malinconia. Si tratta di una coordinazione fra elementi incongrui, membri di un'aggregazione discreta di insiemi numerici percettibili separatamente; uniti sì, ma sprovvisti di una misura comune. Affrancato da tutti i freni inibitori del limite, il moto intellettuale dell'anima saturnina è libero di oscillare liberamente, senza mediazione né misura, nell'intervallo continuo dei suoi due estremi; lo stesso moto, insomma che, con felice metafora, il Ficino ha inteso assegnare all'alternare continuo della mente saturnina dai limiti della volta celeste, simbolo della contemplazione degli universali, al centro della terra, figura etimologica della *concentrazione*.

I presupposti filosofici che consentono al Ficino di comprimere lo spirito della malinconia in un magnifico modello proporzionale risalgono con buona probabilità alla riflessione platonico-pitagorica sugli archetipi diadici *pari*, sulla quale occorre aprire una breve parentesi. Ricordiamo che nel *Filebo*, nel *Timeo* e nella conferenza *Sul bene* conservata negli appunti di Aristotele e dei suoi commentatori, Platone ha affermato l'esistenza di un principio dell'indefinito, detto dualità, *diade indeterminata*, *aoristos dyas*, Grande e Piccolo, principio ideale di ogni forma di alterità e mutevolezza. Si è discusso a lungo sul senso esatto di tale concetto, e in particolare su questioni relative alla sua ubicazione, fisica, metafisica o universale, nella gerarchia dei principi ontologici. Il suo significato strettamente matematico, e in particolare il suo aspetto armonico, però, non formula difficoltà insolubili. Come risulta dal *Filebo*, il nocciolo della questione è intimamente legato a problemi della matematica pitagorica del V secolo e in particolare a quello delle proprietà del *Pari*. Come ricorda una riminiscenza veteropitagorica conservata da Plutarco nell'*E del-fico*²², quando il numero viene delimitato da una serie di

²¹ Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xviii, p. 1445.







²² Plutarco, *De E apud Delphos*, 388 a-c.

ciottoli (lat. *calculi*) sulla sabbia il *Pari* presenta un vuoto centrale. Il centro del *Dispari* è sempre la media aritmetica degli estremi che lo delimitano ($1:2:3 = 3 + 1/2 = 2$), mentre il *Pari* circoscrive un campo vuoto che è il ricettacolo di un numero *indeterminato* (*aoristos*) di medie; un campo senza governo, senza confine né padrone, sorta di luogo geometrico dell'anarchia. Inoltre il *Dispari* è maschio, mentre il *Pari*, *res mancipi*, è femmina. Nel centro, il *Dispari* dispone di un fallo, principio (*arche*) del legame con gli estremi, al quale fa specchio il vuoto centrale del *Pari*, che un'area semantica di allegorie ancestrali riferisce al *chaos* teogonico, voragine indeterminata, matrice del cielo, di smisurate potenze demoniche e al contempo risorsa inesauribile del cosmo. Quando il «tre» si aggrega al «due» fecondandolo, il «cinque» (*hieros gamos*) che ne risulta (in questo modo: °.°.°) genera coi suoi multipli una serie *circolare* confinata nei limiti del «cinque» e del «dieci» nel quale l'aritmologia pitagorica intravede il modello dell'evoluzione ciclica della volta celeste e dei suoi ritmi periodici²³, compreso la generazione delle messi (anche i semi, come i numeri, presentano virtù *spermatiche*) e il ritorno canonico delle stagioni. L'operazione dello *gnomon* descritta in un passo celebre della *Fisica* aristotelica²⁴ trasforma questa cosmogonia del numero

²³ Anche Marsilio Ficino è d'accordo su questo punto; cfr. *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xvii, pp. 1444-1445.

²⁴ Aristotele, *Phys.*, 203, 11-15; Diels, *Presocratici*, Bari, 1986, 58 b 28, p. 525: «Tutti quelli che si sono occupati seriamente di tale ricerca, hanno discorso dell'infinito, e tutti l'hanno considerato un principio delle cose che sono. Alcuni, come i Pitagorici e Platone, credono che l'infinito sia principio per se stesso, non come attributo di altro, ma come sostanza esso-medesimo: con questa differenza, che i Pitagorici pensano che sia nelle cose sensibili (ché non pensano al numero come a cosa separata), e che infinito sia anche ciò che è fuori dal cielo [...]. Poi essi dicono che l'infinito è il pari: poiché questo, accolto e limitato dal dispari, è quello che dà infinità alle cose. Una prova di questo si trova, per essi, in ciò che accade nei numeri: se si pongono i gnomoni intorno all'uno, e, separatamente, intorno al due, in questo caso l'aspetto della figura è sempre diverso, in quello sempre lo stesso.» Stobeo, *Ecl.*, I, 10, p. 22, 16; Diels, *Presocratici*, 58 b 28, p. 525: «Se si dispongono intorno all'uno i gnomoni *Dispari* successivi, la figura che ne risulta è sempre un quadrato: se invece si dispongono allo stesso modo i gnomoni, le figure che ne risultano sono sempre di lati disuguali e diverse e non quadrate: nessuna è uguale un uguale numero di volte.» Simplicio, *Phys.*, 455, 20; Diels, *Presocratici*, 58 b 28, p. 525: «Costoro [sc. i Pitagorici] dicevano che il numero pari è infinito, perché ogni numero pari, come spiegano

a partire dal *pari* e dal *dispari* in una generazione armonica. Si tratta, ricordiamo, di analizzare le proprietà del *Dispari* separatamente da quelle del *Pari*, distribuendo due serie distinte di ciottoli, l'una di numeri pari e l'altra di numeri dispari, sui lati di due serie di squadrette disposte perifericamente le une intorno alle altre in progressione ascendente, la serie del *Pari* intorno all'uno, quella del *Dispari* intorno al due.

<i>Dispari</i>	<i>Pari</i>
1:1 	1:2 
2:2 	2:3 
3:3 	3:4 

Mentre la somma dei numeri *Dispari* ($1; 1+3 = 4; 1+3+5 = 9; 1+3+5+7 = 16; 1+3+5+7+9 = 25$) produce una progressione di quadrati, dall'addizione dei numeri *Pari* risulta una serie di figure rettangolari (numeri *oblunghi, rettangolari, heteromekeis, pars altera longiores*: $2; 2+4 = 6; 2+4+6 = 12; 2+4+6+8 = 20; 2 = 2 \times 1; 6 = 2 \times 3; 12 = 3 \times 4; 20 = 4 \times 5$). Nel *Dispari* la relazione dei lati è sempre uguale a se stessa ($1:1, 2:2, 3:3 \dots$). La serie del *Pari*, invece, cresce deformandosi. Demone della *varietas* e fonte di *alterità*, il *Pari* muta, in una modulazione continua, il rapporto degli estremi $1:2, 2:3, 3:4 \dots (n/[n+1])$. L'eccesso fra il denominatore e il numeratore varia continuamente: nella *dupla* $1:2$ il «due» sorpassa l'unità un numero intero di volte (1). Fra 3 e 2, invece, l'estremo maggiore contiene l'estremo minore *più una parte di esso*; la relazione, meno soddisfacente della precedente, disintegra il modulo che lo unifica al due eccedendo di metà l'estremo minore ($3:2 = 1+1/2$). Con l'aumento della serie l'eccesso decresce ulteriormente all'infinito avvicinandosi al limite dell'unità: il quattro eccede il tre di un terzo, il cinque di un quarto e via dicendo. Un'indicazione esplicita,

gli esegeti, si divide in parti uguali e ciò che si divide in parti uguali è infinito per dicotomia, la divisione in parti uguali potendo procedere all'infinito: il dispari invece, aggiungendosi al *Pari*, lo limita impedendo la divisione in parti uguali. È chiaro che questa divisione che procede all'infinito, la pensavano nelle grandezze, non nei numeri.»

sfuggita ad Aristotele nelle *Categorie*²⁵, autorizza la conclusione secondo cui, se il divenire indisciplinato dello *gnomon Dispari* illustra il moto delle cose che «crescono senza alterazione», lo *gnomon Pari* offre un esempio del contrario: quello cioè di una progenie di enti matematici continuamente alterati, sistematicamente e progressivamente deformi. Si tratta di un punto di importanza capitale per la teoria armonica: il monocoldo dimostra infatti che i rapporti di cui si tratta non sono nient'altro che le proporzioni armoniche degli intervalli musicali. Il *Pari*, insomma, genera tutte le qualità armoniche, tutti i caratteri degli intervalli, tutte le loro sfumature. La sua evoluzione deformante conterrà la causa fondamentale del «divenire altro» delle consonanze; ossia, in parole povere, il modello della dissonanza. Dal semplice al complesso, lo *gnomon Pari* dimostra che la generazione delle forme armoniche è in realtà una de-generazione continua dei canoni. Un passo chiave del *Regime* ippocratico, memore di una reminiscenza pitagorica, illustra con una formula immediata l'aspetto più concreto di questo fenomeno: le consonanze le cui note «differiscono di più» formano un accordo migliore di quelle che «differiscono di meno»²⁶. Si tratta di un principio chiave, ribadito durante venti secoli nella trattatistica specializzata: l'ottava (1:2) è più perfetta della quinta (2:3), la quinta più della quarta (4:3), la quarta più del ditono (81:64 o della terza: 5:4), il ditono più del semiditono (32:27 o della terza minore 6:5), il semiditono più del tono (9:8), il tono più del semitono, il semitono più del *diesis* cromatico, il *diesis* cromatico più del *diesis* enarmonico ecc.

In un'epoca difficile da precisare, al mito dell'infinitezza del *Pari* subentra un modello di importanza capitale nella storia delle analisi matematiche operate sulla trasformazione qualitativa degli elementi e delle facoltà dell'anima: la dicotomia all'infinito. La possibilità di spingere all'infinito la bisezione di un *continuum* geometrico delimitato da *due punti* nello spazio²⁷, insegna non solo a separare nell'astratto le

²⁵ Arist., *Cat.*, 15 a 30.

²⁶ Hippocrate, *De Diaeta*, ed. R. Joly, Berlin, 1984, p. 138.

²⁷ La data più sicura coincide con il *floruit* di Zenone eleatico e dei suoi celebri paradossi, quali l'Achille e la tartaruga, la freccia ecc.

qualità affettive delle cose dal sostrato che le veicola, ma anche a concepire gli arresti del moto qualitativo sotto forma di una determinazione di un determinabile a intensità infinita. Una serie di analogie fra categorie eterogenee consente quindi ai «pitagorici» di identificare lo spazio vuoto delimitato dal *Pari* all'intervallo nel quale oscillano le qualità in conflitto nel mondo fisico. Lo spettro cromatico di tutto quanto possiede una qualità determinata viene a confondersi con i punti nei quali il moto indeterminato viene arrestato dall'unità: i vari gradi di tensione (*tonoi*) nei quali i contrari si danno la mano in un sistema di forze antagoniste. È in una cornice di questo genere, nelle discussioni sulla divisione diairetica del piacere, sulla natura e sulla dinamica dei moti dell'intelletto, sul valore etico-musicale della giusta misura che le reminiscenze pitagoriche del *Filebo* collocano il motivo dell'indeterminato. Spetterà poi alla generazione armonica dell'*anima mundi* nel *Timeo* il compito di chiarire ulteriormente il significato psico-aritmetico dell'operazione, mentre le dottrine non scritte conservate da Sesto Empirico, da Alessandro di Afrodisia, da Simplicio e da Porfirio, coroneranno l'opera coniugando la riflessione sulla *diade indeterminata* alla generazione delle idee-numero. Uno studio approfondito di questa topica varca i limiti della nostra indagine. Limitiamoci a rilevare che gli scritti nicomachei mediati da Boezio nella tradizione quadriviale medievale dimostrano che le sue conseguenze per la teoria degli intervalli non subiscono modifiche sostanziali: la *diade* viene astratta progressivamente dalla sfera del numero matematico e proiettata nelle orbite più eteree dell'ontologia platonica; al di sopra, secondo alcuni esegeti, delle stesse idee. Essa mantiene però il suo ruolo nella generazione del disordine armonico. L'unione della *diade* con l'*uno* genera la diade della serie matematica e da lei procedono tutte le proporzioni armoniche, dalle più semplici alle più complesse²⁸.

²⁸ «Constat ergo numerus omnia ex his, quae longe disiuncta sunt atque contraria, ex imparibus scilicet et paribus. Illic enim stabilitas, illic instabilis variatio, hic immobilis substantiae robur, illuc mobilis permutatio; hic definita soliditas, illic infinita congeries multitudinis. Quae scilicet, cum sint contraria, in unam tamen quodammodo amicitiam cognationemque miscentur et illius unitatis informatione atque regimento unum numeri corpus efficiunt [...]. Et Plato quidem in *Timaeo* eiusdem naturae et alterius nominat, quicquid in mundo est,

Chiudiamo la parentesi. Il debito del Ficino nei confronti di questo ordine di idee risulta con chiarezza dalla matematica accumulata nei vari commenti ai dialoghi platonici. Se l'«idea» matematica della malinconia è la *diade indeterminata*, il carattere musicale di Saturno assume una dimensione musicale molto concreta. Porre il temperamento malinconico sotto la tutela della *diade indeterminata* significa vincolare nel modo più saldo l'*extremitas* saturnina al principio generatore della *varietas*. Il Ficino l'ha affermato esplicitamente in un noto passo del *De Vita*:

Quae quidem extremitas ceteribus humoribus non contingit [...] Mediis vero inter frigus caloremque gradibus infecta varie, affectus producit varios, non aliter quam merum, praecipue potens, bibentibus ad ebrietatem, vel etiam paulo liberius affectus inferre varios solet²⁹.

Ma al contempo questo atteggiamento lega anche il destino della malinconia nella teoria dell'arte a ciò che nei canoni armonici è agli antipodi della *concinnitas*, ossia, in parole povere, alla dissonanza musicale. Fonte di varietà, la dinamica deformante del temperamento malinconico forza le quantità dell'animo a varcare i limiti della consonanza. A conferma di ciò la definizione ficiniana dell'*ethos* musicale di Saturno:

atque aliud in sua natura permanere putat individuum inconiunctumque et rerum omnium primum, alterum divisibile et nunquam in proprii statu ordinis permanens.» A.M.T.S. Boezio, *De institutione arithmetica*, Leipzig, 1867, II, 32, pp. 125-126. «Restat autem nobis profundissimam quandam tradere disciplinam, quae ad omnem naturae vim rerumque integritatem maxima ratione pertineat. Magnus quippe in hac scientia fructus, si quis non nesciat, quod bonitas definita et sub scientiam cadens animoque semper imitabilis et perceptibilis prima natura est et suae substantiae decore perpetua, infinitum vero malitiae dedecus est, nullis propriis principiis nixum, sed natura semper errans a boni definitione principii tamquam aliquo signo optimae figurae impressa componitur et ex illo erroris fluctu retinetur. Nam nimiam cupiditatem iraeque immodicam effrenationem quasi quidam rector, animus pura intelligentia roboratus adstringit, et has quodammodo inaequalitatis formas temperata bonitate constituit. Hoc enim erit perspicuum, si intelligamus, omnes inaequalitatis species ab aequalitatis crevisse primordiis, ut ipsa quodammodo aequalitas matris et radicis obtinens vim ipsa omnes inaequalitatis species ordinesque profundat.» *De inst. arithm.*, I, 32, 15-18, ed. cit., p. 66.

²⁹ Ficino, *De Stud. San. Tuen.*, *Op. Omn.*, II, i, 5, p. 498.

Contra influxum eius [sc. saturni] hominibus communiter peregrinum & quodammodo dissonum nos armat Iupiter³⁰.

In questo senso i tratti somatici della malinconia, nel linguaggio artistico, si verranno a confondere con quelli di un organismo *quodammodo dissonum*. Ciò, a prima vista, è poca cosa. In realtà si tratta del nocciolo della questione, i cui sviluppi possono essere seguiti percorrendo il sistema di analogie fra discipline sorelle edificato dalla filosofia quadriviale. A tal fine occorre chiarire il tramite mediante il quale le proporzioni della malinconia possono incarnarsi nel sistema nervoso della composizione musicale. Il metodo più semplice di organizzare il discorso consiste a seguire il tracciato osservato tradizionalmente nello studio teorico dell'armonia, esaminando gli elementi costitutivi della melodia separatamente, dal semplice al complesso.

Il punto di partenza della riflessione teorica, secondo i modelli più diffusi della tradizione classica, è la fisica del suono, e più esattamente la tesi che riconosce nel suono una *qualità* lineare a intensità infinita. L'idea del Ficino secondo cui la musica conviene perfettamente alle emozioni dell'animo riposa sul fatto che il suono è al contempo moto e qualità. Le fonti teoriche sono concordi nel collocare l'elevazione e l'allenamento della voce nella categoria del *movimento* qualitativo, o *alterazione*, definita nei dialoghi platonici e sviluppata in seguito da Aristotele. L'oscillazione della voce nello spazio continuo compreso fra le due estremità del registro — fra i suoi due contrari — è un «divenire altro». Secondo un fenomeno simile a quello osservato nella determinazione della *diade* da parte dell'*uno*, la teoria musicale trasferisce alla generazione delle note il modello applicato alla generazione delle qualità, da concepire, appunto, come il frutto di una determinazione di un determinabile. L'elemento limitante è l'atto di arresto della voce, e, in matematica, l'*uno* che arresta il moto anarchico della *diade*. Il punto geometrico che ne risulta³¹ è il

³⁰ Ficino, *De Vita Coel. Comp., Op. Omn.*, I, iii, 22, p. 565.

³¹ Il *punctum* nella teoria medievale è la nota, fonte etimologica del termine *contrapunctum*.

tonos, ossia un grado di tensione preciso posto nel nodo in cui l'acuto ed il grave si danno la mano. Le differenze fra le varie tensioni si traducono allora in differenze di densità dei «numeri» operanti nei suoni. Le fonti greche, da Archita in poi, assimilano la propagazione delle note ad una linea continua. Tuttavia i Pitagorici insistono sul fatto che tale linearità non è che il frutto di un'illusione acustica, simile alla linea prodotta da un punto in rotazione sulla superficie di un solido circolare³²: allo stesso modo in cui i colori fatti roteare si mescolano nel bianco, le unità di moto, gli «atomi» del suono si fondono in una linea apparentemente continua. La realtà dei fenomeni sonori però è discontinua ed è questo motivo che autorizza il teorico ad assegnare alle note dei numeri interi. Benché determinato dall'*uno* il movimento sonoro non si arresta: viene semplicemente «deviato» dal *limite* e convertito in un moto di propagazione: come vuole il Ficino, l'aria, sorta di materia primordiale del suono, viene frazionata dal numero e scomposta in qualità diverse secondo un fenomeno analogo a quello della luce spezzata dal prisma nei colori dell'iride. Le qualità affettive dell'aria vengono allora tradursi in differenze di *densità* e di *velocità*. L'acuto è denso e rapido, il grave è raro, tardo e lento³³. Si tratta di un fenomeno chiave, che autorizza i teorici a trasferire ai suoni le proprietà degli elementi. Il suono è aereo, ma in un certo senso è anche un settore del ciclo elementare, una parentesi dell'attività cinetica che nel mondo fisico opera il passaggio da un elemento all'altro. Quando vibra rapidamente, l'aria è attiva e acuta come i vertici delle piramidi elementari del fuoco; tarda e lenta, tende all'inerzia come le molecole cubiche della terra. Questo processo di sostituzione non avviene senza contraddizioni: il fuoco è raro e dilata, ma viene assimilato all'acuto che è denso. La terra è

³² Boezio, *De institutione Musica*, Leipzig, 1867, I, 3 14-21, p. 190.

³³ «Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores, eorundemque motuum alii rariores alii sunt alii spissiores. [...] Et si tardus quidem fuerit ac rarior motus, graves necesse est sonos effici ipsa tarditate et raritate pellendi. [...] Igitur quoniam acutae voces spissioribus et velocioribus motibus incitantur, graves vero tardioribus ac raris, liquet additione quadam motuum ex gravitate acumen intendi, detractone vero motuum laxari ex acumine gravitatem. Ex pluribus enim motibus acumen quam gravitas constat.» Boezio, *De instit. Mus.*, I, 3 23-25, 28-30, 21-26, ed. cit., pp. 189-190.

densa ma corrisponde al grave che è raro. Per non cadere in simili difficoltà il Ficino evita qualsiasi richiamo alle differenze di densità, limitandosi a qualificare le estremità del registro mediante la velocità del moto e fattori timbrici. Marte, ad esempio, evolve nell'acuto con note «veloci, acute, aspre e minacciose»³⁴. Entro questi limiti l'acuto è simile al fuoco, il grave è come la terra. Anzi il Ficino non esita ad assegnare ai suoni una temperatura. Infatti se le affezioni dell'aria venissero a confondersi col sostrato che le veicola i suoni acuti si trasformerebbero in correnti di fuoco, i venti in folgori e le note gravi in pietre dure. Le allusioni fugaci al «calore» dei suoni acuti nel *De Vita* dimostrano che non siamo molto lontani dalla verità:

Est enim aer etiam hic quidem calens, sive tepens, spirans adhuc, et quodammodo vivens [...]»³⁵.

Con la sola precauzione di un «quasi» inserito fra i termini del paragone il Ficino non esita a sostituire le virtù dei quattro elementi alle qualità delle quattro voci ammesse nel contrappunto:

Quemadmodum medici peritissimi certos invicem succos certa quadam ratione commiscent per quam in unam novamque formam plures atque diversae materiae coeant, et ultra vim elementalem virtutem quoque coelestem mirifice nanciscantur, quod in Mithridatis confectione et Andromachi Theriaca est manifestum: similiter artificiosissimi Musici gravissimas voces quasi materias frigidas, voces item acutissimas quasi calidas, rursus mediocriter graves ut humidus mediocriter, et acutas ut siccas, tanta ratione contemperant, ut unam quaedam forma fiat ex pluribus, quae ultra vocalem virtutem consequatur insuper et coelestem³⁶.

Al *cantus*, al *contratenor altus*, al *tenor* e al *contratenor bassus* rispondono quindi il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra. Come

³⁴ «Veloces, acutas, asperas, minaces», Ficino, *De Vita Coel. Comp., Op. Omn.*, II, iii, 21, p. 563.

³⁵ *Ibid.* La fonte è probabilmente la dottrina stoica del pneuma. Seneca fa dire ad Anassimandro che «il fragore del tuono scatenato senza folgore è un vento troppo debole che non è riuscito a risolversi in fiamma». Senec., *Nat. Quaest.*, II, 18; *Presocratici*, 12 A 23, p. 104.

³⁶ Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxxi, p. 1455.

conferma il regime di scale elaborato nel *De Vita*, che pone sotto la tutela di Saturno note «tarde, gravi, rauche e querule», le proprietà della malinconia convengono al moto dei bassi, lento, depresso e più vicino alla frontiera del silenzio (che numerosi madrigalisti sapranno associare alla morte). Se ne compiace chi assegna alla rivoluzione di Saturno le note più gravi del concerto celeste, anche se non tutte le fonti però si accordano su questo punto³⁷. L'insistenza del Ficino nel ricondurre le qualità armoniche a fattori come il registro anziché a determinazioni più astratte come, ad esempio, le qualità diatoniche dei modi, è un sintomo di ciò che idealmente è il primo requisito della musica di Saturno: mentre l'acuto ha un *ethos collerico*, la malinconia è una proprietà delle regioni dell'ombra, nel basso. Si tratta di un *topos* molto diffuso della letteratura cinquecentesca. Una delle fonti musicali più autorevoli, nel mondo antico, è un passo di rara bellezza degli *Armonici tolemaici*³⁸. Un secondo modello è la tradizione fisiognomica, e in particolare quella attribuita ad Aristotele nella versione di Bartolomeo da Messina, in cui si spiega che l'uomo in preda alla collera alza il tono della voce, mentre chi è rilasciato lo allenta³⁹. Zarlino vi allude in un passo noto delle *Istitutioni*,

³⁷ Saturno è tardo e lento: la sua rivoluzione dura all'incirca trent'anni; ma la sua orbita è anche la più periferica e in questo intervallo di tempo percorre distanze infinitamente maggiori di quelle degli altri pianeti; quindi se la sua velocità è maggiore la sua qualità conviene all'acuto. Ramisde Pareja (*Musica Practica*, Bologna, 1482, I, 3, p. 43 sgg.), ad esempio, sostiene che l'orbita periferica di Saturno conviene al modo mixolidio e cioè al più acuto dei modi ecclesiastici, il settimo. Nel commento al *Timeo* il Ficino si limita ad osservare che se il paragone si stabilisce sul piano della qualità e del moto durevole, Saturno corrisponde alla nota più grave; considerando invece la velocità nel moto diurno occupa il grado più acuto della scala siderale: «Praeterea, si in qualitate motuque diuturno comparatio fiat Hypaten cum Saturno, sequentesque sequentibus Planetis ordine confereamus. Sin autem in motu diurno ejusque celeritate vel tarditate, vicissim Hypaten cum lunam, sequentesque deinceps cum Planetis superioribus comparabimus.» *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxxii, p. 1457. Questa eventualità però viene esclusa dalle dichiarazioni esplicite che stiamo esaminando.

³⁸ J. Düring, ed., *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, 1930, p. 99.

³⁹ «Secundum passionem quidem intendens acutam (*oxeian*) vocem putabit aliquis oportere ponere iracundi, indignatus autem et iratus distendere consuevit vocem et acute loquitur, qui autem remissus stat, et remittit vocem et

prima di iniziare la discussione sul contrappunto a quattro voci⁴⁰. Infine si tratta di un principio che la dottrina monteverdiana dello *stile concitato*, nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e negli accessi di collera di Nerone nei confronti di Seneca, non ha mai perso di vista. Il registro offre infatti al musico la materia primordiale dell'imitazione. Si tratta però di una materia attiva fisicamente: il Ficino insiste sul fatto che l'aria frazionata dal numero, l'*aer fractus ac temperatus*, è quasi animato. Le conseguenze di ciò sono facilmente intuibili. La mescolanza dell'acuto e del grave nei *toni* è l'esatto correlativo del colore nella sfera visiva, che la tradizione del *De sensu* aristotelico — scritto di chiara influenza pitagorica — riconduce alla mescolanza del bianco e del nero secondo rapporti più o meno semplici⁴¹. Una melodia determinata assorbirà la tinta della regione vocale nella quale è campata. Si tratta solamente di uno sfondo, di un colore locale, di un affetto generale che il musico può incoraggiare o contraddire a piacimento mediante formule melodiche dal carattere diverso. Il ruolo del registro però non è del tutto indifferente: allo stesso modo in cui, nella pittura, il passaggio dall'ombra alla luce modula il colore e il tono degli oggetti, nel contrappunto, lo stesso disegno melodico subisce un'alterazione radicale quando percorre le due estremità del registro. Zarlino dirà che le ottave modali sono flebili se intonate una quarta più in basso. E il Galilei si appoggerà su questo fenomeno per provare la scarsa efficacia del contrappunto nel muovere gli affetti: la quarta è allegra quando sale e mesta quando scende. Il compositore che conduce le parti mediante movimenti contrari neutralizza il valore espressivo degli intervalli, privando

graviter loquitur.» Foerster, *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, Leipzig, 1983, vol. I, p. 25.

⁴⁰ «La onde la parte più grave nominano Basso, il quale attribuiremo allo Elemento della Terra. [...] Quando adunque il compositore componderà il Basso della sua composizione, procederà per movimenti alquanto tardi, e separati alquanto.» G. Zarlino, III, 58, pp. 238-239.

⁴¹ Per le conseguenze musicali di tale principio cfr. G. Zarlino, III, 8, p. 155.

il contrappunto della possibilità di squilibrare, in vista di un affetto determinato, le facoltà dell'anima⁴².

La teoria degli affetti implicita in queste dottrine è un sistema a due componenti, da unire in dosi variabili nella melodia: la categoria di ciò che «sale» e di ciò che «scende»; della tensione e dell'allentamento, delle forme «incitate» o «rilasciate», di ciò che è «durum» e di ciò che è «mollis»; ovvero, in parole povere, del *diesis* e del *bemolle*. Si tratta di una dottrina i cui antecedenti, pre-platonici, risalgono alla pratica della cetra, in cui il *tonos* varia con la tensione e l'allentamento delle corde (l'immaginazione corre irresistibilmente al frammento 51 di Eraclito in cui l'armonia del *logos* viene associata alla tensione antagonista dell'arco e della freccia, della cetra e delle corde). La psicologia antica però non tarderà ad appropriarsene. Tensione e allentamento forniranno a Platone due criteri essenziali per la valutazione morale dei caratteri delle *harmoniai*: la *Repubblica* insegna che l'armonia *dorica* è educativa perché ben tesa, la *Lidia sintonica* è flebile, mentre la *Lidia rilasciata* non va concessa nemmeno alle donne, perché poco rispettosa del limite, come il suono dell'aulo⁴³ e come l'anima di chi non sa far fronte alle avversità⁴⁴. Si tratta di un punto di riferimento costante della teoria cinquecentesca⁴⁵ — nonostante l'«evoluzione» della riflessione teorica⁴⁶. Gli autori si accordano nel porre la malinconia nella classe delle cose *meste, molli, tarde e lente*. La lista dei tratti somatici di una composizione a dominante malinconica comprende: i microintervalli, il *bemolle*; i moti cromatici della melodia; gli intervalli *composti* «col semitono» come le seste minori; gli intervalli falsi ed eccedenti; gli intervalli derivati dalla sezione aritmetica $(a+b/2)$ della quinta, e cioè

⁴² V. Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenze, 1581, p. 76. Cfr. D.P. Walker, «La valeur expressive des intervalles», in: *La Chanson à la Renaissance*, Tours, 1981, p. 94.

⁴³ Plat., *Phileb.*, 56 a 3 sgg.; *Resp.*, 411 a-b.

⁴⁴ Plat., *Resp.*, 398 e.

⁴⁵ Cfr. Walker, «La valeur expressive des intervalles», cit., p. 94 sgg.

⁴⁶ L'evoluzione nel Cinquecento consiste, secondo il programma del Vicentino, nel «ridurre l'antica musica alla moderna pratica».

la terza minore (60:50:40)⁴⁷; i modi plagali generati dalla divisione aritmetica (60:45:30) dell'ottava⁴⁸; i modi plagali a terza minore: il *re* plagale, il *mi* (*Frigio*) autentico e ancora di più il suo correlativo plagale⁴⁹, le loro trasposizioni *per bemolle* che fanno transitare tutto il sistema una quinta nel grave; gli intervalli che si richiudono su se stessi, come le terze e le seste minori⁵⁰. Dopo aver ripartito tutti gli elementi della composizione in elementi «incitati» e «molli», il Vicentino precisa che

Il *b* (molle) darà malenconia, e il *b* (quadro) incitato farà allegra la compositione [...] se il Compositore, vorrà far la compositione allegra, quello sempre dè accompagnare il moto veloce et velocissimo, con i gradi incitati, e che fra le consonanze et unisonanze non manchi mai la terza maggiore et la decima maggiore et poi quando si vorrà far una compositione malenconica, si dè far tutto all'opposto della compositione allegra, si dè eleggere il moto tardo, i gradi molli et usare le consonanze minori [...]»⁵¹.

Proseguiamo. La materia che il musico trasforma nella composizione, si diceva, è attiva fisicamente. Tuttavia acquisisce una virtù supplementare quando viene informata dal numero nel sistema musicale. La consonanza che ne risulta è una traduzione fedele della qualità aritmetica che il rapporto generatore comunica alla sfera del sensibile, e la questione del carattere degli intervalli può venire risolta a monte della realtà empirica, a livello di pura aritmetica qualitativa. Le affezioni

⁴⁷ «Dolci e soavi declinano alquanto al mesto, overo languido.» G. Zarlino, III, 10, p. 182.

⁴⁸ V. Galilei, p. 75.

⁴⁹ Ricordiamo però che la questione di modi è ricca di contraddizioni; la tesi in causa riguarda Zarlino e i suoi seguaci.

⁵⁰ La terza maggiore invece si apre sulla quarta. Con il suo *penchant* per le metafore sessuali, il Keplero, all'inizio del Seicento, paragona il moto della sensibile nelle terze *dure* all'emissione della semenza maschile, e la mollezza della terza minore al ruolo passivo della gallina nell'atto venero, «qui sternit humi, promptam inessori gallo.» Cf. *Harmonices Mundi*, Linz, 1619, p. 77. Walker, «La valeur expressive des intervalles», cit., p. 94. Zarlino stabilisce un parallelo interessante fra le consonanze che si aprono — gli intervalli «espansivi», come la terza *do-mi* attirata su *do-fa* dalla sensibile *mi-fa* —, quelle che si chiudono, la dilatazione e il «ristringimento» dello spirito animale che comanda gli umori.

⁵¹ N. Vicentino, *L'antica Musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, IV, xix-xx, pp. 81-82.

delle note coincidono con le affezioni dei numeri adibiti alle consonanze e cioè con le operazioni che hanno contribuito a definire il numero e le sue relazioni. È interessante rilevare a questo proposito che i criteri classici adottati nella matematica quadriviale per l'individuazione delle qualità dei rapporti armonici coincidono con i principi incontrati nel corso delle analisi svolte a proposito della forma matematica assegnata dal Ficino al dosaggio degli umori. Il primo principio è la qualità della media imposta alla sezione degli intervalli; l'armonica che genera la terza maggiore è migliore dell'aritmetica a capo del minore e l'aritmetica è migliore della geometrica che lacera gli intervalli a metà. Il secondo aspetto riguarda il divenire deformante dei rapporti ad opera della *diade indeterminata*. Memore dell'insegnamento di Boezio, il Ficino fa derivare dalla *diade* la degenerazione dei *generi di ineguaglianza* adibiti alle consonanze. Il molteplice, come il doppio e il triplo, è il genere migliore perché mantiene l'integrità della misura comune. Viene in seguito il *genus superparticularis* ($n+1/n$), che la *disintegra*.

Superparticularis autem ab integritate quidem labitur: dividit enim [...] Superpartiens vero non modo amittit integritatem, sed etiam simplicitatem [...] ⁵².

Erede dell'ideale classico secondo cui il «pathos è irregolare per sua natura»⁵³, il Ficino stabilisce un'equivalenza fra la complessità dei canoni armonici e il valore espressivo degli intervalli: più i rapporti si complicano, più le consonanze degenerano, sconfinando nella *mollezza* e nella dissonanza. L'anello, insomma, si chiude: malinconia e dissonanza, nel corpo e nel sistema armonico, nascono dallo stesso modello matematico che il Ficino assegna al temperamento malinconico. In termini matematici, se la serie di tutti i canoni armonici è una progressione di numeri interi compresa fra l'uno e l'infinito (1:2:3:4...), l'umor nero impregna in quantità crescente l'estremità destra della progressione, conformemente al processo che vede la formazione dei rapporti più incompatibili

⁵² Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxx, p. 1454.

⁵³ Ps.-Arist., *Probl.*, 19, 6, in F.A. Gevaert - J.C. Volgraff, *Problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, 1903, p. 80.

e delle dissonanze più violente. Si tratta dello stesso principio evocato nel frammento pitagorico del *Regime* pseudo-ippocratico: le consonanze più ampie sono le migliori; mentre l'ottava è stabile, i microintervalli sono *molli* e *mesti*. Infatti, dopo aver collocato il tono e le consonanze perfette sotto la tutela dei quattro pianeti benefici — Venere, Giove, Apollo (il Sole) e Mercurio⁵⁴ —, il Ficino assegna un carattere specifico ad ognuno dei sette suoni della scala: le terze e le seste sono *molli*, il tono e la settima sono due asprezze generate dall'eccesso e dal difetto rispetto al primo e all'ottavo suono della scala:

Venustatem vero tum vocis tertiae, principiis inseruit [sc. *il demiurgo*] Diatessaron, tum vocis sextae, finibus subnexuit Diapente: ut delicatiori vocis utriusque mollitie, hinc quidem secundae vocis inde vero septimae asperitas leniretur. Ita enim tertia vox, et sexta sunt mollitie similes, sicut secunda cadens a prima, item septima degenerans ab octava, sunt asperitate persimiles⁵⁵.

Assegnando la *mollities* alla terza *maggiore*, il Ficino segue una tradizione medievale già antiquata nella sua gioventù, che emargina questo intervallo dai punti chiave del contrappunto. Cinquant'anni dopo, si verifica il contrario: la terza maggiore è *dura* e la terza minore è *molle*: la frontiera fra la consonanza e la dissonanza si è spostata di due gradi, sulla sesta aliquota, ma l'equazione fra espressione, complessità e ampiezza rimane. Stando alle analisi del Vicentino la mestizia, nella serie delle aliquote armoniche, inizia con la terza minore, che

[...] è molto debole, e ha del mesto, e volentiera discende. Questa parerà alquanto allegra, quando sarà accompagnata dal moto veloce, e velocissimo; e quando ascenderà con il moto tardo, avrà della natura d'un huomo quando è stracco [...]; questa consonanza servirà bene alle parole meste, stando alquanto ferma [...]⁵⁶.

Un atteggiamento analogo nei confronti della stanchezza degli intervalli *molli* riemerge nel Mersenne che identifica i passi

⁵⁴ Saturno viene probabilmente omissa a causa della sua dissonanza.

⁵⁵ Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxxiii, p. 1459. Notiamo però che il Ficino non precisa il valore delle consonanze imperfette: la terza può valere 5:4 e la sesta 5:3; oppure 81:64 e 27:16. La settima pitagorica vale 243:128, mentre quella sintonica vale 15:8. Il principio secondo cui la consonanza decresce con l'ampiezza, però, rimane.

⁵⁶ N. Vicentino, II, xii, p. 33.

tardi e lenti del semitono al moto dei bimbi e delle persone anziane, determinato rispettivamente dall'acqua e dalla malinconia:

Les demi-tons et dieses representent les pleurs et les gémissements à raison de leurs petits intervalles qui signifient la foiblesse: car les petits intervalles qui se font en montant ou descendant, sont semblables aux enfans, aux vieillards et à ceux qui reviennent d'une longue maladie, qui ne peuvent cheminer à grand pas, et qui font peu de chemin en beaucoup de tems⁵⁷.

Stabilita la materia dell'imitazione e la forma numerica delle consonanze semplici, il programma dello studio teorico dell'armonia procede seguendo il piano dettato da quella che sarà l'architettura generale della melodia. Dall'uno al molteplice, dall'unisono al sistema generale dei modi trasposti, il corpo della melodia viene generato dall'articolazione degli elementi semplici congiunti da legami numerici precisi in unità sintattiche complesse, secondo i principi della *concininitas*, della buona o della cattiva parentela. Una metafora felice del Ficino assimila infatti la melodia al corpo umano, dove le membra si sommano nel tutto come parti di un tutto organico; come le cellule di un sistema molecolare coerente. La memoria corre al *canon* di Policletto e alle speculazioni sulle analogie fra la metrica e l'antropometria diffuse dai commentatori di Vitruvio. Questo atteggiamento nei confronti della forma però ha anche alle spalle un archetipo antichissimo, che sin dall'inizio segue in parallelo la storia della teoria musicale. Il pitagorico Filolao chiama *syllabe* la quarta tetracordale, l'unità di analisi di tutto quanto è dato combinare nella melodia. L'intelaiatura generale di un canto è analoga a quella del discorso: esiste un *logos*, un sistema di rapporti logici, in virtù del quale più lettere formano una sillaba, più sillabe una parola, più parole una frase. A ben riflettere si tratta ancora di numeri: due quantità formano un rapporto, più rapporti un sistema, più sistemi, una *syntaxis systematon*. Ma al contempo questo procedere ricorda anche l'agglomerazione delle particelle elementari nei misti procreati dalla natura; e cioè: i corpi fisici, il macrocosmo, l'uomo e le mescolanze dei suoi temperamenti.

⁵⁷ M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, II, «Des chants», Prop. xxvi, p. 173.

Quest'ottica, che nella lingua greca traspare nel significato equivoco del termine *stoicheion*⁵⁸, suppone insomma un mutuo scambio di sostanze fra fisica e arti liberali, che, col contributo delle definizioni boeziane, finirà col suggellare il connubio fra teoria degli elementi e l'armonia. Si tratta di un fenomeno di importanza capitale che finirà col convertire una volta di più la composizione melodica in una fisica dei contrari. A parte il grave e l'acuto, le cose *dure* e *rilasciate*, le parti che il musicista combina nella melodia operano come qualità elementari contrarie. Gli estremi di ogni intervallo semplice, non replicato, sono rispettivamente *pari* e *dispari*. La loro mescolanza variabile comunica alle consonanze proprietà conflittuali: alcune, come le terze, amano l'acuto; altre, come le ottave, il grave; le consonanze perfette sono più piene; le imperfette, più complesse, più «vaghe», più varie, come i colori complessi⁵⁹. In quanto sezioni modali della scala diatonica, ogni consonanza semplice presenta una *species* ben precisa, una qualità modale specifica, che mista nei modi determina in ognuno di essi un carattere individuale. In simili condizioni, infine, il conflitto non coinvolge solamente l'intervallo, ma anche le strutture sintattiche più complesse: quando il numero misura la relazione delle parti, la discordanza discorde dell'edificio armonico non è che una proiezione del conflitto fra due estremi.

Le conseguenze sono facili da intuire. Gli elementi sono contrari: più sono puri più si combattono. Per imitare in tutte le sfumature gli affetti contenuti nel testo vanno temperati mediante qualità rivali. Di qui la possibilità di un parallelismo fecondo, reso plausibile dal significato equivoco dei termini *mixis*, *mixtio*, *commixtio modi* adibiti a dar conto della combinazione degli elementi più complessi nella melodia. L'atteggiamento del Ficino non lascia alcun dubbio su questo punto: la nervatura aritmetica di una composizione polifonica è una mescolanza proporzionale di qualità antagoniste. E la musica esercita un'azione terapeutica sul comportamento perché il

⁵⁸ Indica, ricordiamo, le linee di una dimostrazione logica; il pari e il dispari come elementi del numero; gli elementi della grammatica; i quattro elementi e la loro aggregazione.

⁵⁹ G. Zarlino, III, 8, p. 155.

sistema cristallino dei legami numerici che accorda il *tonos* delle qualità armoniche mescolate nella melodia devia, come uno specchio, gli influssi dell'armonia planetaria sulla temperie degli umori⁶⁰. Mentre, da un lato, sarà consentito parlare dell'armonia dell'anima, dall'altro non si esiterà a immaginare che, in fondo, anche l'architettura armonica di una composizione musicale, in un certo senso, è una forma «animata» in moto nel tempo, un *concentus* [...] *quasi animatus*⁶¹ le cui componenti manifestano qualità e stati d'animo oggettivi, fusi con la forma che li veicola; come un ente animato che vive e sta di fronte all'ascoltatore, pronto a penetrare nella mente e ad operare in sua vece sostituendosi ad essa⁶². La soppressione dell'intervallo fra l'affetto e la forma sua portatrice è una conseguenza logica. Una testimonianza autorevole su questo punto si ha in un passo esplicito delle *Istitutioni Harmoniche* zarliane, dove la nozione medica di *discrasia* non è niente più che la dimensione puramente numerica dell'eccesso (*hyperoche*) fra due estremi numerici eterogenei:

Non sarebbe gran maraviglia se ad alcuno paresse strano, che l'Harmonia & il Numero havessero possanza di dispor l'animo, & indurlo in diverse passioni; essendo senza alcun dubbio cose estrinseche, le quali nulla o poco hanno alla natura dell'uomo. Ma in vero è cosa

⁶⁰ Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxxi, p. 1455. Per il testo cfr. *supra* e la nota 36.

⁶¹ Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxix, p. 1417. Il Vicentino parla di «dar l'anima, à [sic] quelle parole et con l'Armonia dimostrare le sue passioni, quando aspre, et quando dolci, et quando allegre et quando meste». III, 15, pp. 47-48.

⁶² «Cum igitur consonantia musica quasi viva sit, et rationalis, et efficax, item utpote quam simillima, animo quam gratissima, rursus totum sibi hominem vendicet, et quod maius est, per ipsa factus sit animus, facta sint omnia per ipsam conserventur, per ipsam et moveantur, haud ab re Plato noster animam effectricem, servatricem omnium naturalim musicis praecipue numeris rationibusque descripsit; numeris inquam, non mathematicis, ut quidam calumniantur, sed idealibus numerorum metaphysicisque constitutam.» Ficino, *In Tim. Comm., Op. Omn.*, II, xxix, p. 1453. «Adde quod concentus potissimum inter illa quae sentiuntur quasi animatus, affectuum sensuumque cogitationem animae, sive canentis, sive sonantis perfert in animos audientes.» *Ibid.* «Cantus autem hac virtute, opportunitate, intentione, conceptus, ferme nihil aliud est quam spiritus alter, nuper penes spiritum tuum in te conceptus factusque solaris, et agens tum in te tum in proximum potestate Solari.» Ficino, *De Vita Coel. Comp., Op. Omn.*, II, iii, 21, p. 563.

pur troppo manifesta, che l'hanno: perciò che essendo le passioni dell'animo poste nell'appetito sensitivo corporeo, & organico, come nel suo vero soggetto; ciascuna di esse consiste in una certa proportion di calido & frigido; & di humido & secco, secondo una certa disposizione materiale; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre soprabonda una delle nominate qualità in qualunque di esse. Onde si come nell'Ira predomina il caldo humido, cagione dell'incitamento di essa; così predomina nel Timore il frigido secco, il quale induce il ristreggimento dei spiriti. Il simile intraviene etiamdio nelle altre passioni, che dalla soprabondanza delle soprannominate qualità si generano. [...] quando tali soprabondanze si riducono ad una certa mediocrità, nasce una operation mezzana, che non solo si può dire virtuosa ma anco lodevole. Questa istessa natura hanno etiamdio le Harmonie; onde si dice che l'Harmonia Frigia hà natura di concitar l'Ira, & hà dello affettuoso; & che la Mistalidia fa star l'uomo più ramarichevole, & più raccolto in sè stesso; & che la Doria è più stabile, & è molto da costumi da forti, & temperati: conciosia che è mezzana tra le due nominate. Per la qual cosa potremo tenere per certo, che quelle proportioni istesse, che si ritrovano nelle qualità narrate, si ritrovano anco nelle Harmonie [...]. La onde potremo dire che quelle istesse porportioni, che si ritrovano nella cagione dell'Ira, o del Timore, o di altra passione nelle sopradette qualità; quelle istesse si ritrovino anco nelle Harmonie, che sono cagioni di concitare simili effetti. Queste cose adunque essendo contenute sotto simili proportioni, non è dubbio che si come le passioni sono varie, che non siano anco varie le proportioni delle cagioni. Essendo dunque le passioni, che predominano ne i corpi, per virtù delle nominate qualità, simili (dirò così) alle complessioni, che si ritrovano nelle Harmonie, facilmente potemo conoscere, in qual modo le Harmonie possino muover l'animo & disporlo a varie passioni⁶³.

In quanto stati di un movimento in progressione nel tempo gli affetti entrano nelle quantità discrete sulle quali specula l'aritmetica. La Collera, la Pietà, l'Indignazione, la Paura, il Timore, il Pianto sono semplicemente coestensive con i compartimenti stagni che il Limite e le sezioni pitagoriche impongono alla continuità dello spazio musicale. Allora le passioni saranno altrettanto numerose quanto le combinazioni degli intervalli semplici nei modi e nelle tonalità. Nella misura in cui l'affetto va confuso con la scorza sensibile del numero, al musico è dato concepire il divenire emozionale del pezzo architettonicamente, in termini di pura sintassi musicale, operando con gli affetti come si opera coi modi. La polifonia cinque-

⁶³ G. Zarlino, II, 8, p. 74.

centesca conosce passioni acute, gravi, intense o rilasciate; sin-toniche, molli; semplici, miste, consonanti, contrarie; emo-zioni incompatibili, mediocri, oppure estreme, come nel caso della malinconia. Passioni che, come i caratteri di uno psico-dramma musicale, creano intrighi, conflitti, peripezie. Inoltre il linguaggio dei temperamenti consente di tradurre musical-mente qualsiasi escrescenza psichica, qualsiasi numero dell'a-nima, immaginando *mescolanze*, *discrasie*, *alterazioni*, stati d'animo semplici o misti. Alle emozioni prodotte dall'egemo-nia di un umore dissidente, rispondono i contrasti drammatici generati dal confronto violento delle parti. E la matematica armonica insegna che l'intensità dell'urto è direttamente pro-porzionale alla complessità del rapporto stabilito fra il tono di base e il corpo estraneo inserito nella melodia dalla mesco-lanza. Il Vicentino è forse l'osservatore più attento di questo fenomeno:

Il maggior fondamento che dè havere il Compositore sarà questo, che riguarnerà sopra di che vorrà fabricare la sua compositione, secondo le parole, ò Ecclesiastiche ò d'altro soggetto, et il fonda-mento di detta fabrica sarà che eleggerà un tono, o un modo, che sarà in proposito, delle parole, o sia d'altra fantasia, et sopra quel fondamento misurerà bene con il suo giuditio, et tirerà le linee delle quarte et delle quinte d'esso tono, sopra il buono fondamento, le quali saranno le colonne che terranno in piedi la fabrica della com-positione [...]. Così avviene al compositore di Musica, che con l'arte può far varie commistioni, di quarte et di quinte d'altri modi, et con vari gradi adornare la compositione proportionata secondo gli effetti delle consonanze applicati alle parole, et dè molto osservare il tono, ò il modo. Quando comporrà cose Ecclesiastiche. [...] Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricerche-ranno mantenere il proposito del tono, et altre volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte et diverse passioni, come saranno Sonetti, Madrigali o Canzoni, che nel principio, intreranno con allegrezza nel dire le sue passioni, et poi nel fine saranno piene di mestitia, et di morte, et poi il medesimo avverrà per il contrario; all' hora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dall'ordine del Modo et intrerà in un altro, perché non avrà obbligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obbligato a dar l'anima, à quelle parole et con l'Armonia dimostrare le sue passioni, quando aspre, et quando dolci, et quando allegre et quando meste⁶⁴.

⁶⁴ N. Vicentino, III, xv, pp. 47-48.

Occorreva insistere su questo punto poiché l'esame dettagliato dell'organizzazione generale della melodia è il metodo più affidabile per rivelare il nesso in virtù del quale, teoricamente, i numeri di un temperamento dato comunicano il proprio potenziale dinamico alla scorza sensibile della forma diramandosi nel sistema nervoso della composizione polifonica. Un bilancio sulla fisionomia musicale degli affetti malinconici a questo punto è possibile. Il primo aspetto, relativo alla materia sonora della composizione, è ovvio: la malinconia è una proprietà delle note gravi. Tarda e lenta, riguarda da vicino tutto quanto tende verso le regioni ombrose del registro, e quindi le forme rilasciate. Inoltre i dati somatici della musica di Saturno comprendono tutte le dissonanze, dal loro grado zero dell'illustrazione episodica di una parola, alla loro espansione nell'intelaiatura generale dell'edificio armonico. In tal caso l'espressione sensibile del temperamento saturnino verrà definita partendo dalla mescolanza caotica di membra di provenienza diversa, di modi incongrui, di tensioni drammatiche fra qualità armoniche inconciliabili, in un chaos discontinuo di occhi senza testa, di teste senza braccia, simile alle escrescenze mostruose generate sotto il regno della Discordia nella fantasia di Empedocle.

La domanda che si impone a questo punto riguarda le conseguenze concrete di questa grammatica degli affetti nella pratica musicale. L'esempio più immediato relativo alla scelta deliberata di un registro grave è la *katabasis* del mottetto *Absalon Fili mi*, composto, a quanto sostenne il Lowinsky, da Josquin Despres in morte di Juan Borgia verso il 1497⁶⁵. Sul testo *non vivam ultra sed descendam in infernum plorans* le quattro voci iniziano, dall'acuto al grave, una discesa graduale in direzione delle regioni gravi del registro concludendo, nel basso, nell'ultimo *sib* sotto il rigo. Un baratro armonico si apre vertiginosamente nell'immaginazione dell'ascoltatore quando la melodia devia dal tono principale accumulando un totale di cinque bemolli. Un secondo luogo topico riguarda il cromatismo. Come ha affermato il Mersenne, un modello per eccellenza di affetto rilasciato è il moto melodico attraverso gli intervalli più minuti e cioè il movimento cromatico. Un esem-

⁶⁵ A. Smijers, *Werken van Josquin Des Prés*, Amsterdam, 1969, pp. 22-25.

pio celebre dove il cromatismo sistematico illustra con tinte cupe la lentezza e la dissonanza del temperamento malinconico è il madrigale *Solo e pensoso i più deserti campi / vo' misurando a passi tardi e lenti* del Marenzio⁶⁶, in cui il clima di riflessiva desolazione dell'*incipit* viene dipinto da una linea melodica nel soprano che percorre lentamente, «a passi tardi e lenti» ventuno gradi cromatici consecutivi. Il baricentro modale è la *finalis fa* di un modo mixolidio trasposto «per bemolle» (2b in chiave). Ma la necessità di armonizzare ogni nota della melodia, impassibile e quattro volte più lenta del movimento generale delle parti, obbliga l'autore ad alterare sistematicamente, grado dopo grado, l'architettura armonica del pezzo. Un motivo in imitazione di terze discendenti, posto beffardamente a garantire l'unità tematica dell'esordio, si ripete quattro volte, ma la sua fisionomia viene deformata progressivamente dall'evolvere deviante della melodia cromatica. La terra, sotto i piedi dell'ascoltatore, viene a mancare, e l'orizzonte prospettico del brano oscilla vertiginosamente negli effluvi dell'ebbrezza malinconica.

Alterazione cromatica, *gravitas* del registro, *ethos* ipofrigio e mescolanza di qualità modali incompatibili si fondono in una temperie discordemente disorde nel mottetto latino «seconda prattica» *Calami sonum ferentes* di Cipriano de Rore⁶⁷, malinconico precursore di Gesualdo, e caposcuola, secondo il Monteverdi, dell'espressionismo *fin de siècle*. Limitiamoci, in mancanza dello spartito, all'esegesi del testo e alla sua illustrazione sonora:

Calami sonum ferentes siculo levem numero
 Non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves,
 Nec constrepente sunt ab Aufido revulsi.
 Musa, quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
 Reddita qua lenis Lesbia dura fuit,
 Me adi recessu principis mei tristem.
 Musa, deliciae tui Catulli,
 Dulce tristibus his tuum iunge carmen avenis.

⁶⁶ L. Marenzio, *Il nono libro de madrigali*, Venezia, 1599.

⁶⁷ B. Meier, *Cipriani Rore Opera Omnia*, 6, Corpus Mensurabilis Musicae 14, American Institute of Musicology, Roma, 1975, pp. 108-110. Il primo editore è Orlando di Lasso nel *Le quatoirsiesme livre a quatre parties contenant dixhuyct chansons italiennes, six chansons françoises et six motetz (faictz à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie) par Rolando di Lassus*, Anvers, 1555/1560.

Oscuro professore di viola da gamba, Cipriano de Rore traduce i gemiti prodotti nelle profondità dell'animo dalla partenza di un fantomatico principe ferrarese mediante un contrappunto di quattro voci gravitanti nelle zone più gravi del registro. Si tratta di uno dei rari esempi nella letteratura polifonica cinquecentesca di una composizione per quattro bassi — difformità a scopo chiaramente espressivo che, stando al Vicentino, collega di studi dell'autore nella scuola del Willaert, «farà brutto udire»⁶⁸. Su questo sfondo, quattro motivi cromatici fuggiti imitano il carattere lamentevole dell'aulo frigio — la sinuosità malleabile di questo strumento, capace di un suono «stocastico», sprovvisto di determinazioni discrete, è un modello di *mollezza* nella letteratura antica. I «gemiti», procedono dal grave all'acuto in una tensione continua percorrendo l'intero ambito dell'ottava modale. Giunti però all'estremità acuta precipitano di nuovo, pronti ad iniziare un nuovo cammino, sull'espressione «ab imo nimium graves» (mis. 16). Il modo, determinato dal tenore, è l'ipofrigio, lamentevole e depresso, che stando a Zarlino, secondo collega del Rore, «si accomoda maravigliosamente a parole o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ovvero lamentatione supplichevole [...]. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrari, cioè dall'acuto al grave con movimenti tardi»⁶⁹. L'unità modale riposa sulle *corde essenziali* del modo, le divisioni aritmetiche dell'ottava e della quinta *si, mi, sol, si*: le «colonne» sulle quali il compositore fonda l'architettura generale dell'edificio⁷⁰. Su questi gradi riposano le articolazioni principali della composizione e sulla loro consonanza con la finalis *mi* la parentela armonica delle membra col corpo generale della melodia. Ricordiamo che una melodia normalmente costituita, è apaticamente *una* quando il compositore affida l'articolazione delle parti alle cadenze regolari, stabilite sulle corde essenziali. La forma subisce però una deformazione patetica quando il compositore

⁶⁸ N. Vicentino, IV, 14, p. 79. Cf. E.E. Lowinsky, «*Calami sonum ferentes: a new Interpretation*», in: *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays*, Chicago, 1989, II, pp. 595-626.

⁶⁹ G. Zarlino, IV, 21, p. 324.

⁷⁰ G. Zarlino, *ibid.*

illustra una metamorfosi psichica contenuta nel testo alterando l'ordine armonico delle cadenze, mediante cadenze *extra ordinem* e corde essenziali appartenenti ad orbite modali estranee. In tal caso l'intensità dell'avvenimento drammatico è direttamente proporzionale al grado di complessità della relazione fra gli elementi mescolati: mentre le qualità modali di una melodia in *mi* si sposano volentieri con quelle dei gradi vicini di *si* e di *la*, le escursioni alle qualità di *fa* posto a 256:243 (oppure a 16:15) dal centro modale *mi* (1), produrranno un confronto violento. Questo principio offre un criterio efficace per l'analisi della *concinntas* alterata del mottetto. L'ultima ripetizione del verso «ab imo nimium graves» sostituisce alla *finalis mi* il baricentro di un modo più grave di un tono (*re*, mis. 28) — modulazione sottolineata da evoluzioni melodiche comprese fra *la* e *re* e da una cadenza su *re*. Ma il fallimento dei tentativi dell'Aufido «nel debellare i gemiti», ristabilisce la *finalis mi* (mis. 35). L'appello alla Musa conduce allora l'immaginazione nella pace campestre degli amori di Catullo. Una serie di «accordi» maggiori rilassa la tensione, conducendo logicamente la melodia nelle regioni tonali più lontane dalle zone umbratili dell'ipofrigio: *fa* (maggiore), *do*, *fa*, *do*, *re*, *sol*, con una eccezione: la parola «dura» illustrata dagli accordi contrastanti di *la* minore e di *sib* (mis. 45). Sul verso «Me adi recessu principis mei tristem» una serie di contrasti violenti fra intervalli in falsobordone (terze, quarte e seste parallele), ripetuti con ostinazione nell'area immediata di *mi*, richiamano l'ansia febbrile del poeta in cerca di aiuto: *si-re-sol/do-mib-lab* (mis. 63); *mi-sol-do/fa-lab-reb*. Giunto all'epilogo, invece di concludere trionfalmente sulla *finalis*, il mottetto termina con una smorfia, illustrata da un contrappunto di affetti rivali: il verso «Dulce tristibus his tuum iunge carmen avenis» invita la Musa ad associare la «dolcezza» del proprio canto al «tono lamentevole degli *auloi*». Cipriano de Rore conclude mescolando in uno stesso contrappunto due idee gravitanti intorno a cellule melodiche nemiche, delimitate (al tenore, al contralto e al soprano) rispettivamente dalle note *mi-la-do*, vicinissime all'ossatura modale del gruppo frigio e dalla triade *do-fa-la* (nel basso), perfettamente estranea alle corde essenziali del modo.

Gli esempi di applicazione di questa grammatica musicale della malinconia non mancano nella polifonia *fin de siècle*. Concludiamo però insistendo sui limiti di questo genere di esegesi. Edificare una fisiognomica degli affetti limitando l'analisi al carattere degli elementi costitutivi significherebbe ridurre i tratti morali di un essere umano alla sua struttura ossea. Nessuno, fra i teorici più razionalisti del Cinquecento, compreso Zarlino, ha mai affermato che la qualità generale di una melodia è interamente dipendente dalla sintassi che la veicola. La tradizione antica è concorde nell'affermare che, anche se la materia manipolata è attiva fisicamente, il carattere generale dell'opera emana da una combinazione particolare delle parti che non è identica alla somma dei caratteri delle sue componenti elementari; una sorta di armonia suprema di tutte le armonie sulla quale non è dato discutere. Il buon senso insegna a riconoscere una certa differenza fra le corde essenziali di un modo e le miriadi di melodie generate dalla loro combinazione: con sette note Josquin Despres scrive migliaia di melodie diverse provviste di un carattere specifico e irripetibile. Ignorare questa differenza fra il senso e la sintassi sua portatrice sarebbe come sostenere che un'opera letteraria è il frutto di un'intuizione geniale perché l'autore ha fatto uso della propria lingua applicando alla lettera le leggi della grammatica e della retorica.

Brenno Boccadoro
Università di Ginevra

