



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea Magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

**L'influenza della musica sull'animo umano:  
dall'antica dottrina dell'*ethos* alla moderna teoria degli affetti**

Relatrice: Prof.ssa Silvia Tessari

Controrelatrice: Prof.ssa Farah Polato

Laureanda: Cristina Baggio

Matricola: 2054493

ANNO ACCADEMICO

2022/2023



*A Cora,*

*con l'augurio che tu possa crescere*

*cullata dal dolce suono della musica*



# Sommario

<b>Premessa</b> .....	7
<b>Capitolo 1. L'Etica musicale nella Grecia antica</b> .....	9
1.1 Armonie ed <i>ethos</i> in Damone.....	9
1.2 Platone - <i>Repubblica</i> .....	14
1.3 Aristotele - <i>Politica</i> .....	21
1.4 Corrente formalistica - <i>Papiro di Hibeh</i> .....	25
<b>Capitolo 2. Declinazioni dell'<i>ethos</i> musicale nel Tardoantico</b> .....	31
2.1 Aristide Quintiliano - <i>De musica</i> .....	31
2.2 Sant'Agostino - <i>De musica e Confessiones</i> .....	43
2.3 Severino Boezio - <i>De institutione musica</i> .....	55
<b>Capitolo 3. Retorica e affetti tra Rinascimento e Barocco</b> .....	65
3.1 Verso una nuova concezione estetico-musicale.....	65
3.2 Gioseffo Zarlino - <i>Le Istitutioni harmoniche</i> .....	66
3.3 Athanasius Kircher - <i>Mususrgia Universalis</i> .....	84
<b>Conclusioni</b> .....	99
<b>Indice delle fonti</b> .....	101
<b>Bibliografia</b> .....	103
<b>Sitografia</b> .....	109
<b>Indice dei nomi</b> .....	111



## Premessa

Lo straordinario potere della musica che ci viene attestato fin dai miti e dai poemi omerici trova una sua teorizzazione a partire dal V secolo a.C., con la dottrina dell'*ethos* di Damone, la quale esercitò una profonda influenza sul pensiero musicale dei secoli successivi. L'elaborato mira, infatti, a ripercorrerne le tracce attraverso lo studio delle fonti dei teorici che, dopo di lui, si sono dedicati a questa indagine, riflettendo sulla capacità della musica di influenzare anima e corpo. Damone espose le sue riflessioni in merito all'importanza dell'utilizzo della musica a fini pedagogici di fronte all'Areopago, poco prima di essere condannato all'ostracismo, e la conoscenza della sua teoria si deve in *primis* a Platone e Aristotele, i quali accolsero e rielaborarono le sue considerazioni, discutendone all'interno delle loro opere. Platone riflette sul ruolo della musica nell'educazione nella *Repubblica*, attraverso il dialogo tra Socrate e Glaucone, mentre Aristotele dedica alla questione l'intero ottavo e ultimo libro della *Politica*.

A garantire la trasmissione e la conoscenza della dottrina dell'*ethos* attraverso i secoli sarà però Aristide Quintiliano con il suo *De musica* (IV secolo d.C.), una delle trattazioni più ampie di teoria e di educazione musicale dell'antichità, all'interno della quale il teorico riporta le riflessioni dei suoi predecessori in merito a questo potere della musica di influenzare l'animo umano, allargandone le potenzialità e riconoscendone gli enormi benefici anche al di fuori del contesto educativo.

Le considerazioni di Aristide fecero breccia al punto tale che, già nel secolo successivo, i Padri della Chiesa percepirono l'importanza della musica nel culto, la quale però necessitava di un'attenta regolamentazione per poter contribuire all'edificazione dei fedeli senza distrarli con i suoi poteri attraenti e seduttivi. Tra questi Padri spicca senza dubbio la figura di sant'Agostino, per il quale la musica rappresenta un punto di svolta tra il prima e il dopo della sua conversione: il santo dedica infatti notevole spazio alla dimensione musicale all'interno delle sue opere, tra le quali approfondiremo in modo particolare il *De musica* e le *Confessiones*.

Di fondamentale importanza risulta essere poi la trattazione attuata da Severino Boezio nel suo *De institutione musica*, dove riassume e traduce in latino gli aspetti principali dei maggiori trattati di musica greca antica, incluse le riflessioni inerenti all'Etica e all'Estetica musicale che analizza a partire dallo studio dei rapporti matematici e delle proporzioni esistenti tra i suoni.

Dal valore paideutico affidatogli nell'antichità, fino alla psicomusicologia e alla psicogogia musicale, la riflessione si conclude con l'elaborazione della moderna teoria degli affetti e della retorica musicale, all'interno della nuova concezione estetico-musicale sviluppatasi fra Rinascimento e Barocco. Tra Medioevo e Rinascimento, si assiste a un'errata classificazione delle qualità etiche degli

otto modi ecclesiastici sulla base dei modi antichi, la quale verrà chiarita solamente alla metà del Cinquecento nelle *Istitutioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino, il quale riflette in maniera approfondita sulle caratteristiche affettive dei dodici moderni modi, individuando nella mozione degli affetti quello che nel secolo successivo diverrà il fine ultimo da perseguire attraverso la musica. In pieno Barocco, teorici e compositori dedicarono tutte le loro energie allo studio e alla ricerca di figure retorico-musicali particolarmente adatte a suscitare nell'ascoltatore determinati affetti, primo fra tutti Athanasius Kircher che, con la *Musurgia Universalis*, darà avvio a una lunga serie di fonti enciclopediche contenenti queste nuove figure musicali.

Tutto questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il prezioso contributo della prof.ssa Silvia Tessari, che ringrazio per la sua collaborazione, la sua professionalità e per tutto il tempo dedicatomi in questi ultimi mesi. Ringrazio inoltre tutte le persone che mi hanno supportata in questo percorso, la mia famiglia, i miei amici, i miei docenti e tutti coloro che dedicheranno parte del loro tempo alla lettura di questo mio lavoro.



# Capitolo 1

## L'Etica musicale nella Grecia antica

### 1.1 Armonie ed *ethos* in Damone

La dottrina dell'*ethos* viene formulata da Damone nella Grecia nel V secolo a.C., personaggio di primo piano nella cultura ateniese, il quale attribuisce una diversa qualità etica alle varie armonie e di cui si parlerà diffusamente oltre.

Nella teoria musicale greca le armonie sono indentificate come delle scale, delle organizzazioni ritmico/melodiche, ognuna caratterizzata da un proprio carattere in grado di agire emozionalmente sull'animo umano. La codificazione del sistema delle armonie viene attribuita a Laso di Ermione, citarodo ateniese vissuto durante il VI secolo a.C. che mette in relazione queste particolari scale con il carattere dei popoli presso i quali erano in uso, derivandone il nome geografico, per cui esiste un'armonia eolica, una dorica, una ionica, una lidia, una frigia e così via.<sup>1</sup>

Sebbene il carattere etico della musica abbia radici remote, Damone fu il primo a teorizzare queste qualità etiche a fini pedagogici, teorizzazione di fondamentale importanza dal momento che la base principale delle visioni etiche greche della musica non riguardava tanto i rituali magici e orgiastici, legati alla sospensione della volontà e all'influenza sul sentimento umano, ma piuttosto i consueti usi educativi e sociali di quest'arte.

Una maggiore credibilità della musica come strumento educativo iniziò a emergere già ai tempi di Saffo, nonostante "l'importanza crescente ottenuta dalla musica in campo educativo non comportasse [ancora] un accostamento tra la formazione musicale dell'adolescente e quella di un'anima bella".<sup>2</sup> Come anticipato sarà infatti Damone, più di un secolo dopo, a trattare per la prima volta della formazione dell'anima per mezzo dell'educazione musicale, ritenendo che l'abitudine all'ascolto di determinate melodie da parte dei giovani avrebbe contribuito a forgiare i loro caratteri su di esse.

Del personaggio che era non sappiamo quasi nulla e del suo unico discorso noto non rimangono altro che pochi frammenti di tradizione indiretta, ma il suo insegnamento fu trasmesso dalle scuole di musicisti che lo applicarono e lo svilupparono, senza perderne il carattere distintivo, così bene che è ancora possibile identificare il suo segno in una numerosa quantità di testi.

---

<sup>1</sup> Per approfondire la figura di Aristide Quintiliano si veda A. PRIVITERA, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965; G. F. BRUSSICH (a cura di), *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, Pisa, ETS, 2000.

<sup>2</sup> E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, trad. it. F. FILIPPI, Milano, V&P università, 2002, p. 193 (ed. orig. *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959).

Dalle attestazioni pervenuteci in merito alla sua vita sappiamo come Damone fosse nativo del demo attico di Oa, figlio di Damonide di Oa, ritenuto un valentissimo maestro di musica, capace di intrattenere i giovinetti anche in qualsiasi altra disciplina. Maestro e consigliere di Pericle, venne accusato di averlo indotto a spendere il denaro dello Stato per la costruzione dell'Odeon, invece di dedicarvi la propria fortuna personale, e di aver proposto l'attribuzione di un compenso ai giudici dei concorsi musicali delle Panatenee. Questa notizia viene riportata da Aristotele (*Ath. Resp.*, p. 27, 4) che ci informa anche di come Damone venne condannato all'ostracismo per questo, come risulta anche da un *ostrakon* ritrovato ad Atene nel 1914.<sup>3</sup> La data dell'ostracismo, che viene ricondotta al 444/445 a.C. circa, determina il *terminus ante quem* del discorso pronunciato da Damone davanti all'Areopago<sup>4</sup> nel quale avrebbe esposto le sue teorie in merito all'importanza della musica all'interno del percorso educativo dei giovani. Grazie alle testimonianze dei suoi contemporanei e di chi dopo di lui riprese le sue teorie e s'interessò di Etica musicale, possiamo dunque ricostruirne le basi e gli assunti principali.

La riflessione di Damone sembrerebbe prendere le mosse dalle considerazioni della psicologia pitagorica riguardanti la sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento nell'animo umano.

*Dall'indagine è risultato che, parallelamente alla elaborazione matematica dei λόγια [discorsi] musicali secondo la linea Pitagora-Ippaso-Filolao-Archita, e alla estensione dell'armonia a principio cosmologico ed etico, comprendente l'armonia delle sfere, l'anima-armonia e l'educazione musicale posta a fondamento del Πυθαγορικός βίος [vita pitagorica], si era andata sviluppando una scuola d'insegnamento musicale, che elaborava anch'essa tecniche musicali, e formulava teorie, non in contrasto coi matematici, s'intende, anzi accogliendo i loro risultati; ma poiché erano dei musicisti nati, le loro ricerche si svolgevano nella sfera della invenzione melodica, dell'arte, oltre che della scienza dei suoni. Questa scuola riconosceva come suo fondatore Pitoclide Pitagorico, maestro di musica σεμνή [modesta], seria, grave; e attraverso gli scolari Agatocle, Lamprocle, si affermava soprattutto con Damone [...].<sup>5</sup>*

Damone teorizzò dunque la dottrina dell'*ethos* di quella musica che veniva professata nell'insegnamento pitagorico, determinando tecnicamente la natura delle armonie e dei ritmi sulla base della loro influenza sull'animo umano, e stabilendo quali fossero più adatti a infondere le migliori virtù.

---

<sup>3</sup> G. GIRGENTI, G. REALE, M. CARDINI TIMPANARO, *Pitagorici antichi: testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2010, p. 1012 (Il pensiero occidentale).

<sup>4</sup> F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, Olten et Lausanne, URS Graf, 1954, p. 54 (traduzione mia).

<sup>5</sup> G. GIRGENTI et al., *Pitagorici antichi [...]*, op. cit., p. 1011.

Con ragione Damone Ateniese diceva che i canti e le danze necessariamente si generano da un certo commovimento dell'anima; e quelli che sono liberi e belli creano tali le anime, quelli contrari le contrarie.<sup>6</sup>

Da questo frammento di Ateneo (XIV p. 628C), apprendiamo proprio come non tutti i ritmi e le armonie fossero in grado di esercitare un potere nell'uomo allo stesso modo, e come questa influenza positiva o negativa fosse strettamente correlata con la nozione di bello. La questione etica, dunque, non poteva prescindere da quella estetica, tanto che nella concezione greca questi due aspetti si uniscono a formare l'ideale aristocratico della *καλοκαγαθία* (fusione di *καλὸς καὶ ἀγαθός*, bello e buono).<sup>7</sup> Era dunque necessario individuare fra i vari tipi di melodie e di ritmi quelli che avevano il potere di educare alla virtù, alla saggezza e alla giustizia. In merito a questo la testimonianza principale ci proviene da Platone che dedica interamente all'argomento il terzo libro della *Repubblica*, avendo come unica fonte il pensiero di Damone. Come vedremo, infatti, nella sua trattazione inerente alle qualità etiche della musica, il filosofo si porrà proprio come una sorta di discepolo della dottrina damoniana, riportando come solo l'armonia dorica e la frigia svolgessero una funzione positiva all'interno del percorso educativo, insegnando ai futuri cittadini ad essere valorosi in guerra e saggi e moderati in pace. Per quanto riguarda i criteri di scelta dei ritmi poetici, invece, ritenendo di non sapere più a quali atteggiamenti umani corrispondessero determinati ritmi, vedremo come Platone ricorra al pensiero di Damone, facendo intuire come nel suo *Areopagitico* la questione fosse ampiamente discussa. Lasserre attribuisce questa lacuna di Platone al fatto che le nozioni di ritmo e metro ai tempi di Damone erano talmente diverse da quelle a lui contemporanee da non poter far altro che riportare il suo pensiero senza dedicarsi ad alcun tipo di approfondimento e confronto.<sup>8</sup> Il discorso inerente alla dottrina dell'*ethos*, come vedremo, viene ripreso anche da Aristotele e da Aristide Quintiliano che, nel IV secolo d.C., trattando della sua analisi dell'influenza delle diverse armonie sugli affetti dell'anima, dichiara di averne mutuato le fondamenta direttamente dalla sua scuola.

La scuola di Damone insegnava che i suoni di una frase melodica per effetto di assimilazione creano nei fanciulli delle tendenze che essi non posseggono ancora, e, negli adulti, sviluppano quelle latenti. Di fatto, nelle gamme da lui tramandate è dato osservare che, dei suoni mobili, ora i suoni femminili, ora i maschili,

---

<sup>6</sup> Frammento 18 Lasserre (per traduzione si veda G. GIRGENTI et al., *Pitagorici antichi [...]*, op. cit.).

<sup>7</sup> L. TORRENTE, *The Beautiful Action for Aristotele*, in H. L. REID, T. LEYH (eds.), *Looking at Beauty to Kalon in Western Greece: Selected Essay on from the 2018 Symposium on Heritage of Western Greece*, Sioux City, Parnassos Press, 2019, p. 223 (traduzione mia).

<sup>8</sup> F. LASSERRE, *Plutarque [...]*, op. cit., p. 67 (traduzione mia).

o predominano, o sono in minoranza, o mancano addirittura; prova evidente che, a suo parere, la gamma esercita un'influenza utile sulle anime, a seconda dell'indole di ciascuna di esse.<sup>9</sup>

Da questa testimonianza di Aristide (*De musica* II, 14) apprendiamo come, secondo Damone, il potere della musica fosse esercitato da una sorta di mimetismo: imitando i suoni propri di un'attività umana e dei sentimenti in cui si svolge, ogni armonia provoca nell'anima un movimento corrispondente proprio secondo questo principio di somiglianza, sulla cui base anche Platone fonderà il suo ragionamento riguardante l'*ethos* musicale. In sintesi, Damone individua un'analogia tra il movimento dei suoni e il movimento dell'anima, considerando quest'ultimo come un effetto del movimento musicale. L'anima del musicista, nel momento in cui vibra, produce un movimento musicale che, propagandosi, penetra nell'animo umano mettendolo in movimento. La musica, dunque, riuscirebbe così a mettere in contatto due anime, facendole vibrare in modo identico, ponendosi come una sorta di legame tra gli uomini.

Apprendiamo inoltre come la natura del suono fosse in grado di determinare la natura dell'armonia nell'anima del fanciullo ancora privo di orientamento, per il suo carattere ancora plasmabile e malleabile, motivo per il quale saper distinguere il tipo di influenza esercitata da ogni singola armonia era di fondamentale importanza.

Capiamo bene, però, come il discorso di Damone non riguardasse solamente l'educazione, aprendosi invece a una più ampia riflessione nei confronti della funzione della musica all'interno della società. Lo stesso contesto educativo era infatti concepito come una fase di formazione dei futuri cittadini, un lungo processo che gli antichi greci definivano *paideia* e il cui principio di base professava che “senza educazione non potesse esserci cultura, e che la cultura fosse fondamentale per un esercizio della cittadinanza che prevedeva la partecipazione agli organi politici democratici e un servizio militare praticamente permanente”.<sup>10</sup> All'interno di questo percorso l'educazione musicale rivestiva un ruolo centrale ed era considerata parte fondamentale del sapere che una persona di cultura doveva possedere accanto alla matematica, all'astronomia e alla geometria. Dunque, come gli altri saperi, anche quello musicale non doveva essere confinato all'educazione formale ma doveva invece fornire una visione del suo posto nella società. Occasioni sociali come celebrazioni di eroi o di eventi storici, dove la musica era il principale costituente del rito commemorativo, erano intrinsecamente educative: i partecipanti avevano modo di conoscere gli ideali della società, di ammirare ed emulare particolari

---

<sup>9</sup> Frammento 7 Lassere.

<sup>10</sup> R. LÓPEZ MELERO, *Paideia, l'educazione nell'antica Grecia*, *Storica*, National Geographic, 11 giugno 2020, [https://www.storicang.it/a/paideia-leducazione-nellantica-grecia\\_14824](https://www.storicang.it/a/paideia-leducazione-nellantica-grecia_14824) (ultimo accesso 24/06/2023).

virtù e caratteri morali proprio attraverso la componente musicale che incarnava questi valori culturali nelle parole, nella danza e nella melodia.<sup>11</sup>

In questo tentativo “di stabilire un sistema positivo fondato sull’idea della reciprocità tra l’azione dell’educazione morale e quella dell’educazione musicale, che doveva assicurare il miglioramento spirituale dei cittadini e la duratura prosperità della città”<sup>12</sup>, la dottrina damoniana formula un’etica conservatrice contro una tendenza modernizzante che avrebbe determinato una certa decadenza morale. In questo indissolubile legame tra musica e società, Damone riteneva che i cambiamenti musicali avrebbero inevitabilmente portato anche a dei cambiamenti legali e, dunque, per non correre il rischio di sovvertire le istituzioni e le leggi dello Stato non si doveva in alcun modo mutare il modo di far musica.

*La posizione di Damone di fronte alla musica del suo tempo è chiara e coerente: accetta le innovazioni che nel VI-V secolo avevano fatto progredire la melodia dalla forma ripetitiva del nomos a quella più libera dell’harmonia in quanto nella sostanza non era venuta meno la fedeltà alla tradizione, ma di fronte alle ulteriori novità, che a partire dalla metà del V secolo i ditirambografi tentavano di introdurre nella composizione dei loro canti per liberare la struttura della melodia dal vincolo del genere ditirambico, utilizzando forme melodiche proprie di altri generi poetici, egli assume un atteggiamento di netto rifiuto [...].<sup>13</sup>*

Possiamo vedere, dunque, come la musica, grazie alla sua forza etica, fosse ritenuta in grado di influenzare non solo l’animo umano ma anche l’anima dello Stato, la sua legge e la sua costituzione politica, motivo per il quale Damone riteneva che la tutela della buona legge e del buon ordine dovesse rimanere la funzione principale dell’Areopago, ma che questa funzione fosse meglio assolta attraverso il mantenimento di un determinato tipo di musica.

La sua teoria esercitò una profonda influenza sul pensiero musicale dei secoli successivi: gli aspetti etici della musica, infatti, costituirono un assunto fondamentale in tutta la teorizzazione musicale posteriore, proprio per la loro portata impressionante che va dall’influenza sul comportamento, sul carattere e sui sentimenti, fino agli effetti più pervasivi e potenti nella cura del corpo e dell’anima.

---

<sup>11</sup> E. A. LIPPMAN, *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, in «The Musical Quarterly», 49(2), april 1963, pp. 193-194 (traduzione mia).

<sup>12</sup> E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell’opera di Platone*, op. cit., p. 209.

<sup>13</sup> G. COMOTTI, *La musica nella cultura Greca e Romana*, Torino, EDT, 1991, pp. 33-34.

## 1.2 Platone – *Repubblica*

Come anticipato, Platone accoglie le riflessioni di Damone in merito all'*ethos* delle armonie, soffermandosi in particolar modo sul ruolo della musica all'interno del contesto educativo, argomento che affronta nella *Repubblica* attraverso il dialogo tra Socrate e un ateniese, Glaucone, in cui si discute di quale doveva essere il percorso di educazione più adatto a formare degli ottimi guardiani per la sua Città ideale.

«Ma quale sarà l'educazione? Non sarà forse tutt'altro che facile escogitarne una migliore di quella scoperta ormai da tempo immemorabile? Mi riferisco alla ginnastica per il corpo e alla musica per l'anima».<sup>14</sup>

Già a partire da queste parole vediamo come Platone si ponga sulla scia conservatrice di Damone, optando per un'educazione tradizionale anziché introdurre delle innovazioni all'interno di questo contesto basato primariamente su due discipline fondamentali, la ginnastica e la musica. Mentre l'una, strettamente legata alla danza, serviva ad addestrare il corpo e a formare nuovi guerrieri, l'altra doveva educare l'anima, il cui stato di equilibrio, secondo il filosofo, era dovuto ai movimenti armoniosi trasmessi dai suoni musicali.

A questo riguardo Platone elabora una vera e propria teoria secondo cui l'anima sarebbe divisa in tre parti che risiederebbero in zone del corpo ben determinate:

*il λογιστικὸν [l'elemento razionale] nel cervello e nella testa in generale, da cui governa; il θυμικόν [l'elemento irascibile] nel cuore, situato nel petto, parte del corpo compresa tra il collo e il diaframma; ἐπιθυμητικὸν [l'elemento concupiscibile], che si trova infine tra il diaframma e l'ombelico. Il fegato fungerebbe da punto di collegamento tra θυμικόν e ἐπιθυμητικόν. Ora, stando alle due definizioni date nel Timeo, il suono, dopo aver raggiunto il corpo, passerebbe successivamente attraverso le sedi delle tre parti dell'anima servendosi della mediazione del sangue [...].<sup>15</sup>*

Questa teoria platonica dell'anima ci permette di comprendere meglio in che modo la musica, attraversando il corpo umano, fosse in grado di ristabilirne il suo equilibrio interiore ed esteriore. In questo stretto legame tra fatti musicali e affetti dell'animo, l'efficacia della musica poteva essere davvero enorme, esercitando sull'uomo un'azione calmante o, viceversa, eccitante, e incitandolo a compiere buone o cattive azioni.

Abbiamo visto come l'indagine di Damone, e in seguito di Platone, nei confronti degli effetti della musica sull'animo umano, sia basata sulle ricerche dei pitagorici che teorizzarono l'idea di un

---

<sup>14</sup> Plat., *Rp.* II, 376E.

<sup>15</sup> E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, op. cit., p. 53.

universo governato da proporzioni numeriche armoniose, in cui i pianeti si muovono all'interno di una sostanza producendo una musica bellissima non percepibile però dall'uomo, da sempre abituato ad essa. In questa concezione secondo cui ogni cosa aveva nel cosmo un suo posto corrispondente al numero, l'uomo e la sua anima venivano a trovarsi in un preciso rapporto con i fatti musicali, che erano oggettivamente legati ai rapporti numerici, mentre in Platone possiamo osservare esattamente l'opposto. Del legame dei fatti musicali con le reazioni psicologiche, infatti, si prendeva atto semplicemente in base all'esperienza, a partire dall'esempio delle madri che cantano ai loro bambini per calmarli e farli addormentare.

*Le favole e le canzoni delle madri e delle nutrici costituivano il primo insegnamento impartito al giovane ateniese. Noi abbiamo qualche difficoltà a comprenderne il carattere; i canti specialmente ci sono ignoti. Forse erano semplici melodie senza parole, cantate con un certo ritmo che in tutti i casi riuscivano a placare l'ira del bambino e a calmare le sue sofferenze; bastava infatti qualche nota stonata o nasale sussurrata nelle loro orecchie per riuscire a incantarli.<sup>16</sup>*

All'origine della credenza nell'ascendente della musica sull'anima, dunque, ci sarebbero queste semplici pratiche ritenute parte di un'educazione iniziale, anche se informale, che portarono alla consapevolezza dell'importanza della musica all'interno del percorso formativo dei giovani cittadini. Come Damone, infatti, anche Platone insiste sull'importanza di educare ai giusti valori fin dall'infanzia, e in questo la musica poteva essere sfruttata a scopi ben determinati dato l'enorme impatto in grado di esercitare sull'animo umano.

«E poi non sai che in ogni cosa, e specialmente quando si abbia a che fare con esseri ancora giovani e immaturi, ciò che più conta è l'inizio, perché proprio questo è il momento ideale per plasmarli e per forgiarli secondo l'impronta che a ciascuno di essi si vuole dare?».<sup>17</sup>

Tra i fattori musicali descritti da Damone come in grado di determinare degli effetti psicologici, Platone si sofferma in particolar modo sulle armonie, sul ritmo e sulla scelta degli strumenti musicali. Nel terzo libro della *Repubblica*, infatti, trattando del rapporto fra musica e parola, i due interlocutori cominciano a parlare dei generi del canto e delle melodie, partendo dal presupposto che l'armonia e il ritmo debbano seguire la parola, rispettando delle regole ben precise. Le parole dotate di un certo temperamento, infatti, dovevano essere accompagnate da un'armonia e da un ritmo della stessa indole.

---

<sup>16</sup> P. GIRARD, *L'éducation athénienne au V<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Paris, Hachette, 1891, p. 79 (traduzione mia).

<sup>17</sup> Plat., *Rp.* II, 377B.

«[...] abbiamo detto che nei discorsi non c'è alcun bisogno di lamenti e pianti. [...] Quali sono dunque le armonie lamentose? Dimmelo tu, che sei esperto di musica».

«Sono la mixolidia, la sintonolidia e altre dello stesso tipo».

«Dunque, queste vanno scartate, perché non sono buone neppure per le donne – s'intende, per le donne dabbene – figuriamoci per gli uomini!».<sup>18</sup>

Queste due varianti della lidia, l'una più mista e l'altra più acuta, creerebbero dunque qualcosa di sofferente nell'anima andando a indebolire l'uomo che, invece, doveva essere virile e coraggioso, motivo per il quale, dovendo creare una società ideale, perfetta, utopica, queste sarebbero state le prime armonie a dover essere eliminate.

Si passa poi alle armonie che istigherebbero all'ubriachezza e all'indolenza, ovvero la ionica e la lidia normale, ritenute adatte solamente per intrattenere gli ospiti durante il banchetto.

«E quali sono le armonie effeminate e conviviali?»

«La ionica e la lidia – rispose –, le quali per l'appunto da alcuni son dette armonie rilassanti».

«E possiamo ammettere che siano di utilità per uomini votati alla guerra?»

«Niente affatto – disse. Certo che di questo passo c'è il rischio che non ci restino che l'armonia dorica e la frigia».<sup>19</sup>

In quest'ultimo passo possiamo vedere come Glaucone si preoccupi di fronte a questa quasi totale abolizione delle armonie, tanto da sottolineare a Socrate che, esuli dal suo discorso, rimarrebbero solamente la dorica e la frigia, le uniche due armonie che anche Damone riteneva adatte all'interno del contesto educativo. Per Platone, infatti, l'armonia dorica aiuterebbe ad essere coraggiosi e a reagire alla sorte con fermezza, mentre la frigia garantirebbe la pace, la capacità di persuadere grazie alle proprie conoscenze e la maturità di reagire alle circostanze, anche avverse, con discrezione e saggezza.

«Non conosco le armonie ma vorrei che tu mi lasciassi solo quella che sappia riprodurre come si deve le voci e i toni dell'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza, il quale, se pure la buona sorte l'abbandona e va incontro a ferite, alla morte, o a qualche altra sciagura, in tutte queste contrarietà non lascia il suo posto e resiste senza vacillare. E poi lasciamene un'altra per quando è in tempo di pace, e impegnato in opere volontarie, sia che convinca o preghi qualcuno per uno scopo – potrebbe essere un dio con preghiere, o un uomo con l'insegnamento o l'ammonizione – sia, invece, che stia ad ascoltare un altro che a sua volta prega, o ammaestra, o dissuade. E per quanto egli, muovendo da ciò,

---

<sup>18</sup> Plat., *Rp.* III, 398E.

<sup>19</sup> *Ivi*, 399A.



riesca a realizzare i suoi progetti, tuttavia non monta in superbia, e si comporta in tutti questi casi con misura e moderazione, sapendo trarre legittima soddisfazione dai propri successi. Insomma, lasciaci le due armonie – quella per le azioni di forza e quella per il tempo libero – che imitano alla perfezione le voci, qualunque siano, dell'uomo perseguitato dalla sfortuna o baciato dalla fortuna, di chi è saggio o audace».<sup>20</sup>

Ricollegandosi al fatto di non aver bisogno di armonie complicate e di molti suoni nei canti e nelle melodie, attraverso il dialogo di Socrate e Glaucone, Platone riflette poi sull'adeguatezza dei diversi strumenti musicali, prendendosela in particolar modo con tutti quegli strumenti in grado di emettere una moltitudine di suoni, come l'arpa e l'*aulos*, strumento ritenuto pericoloso per la sua forza incantatrice e soggiogante.

«Non manterremo a nostre spese neppure costruttori di trigoni e di pettidi e di tutti gli altri strumenti che siano fatti di molte corde e permettono un gran numero di accordi».

«Direi di no».

«E inoltre accetterai nella nostra Città costruttori e suonatori di flauto? O non è questo lo strumento più versatile, tanto che i medesimi strumenti poliarmonici possono considerarsi un'imitazione del flauto?»

«Senza dubbio», disse.

«A tal punto – notai – nelle Città ti restano a disposizione solo la cetra e la lira e nelle zone di campagna, per i pastori, ci potrebbe essere un certo tipo di siringa».<sup>21</sup>

Vediamo come, anche in questo caso, gli strumenti ritenuti adatti all'educazione dei giovani siano solo due, due strumenti che non a caso appartenevano all'uomo greco per eccellenza che, durante i banchetti, mentre discuteva di politica, sapeva cantare accompagnandosi con la lira e lodare Apollo con la cetra.

Un ultimo elemento di fondamentale importanza, sopra il quale Platone riflette sulla base delle considerazioni damoniane riguardanti l'*ethos* della musica, è invece il ritmo, la cui trattazione si conforma a quella delle armonie. Anche in questo caso, infatti, non si dovranno utilizzare ritmi complessi e variati nei metri, ma si dovrà considerare la natura di quei ritmi propri di una vita ordinata e coraggiosa, ritmi che però Platone rivela di non essere in grado di identificare, limitandosi dunque a riportare il pensiero di chi prima di lui aveva affrontato questo argomento.

«Se è per questo – aggiunti – potremmo anche unirli a Damone per decidere quali sono i ritmi che traducono la volgarità, la violenza, oppure la pazienza e ogni altro difetto, e quali invece vadano tenuti in serbo per le qualità opposte. Mi sembra, ma non ne sono del tutto sicuro, di averlo sentito nominare un

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Plat., *Rp.* III, 399D.

certo enoplio composto, un ritmo dattilico e uno eroico. Non so come riuscisse a disporlo eguagliando le arsi e le tesi e facendolo finire indifferentemente con una breve e una lunga. E poi, se non sbaglio, definiva uno giambo e l'altro trocheo, distribuendo fra di essi quantità lunghe e brevi. Credo che per alcuni di questi lodasse o biasimasse il movimento del piede non meno degli stessi ritmi, oppure un certo qual carattere che includeva l'una e l'altra qualità. Ma tutti questi problemi, come ho detto, carichiamoli sulle spalle di Damone, poiché la loro definizione non richiede certo un discorso da poco. Non credi?»<sup>22</sup>

Per la prima volta all'interno della *Repubblica* troviamo qui un esplicito riferimento alla figura di Damone e al suo pensiero, elemento interessante che ci permette di stabilire con maggiore certezza come la trattazione platonica dell'etica, all'interno dell'educazione musicale, sia fondata sulla sua dottrina e sulle sue riflessioni, a lui antecedenti. In questa sua ripresa e rielaborazione, dunque, anche per quanto riguarda la scelta del giusto ritmo possiamo intravedere come il filosofo prediligesse la semplicità, e quindi dei ritmi che non si allontanino troppo dalla tradizione musicale greca.

Come possiamo notare, però, Platone si limita a elencare i generi ritmici considerati da Damone, facendoci solo appena intuire come la sua idea di ritmica fosse completata da un metro, teorizzazione di cui, tuttavia, non ci resta che qualche vaga traccia. Quello che sappiamo è che Damone considerava il ritmo come il rapporto tra la durata della posa e del movimento del piede nel camminare o ballare, e tra le sillabe nel canto o nella recitazione, e riteneva esistessero tre forme di questo rapporto: il genere uguale, il genere duale e il genere sesquialtero, ciascuna con diverse combinazioni di passi semplici o composti. Questi passi erano inoltre divisi in due classi a seconda che la posa del piede precedesse o seguisse la sua elevazione, e la ripetizione di un passo, che sarebbe poi diventato metro, andava a formare il verso, misurato a sua volta dal numero di volte che questo metro veniva ripetuto.<sup>23</sup>

In questa concezione di Damone vediamo molto bene come il ritmo sia strettamente correlato alla musica e alla danza, così come possiamo riscontrare nel pensiero di Platone che, nelle *Leggi*, definisce il ritmo come il legame che unisce il canto e la danza, e come condizione indispensabile per l'esistenza di ogni musica.<sup>24</sup> Come successione ordinata di movimenti, inoltre, la riflessione di Platone sul ritmo si lega inevitabilmente alla *corea*, danza considerata dai greci come l'espressione dell'unità esistente tra anima e corpo e delle loro intime relazioni.

Al pari della musica, infatti, la danza rappresenta un bisogno intrinseco nell'uomo che si manifesta in tutte le fasi della sua vita, strettamente collegata a un sentimento di gioia che intensifica e mantiene vivo attraverso il movimento ritmico del corpo. Anche in questo caso, però, affinché la danza riesca

---

<sup>22</sup> *Ivi*, 400B-C.

<sup>23</sup> F. LASSERRE, *Plutarque [...] op. cit.*, p. 69 (traduzione mia).

<sup>24</sup> Plat., *Leg.* II, 672E.

a esercitare questa influenza positiva, è necessario esercitare un controllo ben preciso del corpo, producendo dei movimenti armoniosi, controllo che diviene il fine essenziale dell'educazione mediante la ginnastica. Danza e ginnastica presentano dunque delle affinità fondamentali espresse proprio dal ritmo che regna sovrano, ma rispetto all'etica corrispondente a questo sistema siamo solo indirettamente informati. Platone, infatti, non si sofferma a descrivere l'*ethos* di ogni ritmo esistente, attenendosi piuttosto a delle generalità, dicendo come dei bei testi, delle belle armonie e dei bei ritmi, si accordino con un bel carattere, con disposizioni morali orientate al bene e al bello.

«La scelta felice dei vocaboli, l'armonia, il decoro e il buon ritmo conseguono dalla semplicità, non quella che è stoltezza ma noi addolciamo con questo eufemismo, ma quella disposizione d'animo contraddistinta da un carattere veramente buono e nobile».

«Senz'altro», disse.

«E non è forse questo che i giovani devono perseguire ad ogni costo, volendo assolvere degnamente al loro compito?»

«Sì, è questo».

«D'altra parte queste connotazioni riguardano a pieno titolo anche l'arte pittorica e ogni altra che le assomiglia: la tessitura, il ricamo, l'architettura, e l'artigianato in tutte le sue attività, e perfino la natura dei corpi e quella delle piante, giacché in tutte queste realtà può esserci un'armonia o una disarmonia delle forme. E la disarmonia delle forme, la mancanza di ritmo e di equilibrio sono parenti stretti di un discorso e di un carattere sconvenienti, come le qualità contrarie sono sorelle e copie dei caratteri contrari, ossia di una condotta di vita assennata e virtuosa».<sup>25</sup>

L'*ethos* del ritmo sarebbe dunque in grado di determinare l'eleganza o la volgarità di un'opera d'arte, attuando anche una distinzione tra persone dall'anima raffinata, più inclini ad apprezzare ritmi ordinati, e anime ritenute invece volgari per la loro propensione verso ritmi disordinati.

A livello generale possiamo quindi affermare come anche nel pensiero di Platone le nozioni di *καλός* [bello] e *ἀγαθός* [buono] siano del tutto inscindibili e come stiano alla base di ogni singola componente del percorso di educazione e formazione del giovane ateniese. All'interno della *paideia* abbiamo detto come ginnastica e insegnamento musicale fossero le due componenti principali, tanto che per Platone, che considerava inseparabili le nozioni di uomo e di buona educazione, «se noi distinguiamo la bellezza in materia di canto e di danza, riconosceremo con pari esattezza l'uomo ben educato da colui che non lo è».<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Plat., *Rp.* III, 400E-401A.

<sup>26</sup> Plat., *Leg.* II, 654D.

Questa capacità della musica di legare intimamente il bene e il bello ha a che vedere anche con la sua funzione preponderante che consiste nel trasmettere all'uomo un sentimento di ordine e regolarità, altro assunto che il filosofo deriva direttamente da Damone. Quello che risulta essere più caratteristico nella sua dottrina è infatti l'influenza ordinata della musica sull'anima, potere che, come abbiamo visto, quest'arte eserciterebbe con una sorta di mimetismo, portando l'anima ad imitare la qualità dei suoni.

Platone nella *Repubblica* implica simultaneamente la dimensione fisica, psicologica e istituzionale della musica: sia a livello melodico, che ritmico, la musica trasmette un carattere o un affetto particolare ed è in grado di trasmetterlo all'anima o al corpo del cittadino.

Anche per Platone, dunque, la chiave del potere della musica risiederebbe nell'imitazione: l'assimilazione etica è possibile nella musica perché musica e anima sono simili sia nella struttura che nel movimento. Possiamo quindi considerare la mimesi musicale platonica come manifestazione di un'anima che trasmette e imprime il proprio *ethos* e il proprio movimento allo spettatore. Questo rapporto esistente fra oggetto della mimesi, mimesi stessa e destinatario a cui si rivolge, qualifica un'identità di vedute, di stati, di movimenti, in un *trait d'union* che assicura la continuità che procede dall'oggetto al soggetto, dall'*ethos* conveniente all'uomo a cui questo *ethos* si addice.<sup>27</sup>

Un aspetto fondamentale è che la mimesi musicale si distingue da altri tipi di mimesi: a differenza delle arti figurative, ad esempio, dove la mimesi costituisce una copia della realtà, la musica non consente nessuna mimesi diretta delle cose non sapendo come esprimerle.

*Per la sua essenza e per il suo principio interno, la musica non è una copia, ma un'espressione figurata di stati d'animo, di passioni, di comportamenti e per questo si trova collocata su un gradino superiore rispetto alle arti plastiche. Queste arti, in effetti, si preoccupano di copiare degli esseri apparentemente veri e anche di deformarli, allo scopo di renderli verosimili in circostanze particolare come, per esempio, quando si pone una statua su un piedistallo elevato. La musica, al contrario, è l'espressione trasposta su un piano sonoro, di realtà al tempo stesso divine e umane.<sup>28</sup>*

La musica esprime così i movimenti dell'anima in un linguaggio semplice e accessibile, fatto sostanzialmente di movimenti coerenti a quelli che desidera tradurre e trasmettere. Per Platone, però, abbiamo visto come la musica non rappresenti semplicemente l'espressione dell'*ethos*, avendo invece a che fare direttamente con la sua formazione attraverso l'influenza esercitata sull'animo e sul carattere umano. È dunque per questo motivo che, sulla base delle riflessioni di Damone, il nostro

---

<sup>27</sup> E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, op cit., p. 270.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 274.

filosofo bandisce determinate armonie, ritmi e strumenti musicali dalla sua Città ideale, posizione a cui si oppone invece il pensiero di Aristotele che, pur accettando le teorie inerenti all'Etica musicale formulate dai suoi predecessori, aprirà l'orizzonte rispetto al progetto di Platone, prendendo in considerazione i diversi scopi e le diverse funzioni della musica all'interno del mondo reale.

### 1.3 Aristotele – *Politica*

Altro testimone chiave della dottrina damoniana, accanto a Platone, è senza dubbio Aristotele che dedica l'ottavo e ultimo libro della *Politica* ai problemi dell'educazione, riflettendo in modo particolare sull'inserimento della musica all'interno del sistema educativo, sulle sue qualità etiche e sulla sua capacità di influenzare il carattere.

Il filosofo inizia il suo discorso parlando di quanto sia importante occuparsi dell'educazione dei giovani per non rischiare di creare danni alla costituzione della propria città, motivo per il quale è necessario promulgare delle specifiche leggi a riguardo ed essere a conoscenza della natura e dei modi in cui questa educazione dev'essere impartita.

Le materie nelle quali di solito s'impartisce l'educazione sono quattro: le lettere, la ginnastica, la musica e, secondo alcuni, il disegno. Grammatica e disegno si insegnano perché sono utili alla vita e adatti a molti usi, la ginnastica perché rende valorosi; quanto alla musica si potrebbe discutere. Ora i più la imparano per diletto, ma gli antichi la inserirono nei programmi educativi, perché la natura stessa, come si è detto spesso, cerca non solo di operare correttamente, ma anche di mettere in grado di praticare un bell'ozio: e questo è, torniamo a ripeterlo, il principio di tutte le nostre azioni.<sup>29</sup>

Notiamo dunque fin da subito come Aristotele introduca delle differenze rispetto alla teorizzazione di Platone, che abbiamo visto essere limitata al suo progetto di Città ideale, partendo dalla considerazione di come, invece, nella Città reale, la musica si presti a innumerevoli finalità. In un passo successivo, infatti, il filosofo elenca le funzioni proprie della musica, tra le quali non troviamo solamente l'educazione, ma anche il gioco, il divertimento e la purificazione.

[...] non è facile stabilire quale funzione abbia la musica né dire per qual fine la si debba praticare, se per gioco e riposo, come il sonno e il bere [...] o se piuttosto si debba ritenere che la musica tenda alla virtù in quanto, come la ginnastica sviluppa nel corpo certe qualità, così essa può stabilire certi caratteri morali,

---

<sup>29</sup> Aristot., *Pol.* VIII, 3, 1337B.

abituando alla capacità di provare le gioie giuste, oppure (e questa sarebbe la terza alternativa) che contribuisca all'occupazione del nostro ozio e alla nostra saggezza.<sup>30</sup>

Riportando il discorso ai problemi dell'educazione, Aristotele s'interroga quindi sulle motivazioni che rendono necessaria la presenza dell'insegnamento musicale nel percorso di formazione dei giovani cittadini, individuando ben tre valori educativi della musica: mimetico, catartico e ricreativo.

[...] essa serve per tutte e tre queste cose e risulta che esse le appartengono. Infatti, il gioco ha come fine il riposo, che deve necessariamente essere piacevole [...], e tutti riconosciamo che la musica è una delle cose più piacevoli, sia sola sia accompagnata con il canto. [...] Tuttavia, il piacere non è la sola causa per cui si pratica la musica, che serve anche a ricreare, a quanto sembra. Non solo, ma bisogna cercare se per caso il piacere non sia soltanto un qualcosa di accidentale, mentre la natura della musica è più elevata rispetto all'uso che abbiamo indicato, e se non bisogna attribuirle soltanto la capacità di produrre il piacere comune, che tutti provano [...], ma vedere se in qualche modo essa influisca anche sul carattere e sull'anima. Ciò risulterebbe chiaro se per mezzo della musica acquistassimo delle qualità inerenti il nostro carattere morale; orbene, che ciò avvenga è reso evidente dall'effetto di molte musiche, tra le quali, non ultime, i canti di Olimpo, che per parere concorde rendono gli animali entusiastici; e l'entusiasmo è un affetto del carattere dell'anima. Inoltre, ascoltando suoni imitativi si provano le emozioni rappresentate, anche se non sono eseguiti proprio i ritmi e le melodie.<sup>31</sup>

A partire da questo frammento vediamo come Aristotele riprenda le considerazioni etiche ed educative di Damone e Platone, individuando anch'esso nella mimesi il cardine di questa potenzialità della musica. A questo riguardo, però, dobbiamo considerare come le posizioni dei due filosofi siano fondate su una diversa considerazione del mondo sensibile imitato: infatti, se per Platone si tratta di una pura imitazione della realtà, Aristotele ritiene invece che la natura imitata dalla musica sia a tutti gli effetti realtà. Per cui

[...] ritmi e melodie possono raffigurare con un alto grado di somiglianza al modello naturale ira e mansuetudine, ma anche coraggio e temperanza e tutti i loro contrari, e in genere tutti gli altri tratti del carattere (come dimostrano i fatti, dai quali risulta che noi mutiamo il nostro stato d'animo ascoltando la musica). E la tendenza ad addolorarci o a rallegrarci che proviamo dinanzi alle imitazioni è affine alla nostra reazione di fronte alla situazione reale [...].<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ivi*, 5, 1339A.

<sup>31</sup> *Ivi*, 5, 1339B.

<sup>32</sup> *Ivi*, 5, 1340A.

Nello stabilire la capacità della musica di imitare i costumi, il filosofo si pone poi in accordo con i suoi predecessori nello stabilire come le armonie abbiano funzioni diverse e servano a far scaturire nell'anima impulsi diversi: dolore e raccoglimento di fronte alla misolidia, sentimenti voluttuosi con altre più rilassate, entusiasmo dalla frigia e compostezza e moderazione al cospetto della dorica. E lo stesso vale per i ritmi, alcuni con un carattere più calmo, e dunque più nobili, altri con un andamento più movimentato, ritenuti invece più violenti. Nell'accettare questa distinzione, però, come già accennato, Aristotele ritiene che la musica non debba essere praticata solamente per un unico scopo, ma per usi molteplici.

Da tutte queste considerazioni evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggiore contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri quelle che incitano all'azione o ispirano la commozione. E queste emozioni come pietà, paura ed entusiasmo, che in alcuni hanno una forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più ed in altri di meno.<sup>33</sup>

Particolarmente interessante è questo discorso di Aristotele che mette in luce come tutti gli uomini siano propensi a provare dei sentimenti, delle passioni, a farsi coinvolgere da delle emozioni, chi più e chi meno a seconda della sensibilità individuale, sensazioni che la musica è in grado di stimolare provocando negli ascoltatori una purificazione, una gioia innocente e un piacevole alleggerimento. Sulla base della tipologia di spettatore che si troverà di fronte, dunque, il musicista dovrà essere libero di scegliere la musica che più si sappia adattare alle loro diverse esigenze: gli uni liberi ed educati, gli altri volgari, appartenenti al ceto dei meccanici o degli operai, provano entrambi lo stesso piacere all'ascolto di melodie che rappresentano la loro natura.

Vediamo ancora una volta come l'atteggiamento di Aristotele si discosti da quello di Platone, valutando la situazione reale e avendo come riferimento la Atene della sua epoca, cercando di andare incontro alle esigenze di tutti invece di creare qualcosa di ideale con l'obiettivo di purificare il pubblico e di renderlo migliore.

Un ulteriore punto di disaccordo tra i due riguarda inoltre la selezione delle armonie ritenute maggiormente adatte all'interno del percorso di formazione.

Quanto all'educazione, come si è detto prima, bisogna usare canti ed armonie aventi un contenuto etico. Tra le armonie, e lo si è già detto, tale requisito è posseduto da quella dorica; tuttavia, bisogna accettarne anche altre che siano state approvate da chi pratica la filosofia e l'educazione musicale. Però non ha ragione Socrate quando nella *Repubblica* ammette, accanto all'armonia dorica, solo quella frigia, pur avendo

---

<sup>33</sup> *Ivi*, 7, 1342A.

bandito l'uso del flauto, perché la frigia tra le armonie esercita la stessa azione che il flauto esercita tra gli strumenti, in quanto entrambi sono orgiastici e suscitatori di forti emozioni.<sup>34</sup>

Aristotele critica, dunque, la posizione di Platone che accoglie l'utilizzo dell'armonia frigia nell'educazione per la sua influenza pacifica, che porterebbe all'equilibrio e alla temperanza, qualità che invece il filosofo non riconosce in alcun modo a questa armonia per il suo legame di parentela con l'*aulos*, strumento che per lo più Platone bandisce dalla sua Città ideale. Forse Platone aveva un'idea di armonia frigia diversa rispetto a quella che aveva Aristotele, "testimonianza della velocità di trasformazione in un campo che falsamente appare invece così fermo"<sup>35</sup>, ma ad ogni modo c'è questa discrasia per cui la vediamo descritta in due maniere totalmente opposte.

È vero, comunque, quello che dice Aristotele, ovvero che la frigia, l'*aulos* e il dionisismo sono strettamente connessi tra loro, legati ai riti misterici e alle pratiche orgiastiche ed entusiastiche, motivo per il quale anch'esso ritiene inopportuno il suo utilizzo per la formazione dei giovani.

Nell'educazione non si deve usare il flauto o qualche altro strumento che richieda una competenza specifica, come la cetra o altri del genere, ma quegli strumenti che rendano migliori gli uditori sia nel campo della cultura musicale sia negli altri campi. Inoltre, il flauto non è morale, ma piuttosto orgiastico, tanto che lo si deve usare in quelle occasioni in cui lo spettacolo produce catarsi più che apprendimento.<sup>36</sup>

A differenza di Platone, dunque, Aristotele non bandisce completamente l'uso dell'*aulos*, riconoscendone la rilevanza sociale e la qualità di terapia catartica, ma lo affida ai soli professionisti in grado di disciplinare gli eccessi delle passioni e di ripristinarne l'equilibrio attraverso le loro abilità e conoscenze musicali.

Il filosofo termina infine il suo discorso ricordando ancora una volta come la musica sia fatta per l'essere umano e come qualsiasi essere umano sia vaso delle emozioni all'ascolto, sottolineando come vi sia un'armonia adatta ad ogni età: a quella tenera dei fanciulli, a quella dei giovani adulti e a quella matura della vecchiaia.

Due sono gli scopi che ci si deve prefiggere: il possibile e il conveniente [...]. Ma queste cose si specificano in rapporto all'età, sicché, per esempio, ai vecchi indeboliti dagli anni non è facile cantare armonie acute, e la natura stessa suggerisce loro quelle rilassate. Perciò è giusto il rimprovero che alcuni musicisti rivolgono a Socrate, per aver bandito dall'educazione le armonie rilassate, considerandole inebrianti; ma Socrate non

---

<sup>34</sup> *Ivi*, 7, 1342B.

<sup>35</sup> C. A. CASSIO, D. MUSTI, E. L. ROSSI (a cura di), *Synaulia: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto universitario orientale, 2000, p. 65.

<sup>36</sup> Aristot., *Pol.* VIII, 6, 1341A.



ha preso l'ebbrezza nel suo vero senso [...], mentre quelle armonie sono illanguidenti. Perciò, proprio con l'occhio all'età futura, alla vecchiaia, dobbiamo apprendere le armonie e i canti rilassati e inoltre, se c'è, un'armonia adatta alla tenera età dei fanciulli, in quanto unisca bellezza a efficacia educativa, come sembra essere soprattutto l'armonia lidia tra tutte le armonie. Perciò è chiaro che tre sono i termini di cui deve tener conto l'educazione: il giusto mezzo, il possibile e il conveniente.<sup>37</sup>

Possiamo quindi affermare come sia Platone che Aristotele, seppur con delle differenze, accettino questa teoria dell'*ethos* propugnata da Damone, questo potere che avrebbero le armonie di plasmare il carattere delle persone e di suscitare emozioni diverse indirizzandole ad una purificazione del corpo e dell'anima. Questa è la corrente sicuramente maggioritaria che ha travalicato tutti i secoli, ma esiste anche una piccola parte del mondo antico che presentava delle opinioni totalmente avverse.

#### **1.4 Corrente formalistica – *Papiro di Hibeh***

Mentre le considerazioni etiche sulla musica continuavano a proliferare, emerse però anche una tendenza oppositiva che, nello smentire questo potere della musica di influenzare l'animo umano, le negava ogni valenza psicagogica, considerandola come una mera associazione di suoni. Si tratta della cosiddetta corrente formalistica, capitanata da Democrito e dagli Epicurei, i cui capisaldi ci vengono testimoniati in particolar modo dal *De Musica* di Filodemo di Gadara (110 a.C. circa – 35 a.C.). Di questo trattato in quattro libri non ci restano che alcuni frammenti, la maggior parte ascrivibili all'ultimo libro in cui, sulla base delle considerazioni di Epicuro, l'autore arriva alla conclusione di come la musica non abbia alcun effetto morale e non permetta il raggiungimento di alcuna virtù per il suo essere semplicemente un suono che diletta e dà piacere all'orecchio, qualità che vengono riconosciute invece al testo poetico che accompagna.

La musica [non è] [in alcun modo] più capace di [mettere in movimento la parte dell'anima esposta agli affetti] più di qualsiasi altro «oggetto» che solletica i sensi in modo piacevole. E coloro che dicono che la musica ci addolcisce, perché ammorbidirebbe le nostre anime e toglierebbe la loro ferocia, possono essere considerati dei veri e propri imbecilli. Infatti, solo la ragione - poiché insegna che nessuna delle cose strane che l'irrazionalità inventa è stata prodotta dalla natura e che, inoltre, nulla di ciò che essa ha prodotto è di grande importanza - può raggiungere perfettamente questo risultato, quando essa ha raggiunto la sua perfezione, e quando è ancora in cammino verso la perfezione, per alleviare in proporzione. [col. 79] Inoltre, un piacere non è ... e [una sofferenza] è in grado non [solo di disturbare l'anima], ma [anche] il corpo nel suo complesso. E, sebbene le scale musicali [guariscano] i più grandi dolori, non hanno il potere, ..., di

---

<sup>37</sup> *Ivi*, 7, 1342B.

risanare definitivamente le anime, né «possono» contribuire ad alcuna [virtù], poiché appunto «le sofferenze» sono [numerose] e diverse [e che] ... lo stato di equilibrio del corpo... in connessione con l'intelletto ... che cade su ... come ... [gli affetti] ...<sup>38</sup>

Vediamo dunque come Filodemo reagisca alle teorie che riconoscevano alla musica la capacità di muovere gli animi e disporre all'azione, ritenendo che la musica non abbia nessuna utilità in ambito etico. «Il punto cruciale risiede nel fatto che gli Epicurei non avrebbero potuto per nessuna ragione attribuire alla musica quelle capacità e quei poteri che *unicamente* la *filosofia* (ovviamente quella di Epicuro) possiede».<sup>39</sup> Filodemo, infatti, nell'appellarsi in più di un'occasione alla ragione, fa riferimento alla filosofia come quella disciplina in grado di condurre gli uomini alla felicità concreta e duratura, sollecitandoli a compiere determinate azioni, a prediligere determinati piaceri e a evitare i più terribili dolori, relegando invece la musica alla sfera sensoriale, priva di *logos*.

Nel fare questo, però, Filodemo non si pone in maniera ostile nei confronti della musica, riconoscendone ad ogni modo la raffinatezza e il piacere derivante da essa: la musica, infatti, sa essere piacevole e può perfino soddisfare dei desideri negli uomini che si pongono in ascolto, rimanendo però un piacere non necessario.

*Se il piacere dato dalla musica potesse appagare i bisogni naturali e necessari (ovvero quelli primari), se la musica fosse mimetica (ossia fosse capace di imitare i caratteri) tale da muovere l'anima [...], la musica prenderebbe il posto della filosofia e non riguarderebbe esclusivamente la sfera sensoriale ma anche il livello della ragione.*<sup>40</sup>

Apprendiamo, dunque, come questo rifiuto della musica come strumento etico ed educativo sia basato sulla mancanza di una capacità mimetica da parte di essa, qualità che invece veniva identificata da Damone, Aristotele e Platone, proprio come l'essenza stessa del suo potere.

Uno dei ritrovamenti più esemplari a conferma di questa congettura è però il *Papiro di Hibeh I*, 13, rinvenuto in questa città egiziana ricca di ritrovamenti papiracei, tra cui appunto questo trattato anonimo di due colonne, contenente un'orazione riguardante la musica. Si tratta, dunque, di un pezzo brillante, retoricamente strutturato e anche un po' polemico, inizialmente attribuito a Ippia di Elide, sofista vissuto nel V secolo a.C., abituato a parlare in pubblico su una varietà di argomenti, ipotesi che però è stata poi scartata a favore di Alcidas, allievo di Gorgia, altro sofista facente parte

---

<sup>38</sup> Filodemo di Gadara, *De musica*, IV coll. 78, II. 28-79, I. 15 Delattre (trad. D. Delattre).

<sup>39</sup> F. VERDE, *Il piacere della musica nell'Epicureismo*, in «La Cultura, Rivista di filosofia e filologia», 1, aprile 2021, p. 64.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 70.

dell'ala ultraconservatrice dell'Atene del IV secolo a.C. In ogni caso l'autore è stato fin da subito riconosciuto come un abile oratore sofista, molto antico dal momento che, nell'attaccare con pesante ironia la teoria etico-musicale, fa riferimento al sistema enarmonico come ancora ampiamente utilizzato. Il nostro autore anonimo, infatti, se la prende in particolar modo con i cosiddetti *harmonikoi*, dei critici un po' *sui generis*, particolarmente fissati con il genere enarmonico sulla base del quale perseguivano l'analisi degli intervalli piccoli e piccolissimi con l'obiettivo di spezzettare in quarti di tono qualsiasi scala musicale.

Mi sono spesso meravigliato, o cittadini, che voi non vi rendiate conto del modo errato in cui alcuni considerano le arti che voi stessi praticate. Costoro, definendosi studiosi delle *harmoniai*, esaminano e giudicano i canti, mettendoli a confronto l'uno con l'altro, e alcuni a caso li biasimano, altri, sempre a caso, li lodano. [...] Affermano che alcune melodie ci rendono temperanti, altre saggi, altre giusti, coraggiosi o codardi, ignorando che il genere enarmonico non renderebbe coraggiosi i suoi devoti più di quanto il cromatico li renderà codardi. Chi non sa che gli Etoli, i Dolopi e tutto il popolo intorno alle Termopili usano un sistema musicale diatonico, eppure sono più coraggiosi dei tragici che sono regolarmente abituati a usare la scala enarmonica? Perciò non è vero che il genere enarmonico rende gli uomini coraggiosi, così come il cromatico non li rende codardi.<sup>41</sup>

Confutando questa opinione, sulla base della quale le diverse armonie produrrebbero un effetto diverso su chi le ascolta, l'autore inizia però a parlare di generi, e non di armonie, validando ancora di più il fatto che queste armonie non fossero solamente delle scale ma delle associazioni di particolari note, ritmi, cadenze, utilizzate probabilmente anche in associazione con specifici generi.

Per avvalorare questa sua tesi, l'autore propone anche un esempio, parlando delle associazioni di cittadini in armi, guerrieri che in Grecia si riunivano in riunioni politico/militari alle Termopili o di altri popoli famosi per la loro virtù guerriera che però cantano con il *ghenos* diatonico, dicendo come di sicuro queste persone fossero più adatte alla guerra rispetto agli attori tragici che dovevano cantare invece nel genere enarmonico. L'autore ribadisce così la sua contrarietà nei confronti della dottrina elaborata da Damone, dichiarando come l'armonia non sia in grado di cambiare il carattere, in quanto se una persona è coraggiosa può cantare anche il genere diatonico o cromatico senza nessuna conseguenza, informandoci indirettamente anche sulle loro caratteristiche etiche. Viene sottolineato, infatti, come l'enarmonico sarebbe il genere in grado di rendere i cittadini coraggiosi, mentre il cromatico li renderebbe vili e paurosi, ma non secondo il nostro autore che prosegue la sua orazione continuando a criticare questi *harmonikoi*.

---

<sup>41</sup> A. S. HUNT, B. P. GRENFELL, *The Hibeh Papyri*, I, London, Egypt Exploration Society, 1906, p. 48 (traduzione mia).

Arrivano a un tale livello di fiducia che sprecano tutta la loro vita sugli archi, suonando molto peggio dei citaristi, cantando peggio dei cantanti, facendo paragoni peggio del comune retore, facendo tutto peggio di chiunque altro. Anche riguardo alla cosiddetta scienza armonica, alla quale affermano di dedicare ogni cura, non riescono a dire una sola parola ma vanno in estasi e battono il piede contro ritmo secondo i suoni dello strumento che accompagna il canto. E non si vergognano nemmeno quando dicono che alcune melodie hanno qualcosa del lauro, altre dell'edera...<sup>42</sup>

L'autore mette così in ridicolo l'atteggiamento di questi teorici che, in preda alla passione musicale, battono il piede contro ritmo associando alcune melodie all'alloro, pianta legata ad Apollo che, nel mito di Dafne, rincorre la ragazza fino a riuscire a trasformarla in una pianta di alloro, e altre all'edera, associata invece a Dioniso, dio della rinascita e dell'ebbrezza. Dire che un'armonia è più edera, e una più lauro, significa che un'armonia è più seria e ha più valori, mentre l'altra ha in sé qualcosa di più orgiastico e misterico, ribadendo dunque come costoro credessero fortemente nella presenza intrinseca di determinate qualità etiche della musica.

A causa della frammentarietà di questo ultimo passaggio, alquanto mutilo, è interessante vedere come i vari studiosi abbiano interpretato le parti mancanti. In uno studio più recente, ad esempio, Pelosi traduce in questo modo la frase seguente:

Quanto a quelle che si chiamano "armoniche", con le quali dicono di avere una familiarità speciale, non hanno niente di articolato da dire, ma si lasciano trasportare dall'entusiasmo: e battono il ritmo tutto male, sulla panca di legno dove siedono, [simultaneamente] con i suoni del *psaltērion*.<sup>43</sup>

Questi *harmonikoi* batterebbero dunque il piede secondo il suono del salterio, uno strumento a corde pizzicate di origine ebraica, diffuso però anche nel mondo greco, e solitamente associato ai Salmi. Oltre ad avere un riferimento preciso ad uno specifico strumento, un'altra particolarità del testo consiste nell'indicazione della modalità di esecuzione di queste persone che batterebbero il piede su qualcosa di legno, qui identificato con delle seggiole su cui siederebbero. Altri autori, invece, come Lapini, riconducono questa menzione del legno non a delle panche ma a una specie di scarpa con la suola di legno che serviva a far risuonare bene questo battito del rimo, utilizzata nella Tragedia sia da chi ballava che da chi cantava e diffusasi poi anche nel mondo romano.

*Io credo che un battere di piedi contro il sottostante assito darebbe alla scena ben altra sostanza e vitalità: l'anonimo verrebbe così a cogliere un tipico atteggiamento di questi critici letterari impegnati a guardarsi*

---

<sup>42</sup> *Ibid.* (traduzione mia).

<sup>43</sup> F. PELOSI, *Against Musical ἀρεχία: Papyrus Hibeh I 13 and the Debate on τέχνη in Classical Greece*, in «Apeiron», 50/3, 2017, p. 397 (traduzione mia).

*uno spettacolo; costoro sanno benissimo di non essere in grado di esprimere un solo parere sensato su ciò che vedono e sentono, e quindi sfuggono alle domande imbarazzati fingendosi sopraffatti dalla trance artistica. Manifestazione fisica del loro rapimento sarebbe lo scalpicciare dei piedi, quasi un accenno di danza.*<sup>44</sup>

Un altro punto di interesse riguarda invece l'interpretazione di Lasserre inerente al lauro e all'edera: l'autore, infatti, oltre a ricollegare il riferimento a queste due piante ai canti apollinei e dionisiaci, stabilisce una corrispondenza tra apollineo e lira da una parte, e dionisiaco e *aulos* dall'altra.

Nel resto del discorso l'oratore attacca nuovamente la posizione difesa dagli *harmonikoi*, sulla base di Damone, inerente all'insegnamento esclusivo della lira. Il frammento è sfortunatamente troppo corto e, verso la fine, troppo mutilo per sapere come ragionassero su questo punto i sostenitori dell'*aulos*. Notiamo solo come l'autore ritenesse empio che si potesse pretendere che la musica della lira fosse adatta all'alloro, cioè ad Apollo, mentre quella dell'*aulos* era riservata all'edera di Dioniso.<sup>45</sup> Nonostante le lacune sanate dagli editori con interventi anche piuttosto pesanti, possiamo ad ogni modo affermare come questo frammento rappresenti una preziosa testimonianza, la più antica inerente all'attività dei teorici della musica non schierati con la corrente pitagorico-damonica, le cui idee, come vedremo, continueranno a influenzare notevolmente la formulazione della Teoria musicale dei secoli successivi.

---

<sup>44</sup> W. LAPINI, *Ancora su Papyrus Hibeh I, 13*, in «Musica e Storia», 2, 1994, p. 151.

<sup>45</sup> F. LASSERRE, *Plutarque [...] op. cit.*, p. 85 (traduzione mia).



## Capitolo 2

### Declinazioni dell'*ethos* musicale nel Tardoantico

#### 2.1 Aristide Quintiliano – *De musica*

A garantire la conoscenza e la conseguente ripresa delle teorie etiche formulate nell'antica Grecia fu sicuramente il contributo di Aristide Quintiliano, uno dei principali teorici della musica antica, vissuto probabilmente nel IV secolo d.C. Della sua vita non abbiamo informazioni certe e l'unica opera pervenutaci per mano della sua penna è il *De musica*, un trattato in tre volumi scritto con l'obiettivo di riunire tutto ciò che è rilevante per lo studio della musica, come riportato dall'autore nel primo libro.<sup>46</sup> Grazie ai riferimenti presenti all'interno del testo, possiamo infatti collocare l'autore non prima del I secolo d.C., poiché cita Cicerone come una figura del passato e nemmeno dopo il IV secolo d.C. per la sua dedica agli amici Eusebio e Fiorenzo, nomi che l'onomastica attesta a partire dall'età tardoantica.

Ad ogni modo, il suo *De musica* è una delle trattazioni più ampie di teoria e di educazione musicale dell'antichità e ne costituisce una delle principali fonti di conoscenza nell'epoca moderna: le argomentazioni di Aristide rimandano infatti alle teorie degli antichi con le quali si confronta nell'elaborazione della sua concezione del mondo.

Il programma del trattato è semplice nella sua linea generale, anche se l'intreccio dei suoi temi diventa sempre più complicato man mano che il lavoro procede. Nel primo libro l'autore paragona la musica ad altre arti e scienze come la grammatica, la letteratura, la filosofia e la matematica, affrontando anche gli aspetti tecnici della componente musicale. Nel secondo libro tratta invece dell'influenza della musica sul carattere umano e il suo rapporto con l'etica, l'anima, il maschile e il femminile. Infine, nel terzo e ultimo libro conclude con una considerazione in merito alle analogie tra cosmo, musica e uomo. Affronteremo dunque nel dettaglio la trattazione dei primi due libri, i quali rispondono maggiormente alle esigenze della nostra ricerca.

Sempre mi succede di guardare con meraviglia, miei pregiatissimi amici Eusebio e Florenzio, lo zelo degli antichi filosofi per ogni conoscenza e come essi, ora con scoperte personali, ora acquisendo scoperte altrui, si impegnarono compiutamente a ricercare il bene, rivelarono e trasmisero senza gelosia ai posteri il vantaggio derivante da quelle scoperte. Ma in modo molto speciale di questi uomini ammiro la grandezza

---

<sup>46</sup> Per approfondire la figura di Aristide Quintiliano si veda A. BARKER, *Greek Musical Writing*, Vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; Aristidis Quintiliani *De musica libri tres*, ed. P. R. Winnington-Ingram, Leipzig, B. G. Teubner, 1963; Aristides Quintilianus, *On music in Three Books*, ed. T. J. Mathiesen, New Haven, Yale University Press, 1983.

d'ingegno, quando, come di consueto, teniamo fra noi i discorsi sulla musica. L'attività non era per loro di quelle occasionali, come ipotizzarono molti ignoranti della materia e soprattutto di questa epoca, ma la musica era preziosa come tale anche perché utile per le restanti scienze ed in quanto fornisce, per così dire, una dichiarazione di principio e fine, fu straordinariamente ammirata.

È da me considerata in modo particolare anche questa sua peculiare bontà: non come le restanti arti è considerata utile in un solo ambito di argomenti o in un piccolo intervallo di tempo, ma ciascuna età, l'intera esistenza ed ogni azione potrebbero essere compiutamente regolate con la musica soltanto. [...] Soltanto la suddetta musica si estende, come a dire, per ogni materia e si diffonde in ogni tempo, arricchendo l'anima con le bellezze dell'armonia e strutturando il corpo con ritmi convenienti. Essa è utile ai fanciulli per le bontà provenienti dalla melodia, agli adolescenti in quanto trasmette le bellezze della dizione metrica e semplicemente del discorso nel complesso, agli uomini maturi poiché espone la natura dei numeri e la varietà delle proporzioni e svela le armonie nascenti tramite questi in tutti i corpi. Ma cosa importantissima, perfetta e relativa a ciò che per tutti gli uomini è difficile da comprendere, la musica è capace di fornire i rapporti numerici dell'anima, quella individuale e quella dell'universo.<sup>47</sup>

Fin dal principio vediamo come Aristide faccia riferimento alla trattazione della musica da parte degli antichi teorici inerente al suo potere di influenzare l'animo e il corpo umano. In maniera immediata e intuitiva, infatti, ricollegiamo questo discorso alle argomentazioni di Damone, Platone e Aristotele, come se ci trovassimo di fronte a una sorta di sunto dei principi fondamentali della loro teorizzazione. L'autore sottolinea l'importanza della musica in tutte le fasi della vita umana, mettendone in evidenza la superiorità rispetto all'apporto derivante dalle altre arti, distinguendo tra queste discipline quelle relative alla cura del corpo, come la medicina e la ginnastica, quelle imitative, destinate ad influenzare la parte irrazionale dell'anima, come la pittura, la scultura, la poesia e la musica, e quelle volte invece ad influenzare la parte razionale dell'anima, come la retorica, la dialettica, la matematica e la filosofia. Il pregio fondamentale della musica risiederebbe dunque nella cura dell'anima, attraverso l'armonia, e in quella del corpo, attraverso il ritmo, due temi cruciali di cui Aristide si occupa in particolare all'interno di questo suo primo libro. La trattazione dell'armonia prende avvio dopo aver premesso che le parti dell'intera armonia sono sette: note, intervalli, *systemata*<sup>48</sup>, generi, *tonoi*<sup>49</sup>, modulazioni

---

<sup>47</sup> Arist. Quint., *Mus.* I, 1, Winnington-Ingram pp. 1-2 (per la traduzione si veda G. MORETTI, *Aristide Quintiliano. Sulla musica.*, Bari, Levante, 2010, pp. 105-106).

<sup>48</sup> Nella teoria musicale della Grecia antica, unione di più tetracordi volti a formare delle scale. I sistemi più importanti sono il perfetto minore, derivato dall'unione di tre tetracordi in aggiunta alla nota di base (detta *proslambanomenos*), il perfetto maggiore, derivato dall'unione di quattro tetracordi in aggiunta alla nota di base, e il perfetto maggiore completo non modulante, che altro non è che la sintesi dei primi due.

<sup>49</sup> Termine con vari significati nella tradizione della teoria musicale greca antica. I *tonoi* (singolare *tonos*) derivano i loro nomi dalle tradizionali *harmoniai* e, secondo la definizione di Cleonide, potrebbero riferirsi a un tono (*tasis*), una nota



e composizione musicale. Partendo dalla loro definizione, dalle ragioni della loro denominazione, dalla spiegazione del loro funzionamento, fino alla descrizione del loro impiego da parte degli antichi, capiamo bene come Aristide con segni ai suoi contemporanei e ai teorici successivi delle informazioni fondamentali per riuscire a comprendere e interpretare i reperti musicali.

Particolarmente interessante per la nostra ricerca sono i capitoli dedicati alle scale, ai generi e ai modi musicali, anche se al carattere morale viene fatto accenno già alla fine del capitolo sei, parlando di note e della loro varietà, rivelando come alcuni caratteri morali scorrono nelle note più acute, altri in quelle più gravi.<sup>50</sup> Accanto alla notazione greca musicale troviamo anche un elenco di scale, «che gli antichi chiamavano anche origini dei caratteri morali»<sup>51</sup>, come riportato dall'autore che, nel capitolo seguente, dice di conoscere la caratterizzazione di Platone dei generi musicali.

Il divino Platone nella *Repubblica* le menziona, dicendo che la Mixolidia e la Sintonolidia sono adatte ai lamenti, mentre la Iastiana e la Lidia sono conviviali e troppo rilassate. E dopo queste cose continua, dicendo: «È probabile che tu abbia tralasciato l'armonia Dorica e Frigia». Essi approntarono tali tabelle delle armonie, congiungendo le qualità delle note ai precetti dei caratteri morali.<sup>52</sup>

Aristide è l'unico che dà una risposta in merito alle armonie, dicendo di sapere cosa fossero, attingendo forse da fonti platoniche, da qualche commentario alla *Repubblica* di Platone, o direttamente alla scuola di Damone che menziona in modo particolare nella seconda parte di questo suo trattato. Un elemento di sicuro interesse riguarda la descrizione e trascrizione dell'armonia dorica e frigia che appaiono praticamente identiche (ad eccezione di una sola nota), mentre in Platone vediamo come fossero in grado di suscitare negli esseri umani un effetto totalmente contrario, dato che la dorica era la scala che infondeva coraggio in guerra e la frigia quella che creava dei bravi cittadini in pace. Riguardo all'interpretazione del diagramma riportato da Aristide, per Schäfke, esso sarebbe di ascendenza damoniana e si tratterebbe di modelli di intonazione, che oltrepassano la denominazione etnica, per avvicinarsi all'intento di ammaestramento morale della solmisazione, esposta nel quattordicesimo capitolo del secondo libro.<sup>53</sup> Ad ogni modo, possiamo vedere come alla

---

(*phthongos*), alla dimensione di un intervallo (*diastēma*) o a una modalità scalare (*tropos sustēmatikos*). Le ultime due definizioni divennero sinonimi in riferimento a una particolare intonazione complessiva del sistema musicale. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52775>, ultimo accesso 24/06/23)

<sup>50</sup> Arist. Quint., *Mus.* I, 6, Winnington-Ingram p. 10.

<sup>51</sup> *Ivi*, 8, Winnington-Ingram p. 15.

<sup>52</sup> *Ivi*, 9, Winnington-Ingram p. 19.

<sup>53</sup> G. MORETTI, *Aristide Quintiliano [...]*, *op. cit.*, p. 250.

fine di ogni trattazione di un argomento di armonia, sia presente il riferimento alla dimensione dell'*ethos* musicale.

Le composizioni musicali differiscono tra loro: per genere, come enarmonico, cromatico e diatonico, per scala, come simile al suono di *hypate, mese e nete*, per modo, come Dorico, Frigio, per stile nomico, ditirambico, per carattere morale, come parliamo di quella deprimente, attraverso cui muoviamo passioni dolorose, di quella eccitante, attraverso cui destiamo l'animo, di quella media, attraverso cui calmiamo l'anima. Queste cose erano chiamate caratteri morali, poiché tramite esse in primo luogo sono considerate e corrette le condizioni dell'anima. Non da queste sole, ma tali cose cooperano come parti per la terapia delle passioni, mentre era la melodia perfetta quella che portava verso l'educazione completa. Come per i farmaci medici non una sola determinata sostanza può per natura guarire le sofferenze del corpo, ma quella mescolata da più compie il giovamento completo, così anche in questo caso la melodia fa poco per la correzione, ma la pienezza derivante da tutte quante le parti è completamente sufficiente.<sup>54</sup>

Vediamo come in questa considerazione riguardante la musica e il suo carattere morale, Aristide faccia riferimento al percorso di educazione all'interno del quale il potere della dimensione musicale viene paragonato a quello della terapia farmaceutica nella medicina, per poi passare alla trattazione della teoria ritmica, dove vedremo riproposte le stesse tipologie nella classificazione dei modi della composizione.

L'autore inizia come sempre con la definizione del concetto che intende affrontare, per l'appunto il ritmo, soffermandosi in modo particolare sulla sua accezione in campo musicale e preannunciando le cinque parti ad esso dedicate: sui tempi primi, sui generi podici, sul tempo ritmico, sulle modulazioni e sulla composizione ritmica.

Il ritmo è un sistema formato da tempi disposti secondo un certo ordine. Chiamiamo le loro alternanze arsi e tesi, suono e pausa. Poiché in generale le note eseguono un intreccio di melodia privo di ritmo a causa della somiglianza del movimento e conducono l'intelletto in errore, le parti del ritmo realizzano chiaramente la funzione della melodia, muovendo l'intelletto parte per parte e con regolarità. Arsi è il movimento verso l'alto di una parte del corpo, tesi quello verso il basso dell'identica parte. La ritmica è la scienza dell'uso delle cose predette. Ogni ritmo è percepito da questi tre organi di senso: dalla vista, come nella danza, dall'udito, come nella melodia, dal tatto, come le pulsazioni delle arterie. Il ritmo musicale è percepito da due organi di senso, vista e udito. In musica sono ritmabili movimento del corpo, melodia e dizione.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Arist. Quint., *Mus.* I, 12, Winnington-Ingram p. 30.

<sup>55</sup> *Ivi*, 13, Winnington-Ingram p. 31.

L'attribuzione di un valore ritmico-musicale a tesi e arsi, come testimoniato da Platone (*Rep.* III, 399E), sarebbe riconducibile a Damone, che utilizzava questi due termini proprio per indicare il battere e il levare all'interno di una sequenza metrico-ritmica<sup>56</sup>, così come l'accezione più antica del termine "piede", nel senso di misura del ritmo. Tutta questa sezione che Aristide dedica alla trattazione delle componenti ritmiche, in effetti, aiuta a comprendere meglio quel passo incerto di Platone<sup>57</sup> che, nel terzo libro della *Repubblica*, riporta vagamente la posizione di Damone inerente alla natura dei ritmi.

Parlando della composizione dei ritmi, ad esempio, l'autore distingue i piedi semplici dai piedi composti, soffermandosi su quest'ultimi individuando ben dodici ritmi composti per periodo, tra i quali troviamo l'uso della denominazione *epitritos*, che richiama alla nostra memoria proprio Damone (DK 37 B 9), che associava l'aggettivo all'enoplio in quanto composto da piedi semplici e non uguali, sottolineando la vistosa anomalia agogica di tale ritmo.<sup>58</sup>

La parte che più ci interessa riguarda però la sezione dedicata alla composizione ritmica dove, ancora una volta, troviamo il riferimento alla componente morale.

Composizione ritmica è la funzione creativa del ritmo. La composizione ritmica perfetta è quella nella quale sono compresi tutti gli schemi ritmici. È divisa in parti identiche alla composizione musicale: scelta, attraverso cui sappiamo qual tipo di ritmo occorra impiegare; uso, attraverso cui facciamo corrispondere in maniera conveniente i tempi deboli ai tempi forti; mescolanza, in base alla quale intrecciamo i ritmi tra loro, all'occorrenza. Come per l'armonia, anche per la composizione ritmica per genere gli stili sono tre: deprimente, eccitante, calmante. Dividiamo ciascuno di questi in specie secondo criteri identici a quelli esposti nel caso della composizione musicale. La composizione ritmica migliore è quella che conduce alla virtù, la peggiore quella che conduce al vizio. Come nasca ciascuna di queste specie, sarà detto nel libro dedicato all'educazione. Alcuni degli antichi denominavano il ritmo maschile, la melodia femminile. La melodia è inefficace ed informe, assumendo il valore della materia per l'attitudine al contrario, mentre il ritmo la plasma e la muove in modo ordinato, assumendo il ruolo attivo di creatore rispetto al ruolo passivo di oggetto creato.<sup>59</sup>

In tutto questo apprendiamo come il ritmo abbia una funzione ordinativa nei confronti dell'armonia e come a entrambi appartenga un potere immane in grado di plasmare l'essere umano. Come possiamo vedere, infatti, in entrambi i passi dedicati alla composizione, sia essa ritmica che armonica,

---

<sup>56</sup> B. GENTILI, L. LOMIENTO, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori universita, 2003, p. 31, nt. 18.

<sup>57</sup> Plat., *Rp.* III, 400B-C.

<sup>58</sup> G. MORETTI, *Aristide Quintiliano [...]*, op. cit., p. 270.

<sup>59</sup> Arist. *Quint.*, *Mus.* I, 19, Winnington-Ingram p. 40.

l'obiettivo della trattazione è la guarigione dell'anima attraverso l'educazione musicale, a cui si ricollega anche il discorso sull'opposizione femminile-maschile attinente in modo particolare alla dimensione dell'anima, non a caso le due tematiche principali che Aristide affronta nel libro seguente. Abbiamo anticipato come il secondo libro del *De musica* sia dedicato appunto a una riflessione in merito all'anima e all'Etica musicale, argomenti attraverso cui l'autore spera di risollevere le sorti di quest'arte. Nell'esordio troviamo una serie di interrogativi inerenti alle possibilità educative dell'insegnamento musicale, che troveranno una risposta solo in seguito a una breve discussione propedeutica a proposito dell'anima, di cui distingue una parte razionale, con la quale compie cose sagge, e una irrazionale, con cui si occupa del corpo, a sua volta suddivisibile in vegetativa e animale, a seconda dalla propensione al rilassamento o all'eccessiva tensione. Sulla base di questa partizione, riconducibile al pensiero di Platone e Aristotele, Aristide procede di conseguenza con la suddivisione disciplinare, distinguendo tra apprendimenti guidati dalla filosofia, da un lato, e dalla musica, dall'altro. Mentre i primi conservano la parte razionale, rendendola sobria e mantenendola pura con comunicazioni di saggezza, gli altri sanano e ammansiscono la parte irrazionale con la consuetudine, non permettendole di perseguire gli eccessi né di essere completamente negligente.<sup>60</sup>

Non era possibile istruire la fascia d'età dei giovanissimi con nude parole, provviste di spiacevole ammonizione soltanto, né trascurarle del tutto. Pertanto, per tali individui rimaneva un'educazione che non stimolava la parte razionale prematuramente, la quale restava a riposo a causa della tenera età, e giovava alla parte irrazionale con il piacere, istruendola con la consuetudine.<sup>61</sup>

Come Damone e Platone, anche Aristide sottolinea l'efficacia dell'educazione musicale a partire dalla giovane età, per il suo potere di plasmare fin da subito il carattere morale e di rendere il corpo più aggraziato attraverso l'uso sapiente di particolari ritmi e armonie. Vediamo inoltre come, sulla scia di Aristotele, l'autore non riconosca alla musica solamente un valore educativo, ritenendola utile e benefica anche per quanto riguarda la sfera ludica e ricreativa, fonte di ristoro, gioia e distrazione, in grado di produrre ad ogni modo della conoscenza. Come i suoi predecessori, inoltre, riconduce le ragioni dell'efficacia della musica al mimetismo, polemizzando contro coloro che, invece, le negano questo suo potere cinetico.

Poiché il nostro apprendimento avviene attraverso le somiglianze, che valutiamo seguendo gli organi di senso, [...] come potrebbe la musica non conquistare l'anima, realizzando l'imitazione non con un unico organo di senso, ma con più? La sola musica istruisce con parola e immagini di azioni, non immobili né

---

<sup>60</sup> Arist. Quint., *Mus.* II, 3, Winnington-Ingram p. 55.

<sup>61</sup> *Ibid.*

fissate in una sola forma, ma animate, che essa cambia in ciò che è adatto per figura e movimento secondo ciascuna delle parole pronunciate. La musica, [...], persuade nella maniera più efficace: realizza l'imitazione con elementi simili a quelli, con cui le azioni stesse sono compiute nella realtà. Poiché negli avvenimenti la decisione è in testa, la parola segue e successivamente è prodotta l'azione, la musica imita caratteri morali ed emozioni dell'anima con concetti, le parole con armonie e artificio vocale, l'azione con ritmi e movimento corporeo. Perciò massimamente tale educazione deve essere disponibile ai fanciulli, affinché in gioventù con le imitazioni e le somiglianze conoscano e desiderino per sé attraverso consuetudine e pratica le cose compiute con serietà in età matura.<sup>62</sup>

Ancora una volta la musica viene posta un gradino superiore rispetto alle altre arti, in questo suo riconoscimento da parte di Aristide come arte mimetica in sommo grado rispetto a pittura, scultura e poesia. Educare alla musica diviene quindi fondamentale proprio per la sua immediatezza e semplicità nel plasmare e direzionare, con criterio e dignità, la formazione e lo sviluppo delle giovani anime. Come sosteneva anche Aristotele, infatti, tutti gli esseri viventi, animali compresi, sono travolti da una serie di emozioni al cospetto della musica e non esiste azione umana che sia compiuta senza di essa. La componente musicale pervade così la nostra intera esistenza, rendendo solenni celebrazioni e adunanze in città, incitando i guerrieri a marciare in guerra, alleviando la fatica del lavoro manuale, rallegrando feste e banchetti e consolando ogni dolore e sofferenza. In questo utilizzo della musica con diverse finalità, Aristide riporta come anche presso gli antichi ci si disponesse a cantare per più di un motivo, chi in allegrezza per il puro piacere, chi in angoscia per il dolore, chi per stimolo e ispirazione divina, tutte emozioni considerate provenienti da diverse parti dell'anima.

In essa, gli antichi vedevano il piacere gonfiare la parte vegetativa, il dolore e la collera, sua progenie, la parte animale, l'entusiasmo la parte razionale. Per ciascuna di queste, tramite una terapia musicale, un modo armonico aggiustava e guidava progressivamente gli inconsapevoli alla giusta condizione.<sup>63</sup>

Prima di passare alla trattazione specifica del carattere delle armonie, con riferimento alla dottrina di Damone, però, Aristide rivela come le anime, a seconda del sesso e dell'età, presentino un'attitudine diversa per certe forme di armonia: se quelle dei fanciulli sono indotte a cantare con diletto, quelle delle donne cantano per lo più con dolore, mentre quelle degli anziani sono cariche di entusiasmo. Oltre a questo, sempre sulla scia di Aristotele, l'autore riflette su come, all'interno di una città che non fosse quella ideale progettata da Platone, la comunità fosse composta da diverse persone, con diverse mansioni e diverse passioni, criticando la scelta di coloro che, avendo frainteso le ragioni

---

<sup>62</sup> Arist. *Quint.*, *Mus.* II, 4, Winnington-Ingram p. 56.

<sup>63</sup> *Ivi.*, 5, Winnington-Ingram p. 58.

delle affermazioni dell'autore, scartarono del tutto i brani musicali destinati al piacere e alla distrazione, impiegando solamente quelli tendenti all'educazione.

Fondamentale per la comprensione della caratterizzazione etica dei ritmi e delle armonie da parte di Aristide è la dicotomia maschile-femminile che sembrerebbe derivare ancora una volta da Damone: secondo l'autore, l'anima, nella sua discesa sulla terra, sceglierebbe di abitare non un corpo qualsiasi, ma uno di una certa qualità, preferendone uno maschile o uno femminile, e di questi, ora uno puro, ora uno androgino. Qualora l'anima non riuscisse ad ottenere dalla natura il corpo prescelto, lo trasformerebbe in quello desiderato, motivo per il quale in alcuni maschi si diffonde una sembianza femminile o, viceversa, in alcune donne un aspetto virile.

Le emozioni si compattano nell'anima in funzione dell'inclinazione passionale verso il corpo maschile o femminile o per entrambi. Il corpo femminile è troppo rilassato, col quale s'accorda la parte vegetativa dell'anima irrazionale, quello maschile impetuoso ed energico, col quale si assimila la parte animale. Nella parte femminile dell'anima e del genere umano sovrabbondano dolori e dilette, nella maschile collera e coraggio. A loro volta, nascono unioni di queste passioni [...] e poiché per ciascuno le emozioni sono naturalmente fondamentali in modo differente, nascono anche varietà di concetti. Così questo, vedendo il bianco, l'ammira, quello vedendo il nero, si meraviglia, a uno è gradito il dolce per piacere, ad un altro l'amaro. Poiché l'opposizione, come dicevo, è osservata sia nelle emozioni sia negli oggetti esterni, entrando in contatto con i quali sostengono che l'anima ne riprenda le immagini, ciascuno di noi si compiace degli oggetti simili alle nostre passioni.<sup>64</sup>

Dopo questa introduzione della polarità maschile/femminile, Aristide passa alla sua applicazione ai concetti, dove possiamo notare come il numero delle qualità, solamente positive, attribuite alla sfera maschile sia molto più elevato rispetto alle caratteristiche femminili che, oltre ad essere scarse, sono pure scadenti. Se al sesso maschile vengono associate qualità come dignità, severità, magnificenza e pienezza, il sesso femminile viene connotato dalla mancanza di densità e della smania per l'eleganza. Solamente due sono invece le proprietà del genere neutro, ovvero la veemenza e la sollecitudine, l'una associata all'efficienza maschile e alla meschinità femminile, l'altra alla tenacia femminile e alla laboriosità maschile.

L'autore riporta poi la discussione all'interno del contesto musicale, applicando la coppia maschile/femminile anche al ritmo e all'armonia, a partire dalla trattazione degli elementi minimi, ovvero dalle note. Alcune ritenute solide e maschili, altre rilassate e femminili, altre ancora intermedie e miste, simili alle note sono gli intervalli, da essa derivati, e le scale, contenute tra questi. Dalle scale

---

<sup>64</sup> *Ivi*, 8, Winnington-Ingram p. 67.

di una certa qualità nascono poi le armonie che, usate secondo i criteri esposti in precedenza, riusciranno a persuadere e a guarire anche il carattere più resistente e ignobile.

Le *harmoniai* somigliano, come dicevo, agli intervalli più frequenti o alle note delimitanti, queste ultime somigliano a moti ed emozioni dell'anima. Anche Damone e i suoi seguaci mostravano che per mezzo della somiglianza le note, anche quelle di una melodia continua, foggiano un carattere assente e ne suscitano uno latente nei fanciulli e negli adulti. Nelle armonie da lui trasmesse è possibile scoprire che tra le note mobili talora quelle femminili, talora quelle maschili o prevalgono o sono impiegate in minor misura o per niente. È evidente che un'armonia è utile in base al carattere di ciascuna anima. Perciò, tra le parti della composizione musicale quella chiamata "distribuzione" [*petteia*]<sup>65</sup> è giudicata la più utile nella scelta delle note indispensabili in ogni occasione.<sup>66</sup>

Il riferimento esplicito a Damone fa pensare che le sue armonie fossero ancora disponibili al tempo di Aristide, o che l'autore fosse in possesso di qualche materiale che ne attestasse l'esistenza e la particolare teorizzazione. Ad ogni modo, vediamo come Aristide si riferisca alle note delle armonie trasmesse da Damone come "mollì", aggettivo utilizzato probabilmente per indicare le note naturali<sup>67</sup>, le quali, in seguito a spostamenti, sarebbero responsabili della determinazione del carattere maschile o femminile della frase melodica. Lasserre, che fa risalire senza alcun dubbio la distinzione tra suoni maschili e femminili alla teorizzazione di Damone, rileva come questa caratterizzazione non fosse da lui determinata allo stesso modo dei suoi successori. Se, infatti, il filosofo distingueva il carattere maschile e femminile di questi rispetto all'ambito che li conteneva, dopo di lui questa opposizione fu invece determinata in relazione all'ampiezza e alla successione degli intervalli, la cui variazione conferiva alla frase musicale un carattere o serrato ed energico, o rilassato e flebile.<sup>68</sup>

Tra le *systemata*, le più basse sono adatte per l'educazione al sesso maschile quanto a natura e carattere morale, poiché sono inasprite per una copiosa e violenta espulsione di soffio dal basso e mostrano veemenza

---

<sup>65</sup> Sebbene Moretti nella sua traduzione utilizzi il termine "ripetizione", è preferibile l'utilizzo del termine "distribuzione", sulla base della traduzione e del riferimento alla *petteia* da parte di Barker in *Greek Musical Writing*, p. 431, nt. 145: «Ci si aspetterebbe che il termine della classificazione sia "ripetizione", e questo è davvero il senso dato a *petteia* in Cleonide 207.4-5. La *petteia* di Aristide è ben diversa e la sua ricomparsa nello stesso senso in 81.3-6 conferma che non si tratta di un errore testuale. *Petteia* era un gioco che prevedeva il movimento dei pezzi su una scacchiera secondo una strategia. Sembra più plausibile trasferire metaforicamente il nome a "distribuzione" che a "ripetizione". [...] Aristide sostiene che il carattere morale di una melodia si fonda in quello delle note che contiene. Un buon compositore quindi "distribuirà" le sue note secondo l'effetto morale che intende produrre».

<sup>66</sup> Arist. Quint., *Mus.* II, 14, Winnington-Ingram pp. 80-81.

<sup>67</sup> G. GIRGENTI et al., *Pitagorici antichi [...]*, op. cit., p. 1023.

<sup>68</sup> F. LASSERRE, *Plutarque [...]*, op. cit., p. 59 (traduzione mia).

e gravità per la percussione di maggior quantità di aria, a causa dell'ampiezza dei passaggi; le acute sono adatte al sesso femminile, poiché sono lamentose e adatte a gridi per la percussione di aria su e intorno le labbra, a causa della sottigliezza dei passaggi. Le scale con note consecutive procedono con uniformità e facilità, quelle con note per gradi disgiunti sono più aspre ed agitate in modo differente e tendono violentemente l'intelletto tramite improvvisa modulazione da un *tropo* all'altro. Tra i *tropoi*, il dorico è il più basso ed è conveniente al carattere maschile [...]. Il *tropo* che supera il dorico di un tono è intermedio di carattere. Il *tropo* più acuto con il più ampio degli intervalli semplici, la terza maggiore, è più femminile. I *tropoi* intermedi siano considerati come ambigui.<sup>69</sup>

Aristide passa quindi a descrivere le caratteristiche delle scale ritenute adatte per l'educazione, distinguendo ancora una volta tra maschile e femminile, questa volta in relazione al soggetto ricevente l'insegnamento musicale: infatti, se nella formazione dei giovani ragazzi è consigliato l'utilizzo delle armonie più basse, alle ragazze risulta più efficace far ascoltare quelle più alte. Pur occupando diverse altezze, apprendiamo come le scale impiegate da Damone fossero strutturalmente ridotte a tre tipi principali, detti anche modi: dorico, frigio e lidio, ai quali se ne aggiungono però anche due intermedi, l'eolico e lo iastiano. Il carattere lamentoso del modo lidio sarebbe dunque legato alla sua influenza effeminata, quello valoroso del dorico alla sua componente maschile e quello pacificatore della frigia alla sua collocazione fra i due.

Nel capitolo seguente l'autore tratta invece delle caratteristiche etiche dei ritmi, arricchendo notevolmente la conoscenza che fino ad ora avevamo di esse. Se infatti Platone, nella *Repubblica*, rivela di non essere in grado di identificare la natura propria di ogni ritmo, limitandosi a riportare il pensiero di Damone, Aristide si sofferma invece in maniera dettagliata a descriverne ogni singola accezione. Riprendendo l'esposizione ritmica iniziata nel primo libro, l'autore procede ora con delle considerazioni sui ritmi, distinguendo tra quelli che esordiscono sul tempo forte e sul tempo debole, ritenuti gli uni più tranquilli, gli altri più agitati, tra quelli dotati di piedi completi o con durate vuote, più umili e semplici se brevi, viceversa più solenni. Vi sono poi i ritmi in rapporto uguale, più raffinati, quelli in rapporto superparticolare, maggiormente scossi, e quelli in rapporto doppio, definiti come medi, per finire con la distinzione del carattere dei ritmi sulla base della loro andatura. Più in generale:

tra i ritmi quelli che producono andamenti più veloci sono caldi ed energici, quelli che ne producono di tardi e lenti sono rilassati e distensivi. Quelli rotondi e rapidi sono veementi, compatti ed esortanti alle azioni, quelli aventi composizione eccedente sono supini e più molli, quelli intermedi sono mescolati da entrambi e proporzionati nell'impostazione.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Arist. Quint., *Mus.* II, 14, Winnington-Ingram p. 81.

<sup>70</sup> *Ivi*, 15, Winnington-Ingram p. 84.



Da tutta questa complessa esposizione, emerge la preferenza di Aristide per l'uso di piedi completi e per le durate vuote lunghe, in ragione della loro solennità, per i ritmi in rapporto uguale e per quelli formati da tempi lunghi, più raffinati grazie alla loro uniformità, non gradendo invece in nessun modo i ritmi molto rapidi, con durate disordinate, eccessivamente variabili e pertanto terribili e fatali.<sup>71</sup>

Infine, l'ultimo nucleo tematico affrontato in questo secondo libro è invece dedicato agli strumenti musicali e alla loro qualità etiche, individuate ancora una volta sulla base della dicotomica maschio-femmina, dimostrando in questo modo la loro naturale affinità con l'anima. Anche in questo caso, Aristide fa riferimento alla capacità naturale delle armonie di dilettere ogni ascoltatore, allietando taluni con alcune di esse e altri con altre ancora, rivelando come valga lo stesso anche per gli strumenti.

Ognuno ama e ammira le note, cui è simile per carattere, e gli strumenti corrispondenti a queste note. Tra gli strumenti a fiato si potrebbe dichiarare maschile la *salpinx* per la forza, femminile l'*aulos* frigio per essere gemente e lamentoso. Degli strumenti intermedi, l'*aulos* pitico partecipa di maggiore mascolinità per il registro basso, l'*aulos* corale di femminilità per l'agilità in quello acuto. Ancora, tra gli strumenti a corda è possibile scoprire la lira corrispondente al sesso maschile per registro molto basso e timbro aspro, la sambuca al sesso femminile per essere ignobile e tendente al rilassamento a causa del debole volume delle corde con registro molto acuto. Degli strumenti intermedi la cetra dalle molte note partecipa maggiore femminilità, quella che non si discosta molto dalla lira di mascolinità.<sup>72</sup>

Come prima cosa notiamo come l'autore parli di strumenti a fiato e a corda, escludendo dalla sua trattazione quelli a percussione. Aristide spiega infatti come, nonostante sia possibile individuare altri strumenti musicali, di questi non riusciamo a distinguerne la natura essendo in possesso solamente delle loro caratteristiche generali. La cosa interessante è l'individuazione di armonie e ritmi adatti solamente a certi strumenti, in base alla propria natura, tanto che un'associazione inappropriata comporterebbe una stimolazione errata dell'animo dell'ascoltatore. L'obiettivo della sua terza esposizione sull'anima, infatti, è proprio quello di spiegare le sue affinità con gli strumenti musicali e di rendere ragione dei loro effetti psicologici. Aristide sottolinea come il fatto che la musica strumentale sia in grado di influenzare l'anima in modo così potente sia facilmente dimostrabile.

Cosa c'è di straordinario se l'anima, avendo assunto per natura un corpo simile a ciò che aziona gli strumenti, nervi e soffio, è mossa insieme a quelli quando sono azionati e, quando il soffio suona in tono e a tempo, essa è in sintonia con il soffio al suo interno e, quando un nervo è pizzicato armoniosamente,

---

<sup>71</sup> G. MORETTI, *Il ritmo in Aristide Quintiliano*, in «Musica e storia», 1, aprile 2006, pp. 79-82.

<sup>72</sup> Arist. Quint., *Mus.* II, 16, Winnington-Ingram p. 85.

risuona ed è in tensione con i propri nervi, dal momento che tale proprietà è osservata anche nella cetra? Se si pone un piccolo e leggero stelo di paglia su una di due corde omofone e si pizzica l'altra tesa a distanza, si osserverà la corda che porta lo stelo di paglia mossa insieme molto chiaramente. L'arte divina, come sembra, ha la straordinaria dote di operare e agire anche con oggetti inanimati. Allora, quanto è necessario sia maggiormente efficace il motivo della somiglianza relativamente agli esseri mossi da un'anima?<sup>73</sup>

Riportando come esempio il fenomeno delle vibrazioni simpatiche, Aristide illustra come strumenti e anima siano fatti della stessa sostanza e come i movimenti del fiato dell'*aulos* si trasmettono al respiro intrappolato, con l'anima, all'interno delle arterie, così come l'ondulazione delle corde della lira mette in vibrazione i filamenti di fibra nervosa che circondano l'anima. Tra gli strumenti musicali l'autore distingue quindi tra quelli fatti di nervi, ovvero i cordofoni, e quelli a soffio, gli aerofoni. I primi sarebbero meno sensibili alle passioni, immutabili e ostili all'umidità, semplici per la loro incapacità di realizzare complicate modulazioni nel corso di un'esecuzione, mentre i secondi, umidi e mutevoli, si adatterebbero maggiormente agli inaspettati cambiamenti del carattere della loro musica, dimostrandosi dunque sensibili alle emozioni. Abbiamo visto come compattezza e secchezza siano attributi maschili, mentre umidità e mutevolezza sono invece ritenute qualità femminili, motivo per il quale Aristide ritiene gli strumenti a corda migliori, e quelli a fiato inferiori, rivelando come anche gli antichi sostenessero questo suo pensiero attraverso il mito della contesa tra Marsia e Apollo.

Il frigio sospeso sul fiume come un otre a Celene, stando sopra il livello dell'acqua e appeso al cielo, è la ragione dell'aria, piena di soffi e oscura, mentre Apollo e i suoi strumenti sono l'essenza più pura e celeste e questi ne è il reggitore.<sup>74</sup>

Per concludere, possiamo dunque esprimere come nella formulazione della sua teoria, Aristide attinga in modo consistente al pensiero dei suoi predecessori, riportando e approfondendo teorie più o meno note, contribuendo decisamente alla riflessione inerente alle caratteristiche etiche e al potere della musica, attraverso la sua innovativa trattazione dell'anima umana e il suo modo di caratterizzare le disposizioni psichiche in termini di differenza di genere. La sua teoria assegna a ogni nota della scala un genere, o un complesso di generi, come qualità inerente alla natura di quella nota, giustificando questa connessione collegando note e generi con le vocali adoperate nella solmisazione e con i generi a loro volta attribuiti a queste vocali.<sup>75</sup> Aristide presuppone in questo modo una connessione autentica, naturale, tra ognuna delle note e una delle vocali maschili o femminili che gli permette di attuare una

---

<sup>73</sup> *Ivi*, 18, Winnington-Ingram pp. 89-90.

<sup>74</sup> *Ivi*, 19, Winnington-Ingram p. 90.

<sup>75</sup> A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005, p. 159.

distinzione tra due tipi di musica a seconda del loro *ethos*, la prima comprendente melodie virili, dignitose e destinate all'educazione, la seconda destinata invece alla soddisfazione di determinate necessità psicagogiche. Quanto alla nozione di psicagogia, si tratterebbe del risultato esercitato sull'anima dal buon ritmo e dalla simmetria, concetto che risale in sostanza all'aspetto catartico della mimesi pitagorica per cui, tutto dipenderebbe dal modo in cui i ritmi vengono composti, dalla loro omogeneità e dalla loro semplicità, oppure dalla loro complessità che induce l'anima in stati di turbamento, imprimendole dei movimenti dissonanti.<sup>76</sup>

Oltre ad elementi di metafisica pitagorica, abbiamo visto come nell'integrazione di temi e concetti già precedentemente trattati, in una teoria del tutto innovativa e unitaria, Aristide faccia riferimento anche alla trattazione di Platone, Aristotele e Damone che, grazie a questa sua testimonianza, troveremo alla base delle riflessioni medievali e rinascimentali sull'influenza e sugli effetti della musica a livello morale.

## 2.2 Sant'Agostino – *De musica e Confessiones*

Già a partire dal secolo successivo, possiamo intravedere come questa modificazione degli affetti, descritta dai filosofi greci come legame fondamentale e intrinseco tra la musica e l'uomo, sia presente nelle opere e nei trattati dei primi pensatori cristiani, a partire da sant'Agostino. Debitori alla formazione classica, i Padri della Chiesa percepirono l'importanza della musica nel culto, nonostante la consapevolezza della sua ambivalenza e del suo potere di muovere gli affetti. Se, infatti, la musica viene ritenuta uno strumento prezioso nel contribuire all'edificazione dei fedeli, rafforzando le parole cantate, allo stesso tempo si riconoscono anche i suoi poteri attraenti, seduttivi, che provocano una profonda riflessione intorno alla musica e alla preoccupazione di regolarne l'uso nel culto. Essendo la liturgia limitata alla Parola, quest'ultima passa ad essere l'elemento più importante, motivo per il quale la musica strumentale non incontrerà spazio né senso nell'ambito celebrativo. Diversamente dagli altri Padri, che trattano in generale qualche problema o concetto della pratica antica, Agostino sviluppa una solida concezione estetica del fenomeno musicale, in riferimento alla pratica del canto eseguito nelle celebrazioni della sua contemporaneità, includendo nella sua riflessione anche gli strumenti musicali che interpreta in maniera allegorica.

Nel corso della sua vita sant'Agostino dedica ampio spazio alla trattazione musicale, occupandosi sia dell'aspetto paradigmatico che psicologico della musica. La concezione agostiniana della musica è enunciata in modo particolare nei suoi *Sermones* e nelle *Enarrationes in Psalmos*, ma i punti

---

<sup>76</sup> E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, op. cit., p. 276.

culminanti si scoprono nelle *Confessiones*. La musica, infatti, rappresenta un punto di svolta tra il prima e il dopo della conversione di Agostino: il segno che riceve da Dio è un segno musicale, come rivela il breve ma intenso passaggio che descrive la sua conversione e che integra non solo la voce di Dio, ma anche il suo canto.<sup>77</sup>

Così parlavo e piangevo nell'amarezza sconfinata del mio cuore affranto. A un tratto dalla casa vicina mi giunse una voce, come di fanciullo e fanciulla, non so, che diceva cantando e ripetendo più volte «Prendi e leggi, prendi e leggi». Mutai d'aspetto all'istante e cominciai a riflettere con la massima cura se fosse una cantilena usata in qualche gioco di ragazzi, ma non ricordavo affatto di averla udita da nessuna parte. Arginata la piena di lacrime, mi alzai. L'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino ad aprire il libro e a leggere il primo verso che vi avrei trovato.<sup>78</sup>

Vediamo, dunque, come il momento della conversione coincida con quello del riconoscimento del segno sonoro, della voce divina che detta ad Agostino, attraverso il canto, di aprire il Libro, e che porta con sé il segno della Rivelazione. Al tempo in cui riceve il battesimo, Agostino dedica un intero trattato alla musica, il *De musica*, per l'appunto, la cui stesura, iniziata poco dopo la sua conversione, verrà portata a termine in età matura. L'opera, infatti, fu concepita dal santo negli anni dell'*otium* di Cassicum come parte di un progetto enciclopedico, comprendente un trattato per ciascuna delle discipline liberali, e fu completato poi probabilmente dopo il ritorno in Africa, quando il vescovo aveva ormai altre tematiche, più teologiche e spirituali, da affrontare.<sup>79</sup> Ponendosi in continuità con la concezione estetica dell'antica Grecia, Agostino indaga la fenomenologia della musica all'interno del contesto filosofico e culturale cristiano, in una prospettiva dicotomica che separa la scienza teoretica dalla prassi musicale e che sarà di fatto prevalente in tutto l'arco del Medioevo.

Il *De musica* si compone di sei libri e si svolge sotto forma di dialogo fra un maestro e un discepolo: mentre i primi cinque vengono catalogati come un qualunque manuale di metrica di epoca imperiale o tardoantica, il sesto si discosta invece dall'aridità tecnica di quest'ultimi, per aprirsi a un percorso più profondo che dalle realtà sensibili approda a quelle spirituali. A causa di questo forte divario individuato tra il sesto e i primi cinque libri, la datazione dell'opera (387 d.C.) è stata fonte di ampie discussioni tra gli studiosi, tra cui Marrou, il quale sostiene la teoria della seconda edizione del sesto libro, ritenendo che quello che noi abbiamo a disposizione sia il testo revisionato in Africa e corretto

---

<sup>77</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali: l'immagine sonora nell'opera agostiniana, in «Divus Thomas», 112(2), maggio-agosto 2009, p. 138.

<sup>78</sup> Aug., *Conf.* VIII, 12, 29.

<sup>79</sup> M. BETTETINI, *Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo "De musica" di Sant'Agostino (1940-1990)*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 83(3), luglio-settembre 1991, p. 430.

con una sorta di *emendatio* introduttiva, che toglie importanza al ruolo delle discipline liberali rispetto alla fede e alle virtù.<sup>80</sup> Ad ogni modo, nel dialogo di Agostino possiamo individuare una sorta di filo conduttore che tiene insieme i sei libri, il primo dei quali esamina le leggi dei numeri, il secondo le regole metriche, il terzo il ritmo, il quarto il metro, il quinto il verso, mentre il sesto fa confluire l'arte liberale nella filosofia e nella mistica, trattando dei diversi generi di ritmi e della teoria della sensazione. A interessare maggiormente il nostro percorso, sarà dunque il sesto e ultimo libro (*De numeris ratio atque sapientia*) che consulteremo ora nel dettaglio per riuscire a comprendere sulla base di quali considerazioni Agostino arriverà nelle *Confessiones* a parlare del potere esercitato dalla musica nell'animo umano, a partire dalla sua stessa esperienza, applicando le riflessioni dei filosofi antichi all'interno del mondo cristiano.

MAESTRO - Troppo a lungo e direi proprio in uno studio da fanciulli, per cinque libri, abbiamo fatto pausa sulle orme di ritmi appartenenti alle pause dei tempi. Ma forse l'utilità dell'opera renderà scusabile presso gli uomini cortesi la nostra frivolezza. Abbiamo appunto pensato di intraprenderla perché adolescenti o anche individui di ogni età, che Dio ha dotato di intelligenza, con la guida della ragione siano distolti, non tutto a un tratto ma a gradi, dalle opere letterarie consegnate al mezzo sensibile, per le quali è loro difficile non provare attaccamento. Così potranno nell'amore della verità che non diviene sentire attaccamento al solo Dio e Signore di tutte le cose che regge la mente umana senza la mediazione di alcun essere diveniente. Chi leggerà dunque i libri precedenti risconterà che ci siamo intrattenuti con lo spirito di grammatici e poeti, non con l'intenzione di rimanere assieme a loro, ma per necessità di rinnovarne la conoscenza. Ma il lettore giunto a questo libro, se come spero e prego umilmente, Dio Signore nostro guiderà il proposito della mia volontà e la farà giungere alla meta voluta, capirà che può essere di poco valore la via che conduce a una conquista di grande valore. Ed ora abbiamo preferito incamminarci su di essa con individui più deboli, noi non del tutto forti, anziché precipitare, forniti di ali troppo fragili, per cieli più liberi. Così penso che egli, se appartiene al numero degli uomini spirituali, giudicherà che abbiamo peccato poco o nulla.<sup>81</sup>

Il sesto libro inizia con una prefazione in cui il maestro ripercorre brevemente le intenzioni alla base dei primi cinque libri, per preparare il lettore allo scarto tra una visione della musica puramente ritmica e scientifica, a una concezione maggiormente spirituale e metafisica, presente in quest'ultimo libro. La comprensione della musica, già teologica e cristiana, passa ora dalla matematica delle sfere alla contemplazione dell'amore del Dio cristiano: mentre l'Agostino filosofo trattava la musica in riferimento a sé stessa, o alla perfezione numerica, l'Agostino teologo parla della musica in

---

<sup>80</sup> R. RADICE, *Ordine musica bellezza in Agostino*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 84(4), ottobre-dicembre 1992, p. 600.

<sup>81</sup> Aug., *Mus.* VI, 1, 1.

riferimento al mistero.<sup>82</sup> Fin da subito possiamo notare un certo timore da parte di Agostino di fronte alla percezione dell'ambiguità degli effetti della musica nell'animo umano: ma, nonostante tema che il suo fascino possa distrarre i fedeli dal loro percorso verso Dio, l'autore ritiene la musica intrinsecamente capace di sacramentalità e di trascendenza, elevandola nella sua interpretazione al livello più alto delle attività dell'animo umano. La musica diviene dunque l'unica "parola" che l'uomo possa creare per ottenere la possibilità di un discorso diretto con Dio, che è la fonte di questo potere, e della natura, mezzo e sostanza in cui l'uomo crea.<sup>83</sup> Avremo modo di disquisire oltre di come la musica appaia nel decimo libro delle *Confessiones* come esempio della bellezza delle cose create, mentre per ora ci basterà essere a conoscenza di come la problematica del suono si trovi al centro della questione della creazione, e di come Agostino se ne serva in questo suo sesto libro per approdare dalle realtà mutevoli a quelle stabili, immutabili. La sua analisi, infatti, prende le mosse dall'aspetto più materiale dell'esperienza sonora, permettendo in questo modo di osservare il mistero della creazione che, nella ricerca agostiniana, emergere proprio a partire dall'ascolto della relazione natura-uomo-Dio.<sup>84</sup>

MAESTRO - Pertanto, amico mio, tu, col quale ora sto ragionando per passare dalle realtà corporee alle incorporee, dimmi, se ti sembra, quando enunciamo questo verso: *Deus creator omnium*, dove credi che si trovino questi quattro giambi da cui è formato e i dodici tempi, soltanto nel suono che si ascolta o anche nel senso legato all'udito di chi ascolta, oppure nell'atto di chi lo enuncia, o ancora, essendo un verso noto, bisogna ammettere che questi ritmi siano anche nella nostra memoria?<sup>85</sup>

Agostino inizia la sua trattazione a partire dalla percezione del noto verso ambrosiano, che gli permette di introdurre una prima classificazione dei diversi generi di numeri, e la sua teoria della sensazione. Il termine latino *numerus* ha diversi significati (numero, serie, quantità, ritmo, misura) e l'accezione con cui viene utilizzato da Agostino in questo sesto libro è stata variamente interpretata: alcuni studiosi l'hanno tradotto come «numero» (Guitton, Finaert e Thonnard), altri come «musica» (Marrou), altri ancora come «ritmo» (Gentili). Trovandoci in accordo con quanto espresso da Maria Bettetini, opteremo dunque per quest'ultima traduzione in quanto "pur constatandone la povertà semantica rispetto al termine latino, ci sembra più corretto tradurre *numerus* con «ritmo», per la

---

<sup>82</sup> J. A. PIQUÉ-COLLADO, *La dimensione sacramentale della musica in Agostino*, 15 luglio 2008, <https://mondodomani.org/reportata/pique01.htm> (ultimo accesso 24/06/2023).

<sup>83</sup> C. J. PERL, *Augustine and Music*, in «The Musical Quarterly», 41(4), October 1955, p. 501 (traduzione mia).

<sup>84</sup> E. FORTIN, *L'ontologia del "De musica"*, in «Quaderno di Doctor Virtualis», 10, 2010, p. 48.

<sup>85</sup> Aug., *Mus.* VI, 2, 2.

connotazione troppo astratta e aritmetica che ha il termine «numero» nelle lingue moderne, che probabilmente non renderebbe i molteplici aspetti dei diversi generi di *numeri* trattati da Agostino.<sup>86</sup> L'autore ritiene che i ritmi esistano nel suono, nell'udito, nella pronuncia, nella memoria e nel giudizio, e che ad ogni luogo corrisponda un genere di ritmo, in ordine di perfezione, a seconda del maggior distacco della sensibilità e della precedenza temporale. Il maestro, quindi, vuole sapere dal suo discepolo se i ritmi siano già presenti nell'udito di chi ascolta o se invece sia il suono stesso a causarli dall'esterno. Da questa sua domanda prende dunque avvio la riflessione di Agostino in merito alle condizioni di possibilità dell'udito di captare un suono, e allo statuto di non-ignoranza dell'anima rispetto alle passioni subite dal corpo durante l'ascolto.

ALUNNO - Non direi con tranquillità che il senso sia privo di questi ritmi costituiti in lui, anche prima che qualcosa suoni, altrimenti non potrebbe deliziarsi della loro armonia e infastidirsi della dissonanza. Io chiamo ritmo dello stesso udito [*ipsius sensus numerum voco*] questo qualcosa con cui approviamo o rifiutiamo, non con la ragione, ma per natura, quando qualcosa suona. La capacità di approvare o rifiutare non nasce nel mio udito quando ascolto un suono, poiché l'udito è aperto ai suoni buoni allo stesso modo che ai cattivi.

MAESTRO - Osserva piuttosto che non si devono assolutamente confondere queste due cose. [...] Quella facoltà con cui approviamo i versi armoniosi e rifiutiamo quelli stonati fa sì che il verso nella forma propria diletta l'uomo. Invece il fatto che il verso sia percepito in tempo più breve, se è declamato più velocemente di quanto non lo sia declamato più lentamente, importa qualcosa solo quando l'udito è toccato dal suono. Quindi la modificazione dell'udito quando è toccato dal suono non è di certo la stessa di quando non è toccato. Come infatti l'udire differisce dal non udire, così udire un suono differisce dall'udirne un altro.<sup>87</sup>

Particolarmente interessante in questo rapporto che Agostino costituisce tra suono e udito, è il riconoscimento di una musicalità intrinseca nell'uomo, che gli permetterebbe di attuare una distinzione tra i diversi suoni, mentre il mero organo uditivo si dimostra invece predisposto ad accogliere in sé tutti i suoni allo stesso modo. Mentre i ritmi percepiti dall'udito si rivelano essere strettamente legati e dipendenti dai ritmi prodotti dal suono, questi ultimi, invece, sono totalmente indipendenti dai ritmi che sono nell'atto di udire: questo assunto di base ci permette dunque di stabilire come i ritmi percepiti dall'udito rappresentino la reazione alla passione portata dal suono in atto, e come il nostro udito, senza certi ritmi in esso nascosti, non potrebbe agire in alcun modo.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> M. BETTETINI (a cura di), *Agostino. Ordine Musica Bellezza*, Rusconi, Milano, 1992, p. 222, nt. 6.

<sup>87</sup> Aug., *Mus.* VI, 2, 3.

<sup>88</sup> E. FORTIN, *L'ontologia del "De musica" [...]*, op. cit., p. 50.

Giungiamo così al nucleo centrale di questo sesto libro, inerente al rapporto tra anima e corpo, illustrato da Agostino secondo lo schema platonico, secondo il quale un superiore non subisce mai nulla dall'inferiore: il corpo, dunque, sarebbe in grado di sentire, in quanto avvertito dall'anima di qualcosa che provoca fastidio o piacere, che essa riconosce tramite la ragione e i ritmi del giudizio.

ALUNNO - Ciò che mi preoccupa è perché siano più da lodare i ritmi che risuonano, che certamente sono del corpo, o in qualche modo nel corpo, rispetto a quelli che si trovano nell'anima quando percepiamo qualcosa. E qui mi preoccupa anche il perché non siano da lodare di più, dato che essi producono e gli altri sono prodotti da questi.

MAESTRO - Meravigliati piuttosto del fatto che il corpo possa fare qualcosa sull'anima. Forse non lo potrebbe, se il corpo, che l'anima reggeva e governava senza fatica e con grande facilità, volto al peggio dal primo peccato, non soggiacesse alla corruzione e alla morte. Esso, tuttavia, possiede una bellezza nel suo genere e perciò fa valere la dignità dell'anima, la cui ferita e malattia non meritano di restare senza l'onore di una certa bellezza. La somma sapienza di Dio si è degnata, con un mirabile e ineffabile mistero, di assumere questa ferita, quando ha assunto l'uomo senza peccato, ma non senza la condizione di peccatore. Infatti, ha voluto nascere, soffrire e morire come uomo, non per merito degli uomini, ma per infinita bontà, perché evitassimo piuttosto noi la superbia, per cui siamo giustamente caduti in questi mali, invece degli oltraggi che egli ha ricevuto ingiustamente, affinché scontassimo con animo sereno la morte dovuta, se egli ha potuto sostenerla per noi non dovuta; e tutto ciò che di più sublime e puro su tale mistero possa essere capito dai santi e dagli uomini migliori. Dunque, non c'è da meravigliarsi se l'anima, agendo nella carne mortale, subisce le passioni del corpo. E non perché è migliore del corpo bisogna pensare che tutto ciò che avviene in essa sia meglio di ciò che avviene nel corpo.<sup>89</sup>

Attraverso il mistero dell'Incarnazione, Agostino spiega al suo discepolo come i suoni corporei possano agire sui ritmi dell'anima, nonostante la sua superiorità sul corpo. Dal momento che l'anima viene ritenuta attiva nella sensazione, Gilson sostiene che, nella concezione agostiniana, la sensazione venga considerata come un caso particolare degli usi che l'anima fa del proprio corpo, il quale sarebbe, a sua volta, causa della conoscenza sensibile.<sup>90</sup> I ritmi prodotti dal suono possono influenzare l'anima solo se sono sentiti e ritenuti dalla memoria, grazie all'attività dell'anima, che vivifica il corpo mantenendolo unito armonicamente.<sup>91</sup> La sensazione sarebbe dunque una passione subita dall'anima a seguito di un'azione che essa esercita su sé stessa, a causa della sua unione col corpo: a operare sulle

---

<sup>89</sup> Aug., *Mus.* VI, 4, 7.

<sup>90</sup> Cfr. E. GILSON, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, trad. it. V. VENANZI VENTISETTE, Casale Monferrato Marietti, 1983 (ed. orig. *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Vrin, Paris, 1931), pp. 75-86.

<sup>91</sup> M. BETTETINI, *Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo "De musica" di Sant'Agostino (1940-1990)*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 83(3), luglio-settembre 1991, p. 434.



informazioni che il corpo riporta passivamente, è l'anima che lo informa della passione materiale subita, un'anima che si dimostra quindi in grado di trascendere il corpo, stabilendo in questo modo l'incapacità da parte dei ritmi prodotti dal suono di farle subire direttamente una modificazione.

MAESTRO - L'amore di reagire alle successive passioni del corpo [però] distoglie l'anima dalla contemplazione delle cose eterne, perché ne svia l'interesse a causa della preoccupazione per il piacere sensibile [...].<sup>92</sup>

La necessità di regolamentare l'uso della musica nelle celebrazioni, e di rifiutare la disarmonia, deriverebbero dunque da questo timore nei confronti della perdita della facoltà di giudizio da parte dell'anima, distratta dalle passioni che pervadono il corpo. Per la Chiesa, dunque, il controllo del corpo era estremamente necessario, come lo era anche l'enunciazione dei precetti della musica sacra, in modo tale da garantire ai fedeli un ascolto delle parole sante attraverso melodie appropriate. Sulla base della tensione dell'anima verso ciò che è ordinato e proporzionato, Agostino riflette dunque sul valore estetico del suono musicale: "il piacere estetico deriva dall'uguaglianza che la ragione ha in sé e ritrova fuori di sé".<sup>93</sup>

E adesso, quando l'anima agisce così per un suo piacere, che pondera la sua successione dei tempi ed esprime il suo comando per misurare questi ritmi, che cosa ci piace nella ritmicità sensibile? Che altro, oltre a una certa consonanza e alle lunghezze misurate con uguaglianza?<sup>94</sup>

Attraverso questa affermazione, l'autore vuole dimostrare come la ragione del diletto di fronte alla musica abbia sempre a che vedere con la percezione di un'eguaglianza insita nel fatto musicale. Agostino individua come dannosi quei ritmi non ordinati che, nonostante imitino l'uguaglianza, non sono portatori di pienezza, e che con la bellezza del loro genere, distolgono l'attenzione dei fedeli da questa conoscenza mediata di Dio. Allo stesso tempo, l'arte dei suoni è vista negativamente come imitazione di Dio, e positivamente come via per un possibile ritorno ad esso. La *scientia* si può dunque manifestare in due modi, che arrivano poi a coincidere: come scienza musicale in senso proprio, e come prudenza, cioè virtù che conduce ad un retto uso della musica. Lo scopo di questo dialogo si rivela quindi essenzialmente morale, ed è quello di orientare i letterati a usare l'arte musicale come via di accesso al divino, attraverso il giusto valore e il retto uso della bellezza creata. L'arte musicale,

---

<sup>92</sup> Aug., *Mus.* VI, 13, 39.

<sup>93</sup> M. BETTETINI (a cura di), *Agostino [...], op. cit.*, p. 246, nt. 44.

<sup>94</sup> Aug., *Mus.* VI, 10, 26.

come l'arte e il bello in generale, contiene l'ordine e ad esso conduce: se solo ciò che è ordinato è bello, se noi amiamo solo il bello e godiamo solo di questo, allora noi amiamo il ritmo e l'ordine.<sup>95</sup>

Dio, sommamente buono e sommamente giusto, non condanna la bellezza, sia che sia prodotta dalla dannazione dell'anima, dal ritorno o dal suo permanere. Il ritmo infatti inizia dall'uno ed è bello per l'uguaglianza e la similitudine e si congiunge secondo un ordine. Pertanto, chiunque ammetterebbe che non c'è nessuna natura che, per essere ciò che è, non tende all'unità, non cerchi di rimanere simile a sé stessa per quanto può e mantenga il proprio ordine nello spazio o nel tempo o nel corpo, con un certo equilibrio. Bisogna anche ammettere che, da un solo principio, per mezzo di una persona a lui uguale e simile, con la ricchezza della sua bontà, con cui nella carità più grande, per così dire, si uniscono fra loro, uno e uno da uno, tutte le cose sono state fatte e fondate, quali siano e per quanto grandi siano.<sup>96</sup>

Agostino conclude la sua opera con un forte richiamo all'Unità di Dio, dalla quale vengono e alla quale tornano, nell'ordine, tutte le cose. L'Unità è misura della bellezza, la sua attività si concretizza nel ritmo, realtà ontologica a priori e qualitativa, fondamento dell'uguaglianza e dell'armonia. L'anima, con un movimento dall'esteriorità all'interiorità e poi di ascesi verso l'alto, tende all'Unità assoluta, che è identica alla Bellezza assoluta e fondamento che legittima i giudizi sulla verità e la bellezza.<sup>97</sup>

In questa sua indagine sull'origine della sensazione, possiamo stabilire come Agostino consideri il corpo come uno strumento indispensabile per l'anima, la quale non può attingere alla piena perfezione senza l'apporto del corpo stesso, e che il bisogno di armonia, che si effonde dall'anima, trasforma il ritmo musicale in un fatto spirituale, e nel presentimento della bellezza in sé, che altro non è che Dio. La visione di Agostino in merito al bello potrebbe dunque risultare paradossale, ma è nella dichiarazione d'amore che il santo rivolge a Dio nel decimo libro delle *Confessioni* che riusciamo a coglierne ogni sua singola accezione.

Non la bellezza corporea, non la leggiadria dell'età, non il fulgore della luce, così caro a questi occhi: non dolci melodie di canti variati; non la fragranza dei fiori, dei profumi, degli aromi; non manne, non mieli, non membra care agli amplessi carnali: non sono queste le cose che amo quando amo il mio Dio. Eppure, amo in un certo senso la luce, il suono, il profumo, il cibo, l'amplesso quando amo il mio Dio, luce, suono, profumo, cibo, amplesso dello spirito; dove rifulge l'anima mia luce che non ha limiti di spazio, armonia

---

<sup>95</sup> G. STEFANI, *L'etica musicale di S. Agostino*, in «Jucunda Laudatio», 1-2, 1968, p. 20.

<sup>96</sup> Aug., *Mus.* VI, 17, 57.

<sup>97</sup> M. BETTETINI (a cura di), *Agostino [...]*, *op. cit.*, p. 256, nt. 58.

che non svanisce nel tempo, profumo che il vento non disperde, gusto che la voracità non nausea, amplesso che la sazietà non scioglie. Tutto questo amo quando amo il mio Dio.<sup>98</sup>

Passiamo quindi ora all'analisi di questa nuova opera e di questo particolare libro in cui Agostino, come già anticipato, dedica ampio spazio alla trattazione dell'effetto provocato dalla musica sugli ascoltatori, a partire dalla sua personale esperienza.

Agostino inizia a scrivere le sue *Confessiones* nel 397, quando già da vari anni era vescovo d'Ippona e si batteva, con scritti e pubbliche discussioni, per ritrovare la via e la verità cristiana in mezzo alle molteplici eresie che travagliavano allora la Chiesa. Composta in uno dei momenti più intensi della sua vita, l'opera è tutta volta a confessare la gloria di Dio, la sua grazia che redime il peccatore, di cui l'autobiografia agostiniana è la viva testimonianza. Il racconto si presenta sotto la forma d'una *confessio laudis* biblica, direttamente ispirata dai Salmi, in cui tante volte Dio è lodato nelle e per le sue opere. Ma, come per il Salmista la *confessio laudis* è inseparabilmente legata alla *confessio peccati*, così sant'Agostino combina costantemente la confessione di lode e la confessione dei peccati, o piuttosto, confessando i suoi peccati, egli vuole cantare la lode di Dio misericordioso e giusto, pur mettendo l'accento sulla grazia che ha salvato l'Agostino peccatore.<sup>99</sup> La meditazione del santo si traduce dunque in una confessione di fede attraverso la quale, mentre si rivolge a Dio, vuole raggiungere ed edificare i suoi lettori.

Nelle riflessioni teologiche e filosofiche presenti nelle *Confessiones*, la musica assume un ruolo decisamente centrale: la dimensione musicale comporta una dinamica che favorisce l'atto speculativo, offrendo un'immagine sensibile dei concetti teologici e filosofici esposti dall'autore. Nonostante la musica, il canto, la voce, il suono, servano ad Agostino come meri esempi, vedremo però come nel corso della trattazione acquisiscano anche uno statuto particolare che ha che vedere, da un lato, con le speculazioni divine, dall'altro, con le introspezioni umane.<sup>100</sup>

In questa sua confessione, sant'Agostino nota come la musica abbia un legame con l'intera gamma degli affetti umani, interessandosi contemporaneamente all'alchimia dell'anima e alla chimica del corpo, al loro meccanismo psichico e fisico, non potendo fare a meno di pensare a tutte le componenti umane e musicali come un insieme coerente e inseparabile.

Fin da subito, possiamo constatare come in quest'opera l'autore proponga una considerazione dell'arte musicale, che trascende quella numerica vista in precedenza. Come afferma Perl, infatti,

---

<sup>98</sup> Aug., *Conf.* X, 6, 8.

<sup>99</sup> C. VITALI (a cura di), *Sant'Agostino. Le Confessioni.*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 17.

<sup>100</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], *op. cit.*, p. 160.

nello stabilire una relazione tra la musica e l'esistenza umana, Agostino nelle *Confessiones* restituisce alla musica i suoi poteri etici, oltre che musicali, recuperandoli dall'antichità e dall'oblio in cui erano caduti, per trasmetterli, ringiovaniti dagli ideali cristiani, alle generazioni future.<sup>101</sup> Abbiamo visto come la musica rappresenti un punto di svolta nella vita del santo tra il prima e il dopo della sua conversione: dopo la sua apparizione come voce canora di Dio, nella Rivelazione, nel decimo libro la musica viene considerata a partire dal rapporto tra la parola e la conoscenza del cuore degli uomini.

*Dalla comprensione del rapporto tra Cristo e l'uomo al mistero della Creazione, l'utilità pragmatica della musica diventa paradigmatica. La voce creatrice, il canto rivelatore o la musica come specchio speculativo dell'universo orientano l'uomo verso i misteri e la volontà divini. In questo modo, la musica in quanto concetto sensibile è insieme esperienza personale e paradigma, piacere umano e mezzo di conoscenza di Dio.*<sup>102</sup>

Per quanto concerne il piacere umano, Agostino dedica ben cinque capitoli alla concupiscenza della carne: uno per la voluttà, uno per l'intemperanza, uno per l'odorato, uno per l'udito e, infine, uno per la vista. Tra tutti i piaceri, però, il santo rivela come siano quelli dell'udito a inchiodarlo maggiormente alla sua condizione peccatrice.

I piaceri dell'udito mi avevano irretito e soggiogato con maggior tenacia, ma Tu me ne hai sciolto e liberato. Anche ora, devo confessarlo, dalle melodie che si ispirano alle tue parole e si cantano da una bella voce mi lascio un poco accarezzare, non certo tanto da perdermici, anzi con la possibilità di staccarmene, se lo voglio. Tuttavia, quei canti, vivificati dalla santità delle parole, per arrivare a me cercano nel mio spirito un angolo dignitoso, ed io duro fatica ad offrirne loro uno conveniente. Talvolta poi mi sembra di concedere ad essi più onore che non si convenga, quando ho l'impressione che le nostre anime siano spinte nella fiamma della pietà più devotamente e più ardentemente da quelle sante parole se accompagnate dal canto che non quando non lo sono; e che tutti i sentimenti del nostro spirito, secondo la loro natura, trovino nella voce e nel canto un proprio ritmo [*et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu*], da cui sono risvegliati come da una recondita affinità. Ma codesto diletto del senso, che non dovrebbe mai indebolire lo spirito, spesso mi trae in inganno, perché la sensazione uditiva non si accompagna alla mente accontentandosi del secondo posto, ma tenta invece di precederla e di guidarla, essa che solo per riguardo alla mente è stata introdotta. E in questo senza accorgermene pecco; ma ne ho poi coscienza.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> C. J. PERL, *Augustine and Music*, op. cit., p. 501 (traduzione mia).

<sup>102</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], op. cit., p. 162.

<sup>103</sup> Aug., *Conf. X*, 33, 49.

In questa sua confessione, Agostino rivela come la musica abbia da sempre esercitato su di lui una fortissima attrazione, un potere che ancora una volta viene riconosciuto nella sua ambivalenza: come la musica rapisce e persuade gli animi, allo stesso tempo magnifica le lodi divine, tanto da portare l'autore ad affermare come la Parola cantata sia in grado di raggiungere con maggiore forza l'assemblea dei fedeli. Il santo conosce in prima persona il pericolo della musica, capace di rapire la volontà dell'uomo impadronendosi del suo corpo, allettando i suoi sensi: prima dell'intervento divino, infatti, confessa come non riuscisse a staccarsi dal fascino della voce, mentre ora, grazie a Dio, non è più un soggetto impotente di fronte a questo potere.<sup>104</sup> Nonostante questo, però, permane ancora in Agostino una sorta di prevenzione di fronte all'attrazione della melodia, tanto da sentire la necessità di individuare dei criteri per distinguere la musica pericolosa da quella salutare, operando una distinzione fondamentale tra le melodie e le parole cantate, secondo il metodo attuato da Atanasio.

A volte, per esagerato timore di questo pericolo, eccedo in severità, tanto che, a quando a quando, vorrei tener lontano dalle mie orecchie, e persino dalle adunanze dei fedeli, ogni melodia di quelle dolci cantilene con le quali si accompagna la recita dei *Salmi* di Davide; e mi pare più sicuro il metodo del vescovo di Alessandria, Atanasio, del quale ho udito spesso dire che voleva si seguisse una modulazione così lineare nel canto dei salmi che si avvicinava più ad una recitazione che non a un vero canto.<sup>105</sup>

Vediamo dunque come nella pratica fossero già in atto delle limitazioni nei confronti delle melodie, il cui unico scopo doveva essere quello di rafforzare la parola di Dio. La melodia può penetrare nel cuore degli ascoltatori solamente in unione ai significati veicolati dalle parole divine: la commozione deve provenire non dalla musica, ma dalle parole cantate, assunto che contribuirà a definire la posizione della Chiesa nei confronti della musica strumentale. Questa musica, infatti, non veicola concetti ben circoscritti, non ha parole, come fosse lo specchio sonoro del linguaggio non verbale: a maggior ragione si dimostra quindi necessario curare la scelta delle melodie, selezionando le modulazioni più adatte alle parole affinché l'utilità del canto venga compiuta.<sup>106</sup>

Quando mi torna il ricordo delle lacrime da me versate ascoltando i canti della tua Chiesa ai primi tempi della mia conversione; ed anche ora, quando mi sento commuovere non tanto dal canto quanto da ciò che viene cantato, se l'esecuzione è fatta da una voce bella e con una appropriata modulazione, devo ammettere di nuova la grande utilità di questa istituzione. Così sono alquanto incerto tra il pericolo che può portare quel godimento e l'esperienza della sua utilità: e, pur senza voler dare un giudizio categorico, inclino ad

---

<sup>104</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], *op. cit.*, p. 136.

<sup>105</sup> Aug., *Conf.*, X, 33, 50.

<sup>106</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], *op. cit.*, p. 136.

approvare l'uso del canto nelle chiese, affinché il piacere delle orecchie risollevi gli animi alquanto deboli verso il fervore. Tuttavia, se mi accade di essere commosso più dal canto che dalle parole, confesso di peccare e di meritare punizione: allora preferirei non sentir più cantare.<sup>107</sup>

L'effetto catartico della musica incide nella memoria di Agostino, riportandogli alla mente la commozione provata all'ascolto degli inni ambrosiani durante la sua esperienza milanese. Il santo si dimostra quindi favorevole all'utilizzo del canto nelle celebrazioni, riconoscendone gli innumerevoli benefici che rimangono però intrinsecamente legati al suo pericolo. Non solo la musica corona le parole di Dio e le rende più potenti, al punto da strappare lacrime all'assemblea dei fedeli, ma tutta la gamma dei sentimenti della nostra anima, trova nella voce e nel canto il giusto temperamento e un'occulta ed eccitante corrispondenza.<sup>108</sup> Il canto è compreso come il vertice di una esperienza umana della parola che si unisce all'elemento sonoro, così come la melodia si unisce al senso della parola. Colui che canta sperimenta la vibrazione sonora che lo muove, la fa risuonare in sé stesso e lo spinge a camminare fino all'incontro e alla comprensione di ciò che sta cantando.<sup>109</sup> È in questo punto che incontriamo una certa dimensione sacramentale della musica nella concezione agostiniana. La musica viene intesa come *sensus intellectusque particeps*<sup>110</sup>: si osserva come l'intelletto, i sensi e gli affetti, entrino allo stesso livello come parte di un unico evento di fede. La musica appare dunque come l'elemento unificatore tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e le cose create, tra l'uomo e sé stesso, nuovamente in armonia o pericolosamente peccatore.<sup>111</sup>

Possiamo dunque affermare come Agostino e, in generale, gli autori cristiani, ereditino le concezioni platoniche e aristoteliche, impegnandosi a risolvere le stesse questioni inerenti al valore etico della musica e al suo potenziale pericolo edonistico, rivolto in particolare al problema specifico della fede e dell'elevazione spirituale verso Dio.

Vedremo ora come la riflessione di sant'Agostino e le idee dei Padri della Chiesa, inerenti alla dimensione musicale, costituiscano il fondamento della concezione della musica da parte degli autori medievali.

---

<sup>107</sup> Aug., *Conf.* X, 33, 50.

<sup>108</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], *op. cit.*, p. 137.

<sup>109</sup> J. A. PIQUÉ-COLLADO, *La dimensione sacramentale [...]*, *op. cit.*, <https://mondodomani.org/reportata/pique01.htm> (ultimo accesso 24/06/2023).

<sup>110</sup> Aug., *Ord.* II, 14, 41.

<sup>111</sup> L. WUIDAR, "Confessioni" e speculazioni musicali [...], *op. cit.*, p. 138.

### 2.3 Severino Boezio – *De institutione musica*

Il primo a dimostrare di aver recepito con chiarezza questa filosofia della sensazione, elaborata da sant'Agostino, è Severino Boezio, filosofo e letterato romano, le cui opere avranno un notevole influsso sul pensiero medievale.<sup>112</sup> A interessarci in maniera particolare è la sua opera maggiore in campo musicale, il *De institutione musica*, per secoli l'unico vero tramite tra il mondo greco orientale e l'occidente latino. Nei suoi cinque libri, infatti, l'opera boeziana si pone l'obiettivo di riassumere le fonti greche all'epoca poco conosciute, condensando sotto diversi profili una vasta dottrina mutuata da fonti latine e massimamente greche. Partendo dal presupposto che, nel VII secolo d.C., la conoscenza di queste fonti era davvero scarsa, non sorprende poi così tanto che il *De institutione musica* fu oggetto di autentica venerazione da parte dei teorici per tutto il corso del Medioevo e del Rinascimento.<sup>113</sup> Oltre al fatto di aver provveduto a riassumere e tradurre in latino gli aspetti principali dei maggiori trattati di musica greca, è interessante notare come Boezio includa nella sua teorizzazione anche il pensiero dei teorici antichi inerente all'Etica e all'Estetica musicale. L'autore, infatti, riconosce alla musica una sua immediatezza etica: essa è in grado di penetrare nel cuore e nella mente, evocando sentimenti di gioia o di tristezza, di affettuosi abbandoni o di indicibile noia.

*Anche chi non sia stato introdotto allo studio della musica come scienza avverte nei suoni una loro presenza non fuggitiva, una loro capacità di organizzarsi in linee logiche, di proporsi, di sovrapporsi e di allearsi con un nostro stato emotivo [...]. È attività quindi del pensiero [cogitatione], della mente [mentem] e dell'anima [animus], per la quale riscopriamo una nostra musica interiore.*<sup>114</sup>

Vediamo, dunque, come il teorico assimili il discorso dei pensatori che l'hanno preceduto, da Damone ad Agostino, e lo inserisca nella sua opera, invitando i lettori all'analisi e allo studio razionale della musica, per riuscire a comprenderne le ragioni misteriose del suo potere. Prima di addentrarsi nella trattazione scientifica della musica, Boezio apre il primo libro con un'ampia premessa, volta ad illuminarne l'alto potere emozionale, suggestivo e paideutico. Analizzeremo quindi nel dettaglio i primi due capitoli del libro primo, soffermandoci in modo particolare sul legame della musica con l'animo umano e sulle tre specie di musica individuate dall'autore.

Le facoltà percettive dei sensi sono presenti con tanta spontanea naturalezza in talune specie viventi, che non si potrebbe immaginare un essere animato che ne sia privo. Ma la semplice conoscenza dei sensi e la

---

<sup>112</sup> Cfr. VISCARDI Antonio, *Boezio e la conservazione e trasmissione dell'eredità del pensiero antico*, in Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (a cura di), *I Goti in Occidente*, Spoleto, presso la Sede del Centro, 1956, pp. 323-343.

<sup>113</sup> Boethii Severini *De institutione musica*, ed. G. Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990, p. 12.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 17.

percezione chiara di quello che essi siano non sono colti in modo uguale da un esame della mente. Infatti, senza alcuna fatica usiamo dei sensi per attingere le cose sensibili; ma quando si tratta di investigare sulla natura dei sensi [...], la cosa non è più facile e non può essere chiara per chiunque, a meno che uno non sia stato orientato, nella contemplazione della verità, da una conveniente ricerca. Tutti i mortali sono infatti dotati della vista; tra i dotti, però, si discute se essa si realizzi per immagini che le giungono dall'esterno o per raggi emessi «dall'occhio» in direzione degli oggetti sensibili: problema che il popolo trascura completamente. E ancora: se uno osserva un triangolo o un quadrato, facilmente si rende conto di quanto vede con gli occhi; ma «per ricercare» quale sia la natura del quadrato o del triangolo è necessario che ne chieda conto a un matematico. Lo stesso si può dire per le altre percezioni sensibili, e soprattutto per il potere discriminante dell'orecchio, la cui potenza percettiva coglie i suoni in modo da impegnarsi in un giudizio e riconoscerne le differenze: e non solo, ma addirittura ne trae diletto se i modi [*modi*] sono gradevoli e armoniosi, ne soffre se sono senz'ordine e coerenza.<sup>115</sup>

Sappiamo come Boezio approdi alla musica dopo essersi dedicato alla stesura del *De institutione arithmetica*, con le sue leggi e i suoi principi matematici, di cui avvertiamo una chiara influenza nell'incipit di questa sua nuova opera. Nonostante l'autore ritenga necessario, e prediliga un approccio scientifico allo studio delle facoltà percettive, riconosce alla musica e all'udito un potere che supera i limiti del razionale. Tra le arti del quadrivio, infatti, la musica non solo sarebbe connessa con la speculazione, ma anche con la moralità.

Nulla è infatti così strettamente umano quanto l'abbandonarsi a dolci armonie e il sentirsi contratti dalle discordanti: ciò non si limita a gusti singoli o a singole età, ma abbraccia le tendenze di tutti; e così i bambini, i giovani e pur anche i vecchi sono rivolti alle armonie musicali in virtù di naturale e per così dire spontanea disposizione, in modo che non esiste un'età che si sottragga al fascino di una dolce melodia. Quindi si può anche comprendere quel che non senza motivo ebbe a dire Platone, che cioè l'anima del mondo è in rapporto stretto con l'armonia musicale. E perciò, quando accettiamo quello che nei suoni è regolato da giusta misura ed armonia per il solo fatto che in noi è disposto con ordine e in rapporti convenienti e ne proviamo diletto, riconosciamo che noi stessi siamo strutturati sulla base della stessa somiglianza. Essa ci è cara, infatti, mentre la dissimiglianza ci è odiosa, anzi direttamente contraria. Di qui anche derivano i più profondi mutamenti dei costumi.<sup>116</sup>

Fin dal principio apprendiamo come, nella formulazione della sua riflessione inerente al potere della musica di influenzare l'animo umano, Boezio abbia come riferimento principale le considerazioni attuate da Platone nella sua *Repubblica*. Per l'autore, la musica, da sempre connaturata nella natura dell'uomo, non avrebbe «attinenza soltanto con i suoni, ma soprattutto con quell'armonia di natura

---

<sup>115</sup> Boeth., *Mus.* I, 1.

<sup>116</sup> *Ibidem*.



matematico-metafisica che regge e domina l'universo".<sup>117</sup> Non a caso, alla base della concezione estetica boeziana troviamo come unico centro essenziale il numero e la proporzione, che rivestono entrambi una parte fondamentale all'interno della musica. Secondo questa concezione, tutte le cose sarebbero sorrette dall'ordine del «numero, del peso e della misura», sia quelle celesti che quelle terrestri per cui, tutto il creato risuonerebbe di un'identica misteriosa armonia, inaccessibile ai sensi, ma manifesta alla ragione.<sup>118</sup> Per questo motivo, dunque, l'essere umano, che è parte di quest'ordine cosmico, proverebbe diletto al cospetto della proporzione che regola la consonanza, e fastidio di fronte a suoni dissonanti fra loro. Come avremo modo di approfondire oltre, nella tripartizione della musica, che Boezio presenta nel *De institutione musica*, è presente una *musica humana* che ha a che vedere proprio con la relazione che si viene ad instaurare tra l'armonia soggettiva e l'armonia cosmica, la musica che definisce invece come *mundana*. Come sostiene De Bruyne, «al ritmo delle cose corrisponde il ritmo del nostro proprio corpo, al ritmo dell'organismo corrisponde il ritmo delle nostre passioni»<sup>119</sup>, motivo per il quale la musica riesce ad incidere in maniera così profonda sul comportamento morale dell'uomo.

Certo, un animo lascivo o è tratto in sé stesso a ricavar diletto da melodie licenziose, oppure, spesso ascoltandole, ne è rammollito e fiaccato. Al contrario, un temperamento più rigido o gode di musiche più vigorose o da quelle è reso più vigoroso egli stesso. Per questo anche i modi musicali sono stati designati col nome proprio dei popoli, come lidio e frigio. Infatti, quale è a un dipresso l'espressione caratteristica di ciascun popolo, tale è «in parallelo» il modo musicale designato con lo stesso nome. Gli uomini invero prediligono quelle armonie per una certa affinità con i loro costumi: e infatti non può accadere che si armonizzino nell'unione il molle e il duro con impliciti motivi di godimento. È l'affinità, come si è detto, che concilia tra loro amore e diletto. Per questo Platone ritiene si debba massimamente vigilare a che la musica costumata non sia soggetta a qualche mutamento. Ed afferma che nello Stato non c'è maggior rovina per i costumi quanto l'allontanarsi poco a poco dalla musica sobria e castigata: tosto infatti anche gli animi degli uditori si allontanano grado a grado dalla comune commozione e più non si mantengono tracce di onestà e rettitudine qualora attraverso musiche lascive si insinuino nelle menti alcunché di inverecondo, o attraverso melodie troppo rudi si ispirino sentimenti di orrida ferocia.<sup>120</sup>

Riprendendo la teorizzazione etico-pedagogica di Platone, Boezio sottolinea l'influsso dei modi musicali su corpo e anima, e l'importanza fondamentale di una regolamentazione dell'arte musicale, in quanto depositaria della moralità dello Stato. «Non per nulla la musica può avere un effetto

---

<sup>117</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni. Ricerche sulla cultura altomedievale*, Firenze, Nardini, 1989, p. 150.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>119</sup> E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale. I. De Boèce à Jean Scot Erigène*, Brugge, De Tempel, 1946, p. 27.

<sup>120</sup> Boeth., *Mus.* I, 1.

distensivo o, al contrario, eccitante, può invitare al movimento e alla danza come suggerire riflessione e raccoglimento. Sempre la sua armonia riecheggia il mondo interiore di colui che l'ha composta e troverà in egual maniera rispondenza negli affetti di colui che l'ascolta".<sup>121</sup> Un animo rude, dunque, apprezzerà per sua natura i canti marziali e tumultuosi, mentre un animo lascivo, di conseguenza, sarà maggiormente incline alle armonie più dolci. In un influsso reciproco, gli ascoltatori saranno quindi disposti ad accogliere il messaggio educativo o diseducativo della musica, secondo il loro carattere e la loro natura.

Oggi [però] tale differenziazione è pressoché nulla, poiché, in verità, il genere umano è lascivo e molle, e tutto preso dalle forme sceniche e teatrali. La musica si conservò sobria e costumata finché si servì di mezzi più semplici. Quando si cominciò a trattarla con variazioni e trasposizioni, essa si spogliò della sua aureola di gravità e virtù, cadendo poi quasi nella vergogna e mantenendo solo in minima parte l'aspetto antico. Donde il precetto di Platone per il quale non era affatto opportuno che si insegnassero ai fanciulli tutti i modi, ma piuttosto i più vigorosi e semplici. E qui specialmente si deve ricordare che se qualcosa è mutata attraverso piccolissime innovazioni, subito il mutamento non è avvertito, ma poi crea una profonda trasformazione e mediante l'orecchio scende fino al cuore. Ha ragione dunque Platone quando pensa che la musica sia una grande difesa per lo Stato, musica ben consumata e organata con verecondia, tale comunque da apparire modesta e semplice e maschia, non effeminata, sfrenata e instabile.<sup>122</sup>

«Finché la musica ha conservato la propria semplicità di mezzi e di accenti, afferma Boezio con Platone, la sua efficacia pedagogica è stata grande, perché conforme alla natura; ma la progressiva varietà e complessità dei generi le ha tolto la sua antica virtù». <sup>123</sup> Condividendo il pensiero del filosofo, Boezio ritiene dunque necessario istruire i giovani con la consapevolezza di come l'animo umano sia estremamente sensibile al fascino esercitato dai suoni, e di come l'educazione musicale sia dunque uno strumento davvero potente, di cui potersi servire per imprimere i giusti valori ai futuri cittadini.

Possiamo quindi affermare come, in questa prefazione, Boezio ripercorra l'*iter* etico di una musica legata alla vita dell'uomo, riconoscendo a quest'arte un potere che supera i limiti del razionale: essa, infatti, è in grado di esercitare la sua influenza su giovani e adulti, donne e guerrieri, placando i loro animi o facendoli infiammare.

*Ogni momento della vita umana trova nei suoni la più stretta delle alleanze; alleanza tuttavia che si stabilisce a livello istintivo, quasi che ritmo e melodia abbiano loro corrispondenti analogici sul piano*

---

<sup>121</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni [...]*, op. cit., p. 146.

<sup>122</sup> Boeth., *Mus.* I, 1.

<sup>123</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni [...]*, op. cit., p. 147.

delle affezioni. Boezio invita quindi allo studio razionale della musica, dei rapporti numerici che la costituiscono, pur riconoscendo implicitamente che essa vive una propria metafisica esistenza, fuori da ogni arido vincolo aritmetico.<sup>124</sup>

Il fenomeno fisico del suono e della musica rappresenta solamente uno degli aspetti di ciò che la musica è realmente: “musica è infatti la totalità dei fenomeni naturali nei quali sono presenti ordine e armonia, a cominciare dall’espressione più alta di tale ordine, cioè il moto regolare dei cieli”.<sup>125</sup> Questa concezione viene formalizzata da Boezio proprio nel secondo capitolo di questo primo libro, tramite la suddivisione della musica in tre grandi specie, connesse fra di loro grazie al potere dell’armonia.

Dunque, per prima cosa, chi si pone a parlare di musica deve dire intanto quante siano le specie di musica nelle definizioni date dagli studiosi. Esse sono tre. La prima è appunto la musica del mondo [*musica mundana*], la seconda è quella pertinente all’uomo [*musica humana*], e la terza è quella che si realizza al suono di strumenti, come cetre, tibie ed altri, posti al servizio del canto [*musica instrumentalis*].<sup>126</sup>

A partire dal Medioevo, questa celebre tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, identifica il fondamento della concezione boeziana della musica.<sup>127</sup> È ormai noto come Boezio abbia mutuato dalle *divisiones philosophiae* il modello per lo statuto epistemologico della musica come disciplina, codificandone la relativa divisione in tre parti e, analogamente, come altri trattatisti prima di lui avessero suddiviso la materia di studio in varie parti, secondo le convenzioni in uso nella manualistica musicale.<sup>128</sup>

Vediamo dapprima quella che è la musica del mondo: essa deve essere colta soprattutto in quei fenomeni che si osservano nel cielo stesso, nell’insieme degli elementi o nelle varietà delle stagioni. Come è possibile che la così veloce macchina del cielo si muova con tacito e silenzioso corso? Sebbene non giunga al nostro udito quel suono, ciò che necessariamente deve dipendere da molte cause, non potrà tuttavia un movimento così veloce di corpi tanto grandi non eccitare suono alcuno quando si tenga conto che i corsi degli astri, in modo particolare, sono tra loro connessi con tale armonia che nulla si possa intendere ugualmente organizzato, nulla che sia allo stesso modo intimamente ordinato. Infatti comunemente si sostiene che

---

<sup>124</sup> Boethii Severini *De institutione musica*, ed. G. Marzi, *op. cit.*, p. 29.

<sup>125</sup> C. PANTI, *Boezio e la scienza della musica*, in U. ECO (a cura di), *Il Medioevo: barbari, cristiani, musulmani*, Milano, Encyclomedia, 2010, p. 676.

<sup>126</sup> Boeth., *Mus.* I, 2.

<sup>127</sup> C. PANTI, *Boezio e la scienza della musica*, *op. cit.*, p. 676.

<sup>128</sup> D. RESTANI, *Le radici antropologiche dell’estetica boeziana. “Anima humana” e “musica humana”*, in «Musica e storia», 15(2), agosto 2007, p. 245.

alcuni (corsi) sono più alti, altri più bassi, e inoltre tutti sono posti in giro da eguale sollecitazione in modo che, pur attraverso disequaglianze diverse, l'ordine dei corsi sia condotto a valida stabilità. Ne deriva che l'ordine stabile della modulazione non può essere disgiunto da questo celeste rivolgimento. E se una segreta armonia non coordinasse le diverse e contrarie potenze dei quattro elementi, come potrebbero essi fondersi in un unico armonico organismo? Ora, tutta questa diversità genera varietà di stagioni e di frutti, tale tuttavia da configurare un unico complesso, quello dell'anno; per cui, se tu eliminassi con l'animo e col pensiero qualcuno di questi elementi che dispensano alle cose una così grande varietà, tutto perirebbe e non conserverebbe, per così dire, alcunché di armonico. E come nelle corde gravi c'è un termine del suono, in modo che la gravità non giunga fino al silenzio, e nelle acute c'è pure un limite all'altezza, in modo che le corde troppo tese per l'esiguità del suono non si rompano, conformandosi tutto secondo convenienza; così anche nella musica del mondo riconosciamo che nessun elemento può essere così smodato da annichilire l'altro in virtù della propria eccessiva potenza. In verità, qualunque esso sia, o reca i propri frutti o presta aiuto agli altri perché li procurino. Infatti, ciò che l'inverno congela, la primavera scioglie, l'estate asciuga col calore, l'autunno porta a maturazione; e le stagioni a vicenda o recano esse stesse i propri frutti o provvedono a che siano le altre a recarli; ma di ciò si dovrà parlare più avanti con maggior cura.<sup>129</sup>

La *musica mundana* altro non è che l'armonia cosmica delle sfere che si manifesta nel cielo stesso, nell'unione dei quattro elementi e nella varietà delle stagioni. Boezio sembra dunque riprendere la teorizzazione dei Pitagorici, affrontata in precedenza, inerente alle proporzioni armoniche che governano l'universo, all'interno del quale i pianeti, muovendosi, produrrebbero una musica celeste impercettibile all'uomo. Secondo il filosofo, infatti “le rotazioni degli astri e la loro coordinazione nello spazio non possono non produrre un certo suono, anche se per la sua natura «metafisica» esso non venga percepito dall'orecchio”.<sup>130</sup> L'indagine boeziana nei confronti del suono prodotto dai corpi celesti, rivela come questa musica presenti un “rapporto ordinato di modulazione corrispondente all'ordine razionale che determina il moto dei pianeti”<sup>131</sup> e che si riverbera anche sull'uomo e sulla terra. Intimamente legato alla *musica mundana*, è infatti il secondo genere di musica che Boezio ci propone all'interno della sua tripartizione, stabilendo un rapporto analogico tra la musica cosmica e quella che il filosofo definisce, per l'appunto, come *musica humana*.

Che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in sé stesso. Che cosa è infatti che associa al corpo quella incorporea vivacità della mente, se non una certa combinazione, un ordinato rapporto [*coaptatio*] tra voci gravi e acute a realizzare una consonanza? Che altro c'è che congiunge tra loro le parti di una stessa anima, la quale, come vuole Aristotele, è informata da razionale e irrazionale? E ancora, che

---

<sup>129</sup> Boeth., *Mus.* I, 2.

<sup>130</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni [...]*, op. cit., p. 130.

<sup>131</sup> C. PANTI, *Boezio e la scienza della musica*, op. cit., p. 677.

cosa è che riesce a mescolare gli elementi del corpo e a combinare le sue parti con reciproco ordinato rapporto [*coaptatio*]? Ma anche di questo discuterò più avanti.<sup>132</sup>

Parlando di *musica humana*, l'autore fa riferimento all'armonia che regola e mette in relazione corpo e anima, consapevole di addentrarsi in una questione complessa e delicata per le inevitabili ripercussioni sul piano teologico e culturale. "L'unica via che conduce alla comprensione del significato di ciò che Boezio intende per musica umana passa attraverso il linguaggio e gli strumenti della filosofia, che permettono l'accesso all'interiorità dell'uomo".<sup>133</sup> È in questo specifico passaggio che il filosofo dimostra di aver assimilato i fondamenti della filosofia della sensazione elaborata da sant'Agostino, e lo fa utilizzando il suo stesso linguaggio. Come evidenzia Donatella Restani, l'oggetto di tale intelligenza interiore è infatti il «reciproco ordinato rapporto», la *coaptatio* dell'anima e del corpo, termine che per Boezio doveva avere un significato ben preciso, dal momento che lo ripete per due volte, indirizzando implicitamente il lettore agli scritti agostiniani, dove la *coaptatio* indica l'*harmonia* che regola i rapporti tra le varie parti del corpo degli uomini dopo la Resurrezione.<sup>134</sup> Il filosofo riflette dunque sulla questione attraverso tre domande retoriche volte ad indagare i meccanismi e le proporzioni che istituiscono i rapporti tra anima e corpo, la cui risposta univoca introduce il ruolo della musica come elemento mediatore e regolatore. Il fine ultimo della musica, che per Boezio coincide con la ragione immanente che fonda e regge i movimenti delle stelle, è dunque quello di condurre l'uomo, sotto la costante guida della ragione, a realizzare una piena sintonia con l'ordine cosmico, prendendo avvio da quegli elementi esteriori che hanno una presa maggiore sulle facoltà percettive.<sup>135</sup> Nonostante la ragione sia ritenuta, in linea di principio, superiore alla sensibilità a causa dell'incapacità dei sensi di afferrare le proporzioni dei suoni, il filosofo concede la propria parte sia alla sensibilità che alla ragione. La *musica humana*, di fatti, deriva la sua natura dai rapporti tra corpo e anima, trovandosi "a mezza via tra i due universi distinti, ma non indipendenti, della sensibilità e della ragione".<sup>136</sup> Questo valore maggiore che Boezio attribuisce alla ragione rispetto ai sensi, trova una sua corrispondenza nella superiorità della mente sul corpo, della conoscenza sull'operazione, che l'autore elabora "riprendendo la tesi aristotelica della superiorità del

---

<sup>132</sup> Boeth., *Mus.* I, 2.

<sup>133</sup> D. RESTANI, *Le radici antropologiche dell'estetica boeziana [...]*, op. cit., p. 249.

<sup>134</sup> *Ivi*, pp. 249-250.

<sup>135</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni [...]*, op. cit., p. 133.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 134.

sapiente sul «pratico» o «empirico».<sup>137</sup> Possiamo dunque distinguere tra una musica teorica, e una musica pratica, che porta il filosofo alla formulazione dell'ultima specie, la *musica instrumentalis*.

Terza è la musica che si dice strumentale. Questa si realizza per effetto di tensione, come negli strumenti a corde, o per mezzo dell'aria, come nelle tibie o in quelli che sfruttano il movimento dell'acqua, o per mezzo di una percussione, come in quelli che, strutturati a forma di concavità bronzee, vengono colpiti: ne derivano suoni diversi. Pertanto sembra opportuno, in questo lavoro, trattare per prima cosa la musica strumentale.<sup>138</sup>

Mentre per i primi due generi di musica Boezio annuncia una trattazione più ampia che, però, non ci è mai pervenuta, quella della *musica instrumentalis*, oltre a dare avvio all'esposizione dei principi elementari della musica, si trova al centro dell'intera opera boeziana in quanto, riferendosi al suono concreto di cui l'autore indaga i fondamenti matematici, rappresenta il vero e proprio oggetto della sua trattazione. Abbiamo visto come Boezio consideri la musica come una parte integrante della matematica, diversa nell'oggetto, ma legata ad essa dal fatto che le grandezze sonore sono quantitative, e si possono di conseguenza esprimere per mezzo di numeri. "Ogni composizione musicale è un insieme di grandezze disposte secondo proporzioni; la parte più essenziale della dottrina musicale non sta dunque nella gratificazione dell'udito con suoni piacevoli e armoniosi, ma nella conoscenza dei rapporti esistenti tra i suoni stessi".<sup>139</sup> In sostanza, dunque, Boezio indaga la musica in qualità di scienza dei rapporti tra i suoni, esprimibili per mezzo di formule matematiche, pur senza svalutarne il potere emotivo e suggestivo insito al suo interno, tanto che uno dei fini della sua ricerca è appunto quello di "individuare nelle leggi matematiche la causa di un tale potere, e di trovarne la fonte non nella realtà fenomenica, ma in quella dimensione intellegibile cui la tradizione platonica e neoplatonica attribuiva la massima importanza in ogni esperienza e in ogni scienza umana".<sup>140</sup>

In conclusione, possiamo constatare come nel progetto di conservazione e trasmissione del pensiero antico, attuato da Boezio, la questione inerente l'Etica musicale e il potere della musica di influenzare l'animo umano ricoprano un ruolo fondamentale. Attraverso la ripresa degli assunti principali della dottrina etico-pedagogica di Damone e Platone, Boezio arriva ad elaborare una propria trattazione personale, ampliando i confini della disciplina musicale in senso antropologico. Infatti, se nella formulazione delle tre specie di musica il filosofo adotta delle definizioni preesistenti, per esprimere

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>138</sup> Boeth., *Mus.* I, 2.

<sup>139</sup> L. ORBETELLO, *Boezio e dintorni [...]*, op. cit., p. 172.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 134.

la sua personale concezione della *musica mundana* e della *instrumentalis*, del tutto innovativa sembra essere l'espressione scelta per catalogare la seconda divisione proposta, ovvero la *musica humana*. In questa tripartizione della musica come scienza, Boezio ha modo di riflettere sul valore etico della musica, e sul suo potere di influenzare il comportamento umano, proprio attraverso l'elaborazione del concetto di *musica humana*. Come i suoi predecessori, il filosofo considera la musica uno strumento educativo estremamente efficace, capace di contribuire al percorso di formazione dell'intelletto, svincolato da qualsiasi legame con gli impulsi corporei. Allo stesso tempo, però, se non regolamentata, la musica può esercitare un potere diseducativo sugli animi, e un influsso deteriore sui costumi. A questo proposito si rivela dunque necessario conoscere il carattere di ogni modo, che Boezio recupera dalla teorizzazione di Platone, sulla base della dottrina damoniana, attribuendo al frigio un potere eccitante e inebriante, e allo spondiaco<sup>141</sup> un potere calmante e pacificante. L'influenza esercitata dalla musica non riguarderebbe però solamente l'anima, ma anche il corpo umano: abbiamo visto infatti come la natura della *musica humana*, descritta da Boezio, venga fatta derivare dai rapporti che si instaurano tra il corpo e l'anima. La musica sarebbe dunque in grado di correggere stati anormali quali la collera, ad esempio, ma anche di influire sul decorso di alcune malattie che si rivelano essere sensibili al trattamento musicale. Il tutto viene ritenuto possibile da Boezio, grazie allo studio e alla conoscenza dei rapporti matematici esistenti tra i suoni, aspetto centrale e di estrema originalità all'interno della sua teorizzazione inerente all'Etica musicale. Come anticipato, nel suo essere una vera e propria *summa* delle nozioni musicali dell'antichità, per quanto altri testi fossero invalsi nell'uso, lungo il periodo medievale, avremo modo di constatare come le dottrine e gli schemi del *De institutione musica* boeziano, costituiscano la base della trattazione musicale della stragrande maggioranza dei teorici a cavallo tra Cinque e Seicento.

---

<sup>141</sup> Termine che solitamente classifica una tipologia metrica e non un modo, il quale si riferisce genericamente alla 'libagione'.





## Capitolo 3

### Retorica e affetti tra Rinascimento e Barocco

#### 3.1 Verso una nuova concezione estetico-musicale

In questa nostra indagine attraverso i secoli, abbiamo appreso come fin dall'antichità le dispute intorno alla musica siano state animate da due correnti di pensiero distinte, definibili l'una come "affettiva" e l'altra come "pitagorica".<sup>142</sup> Sebbene già in epoca medievale i trattatisti di musica avessero preso accuratamente nota di quanto riportato dagli scrittori greci, circa il potere esercitato dalla musica sull'animo umano, abbiamo avuto modo di vedere come a svolgere un ruolo preminente nel pensiero musicale durante il Medioevo fosse questa seconda corrente di pensiero che traeva origine, per l'appunto, dalle dottrine di Pitagora. Vedremo, invece, come a partire dalla fine del Quattrocento l'interesse di trattatisti e compositori si sia focalizzata sempre più sul repentino potere esercitato dalla musica sugli affetti umani, lasciando da parte le sue combinazioni mistiche e la matematica divina. Fu in questo momento che i contenuti della retorica classica assunsero una notevole importanza in campo musicale.

*È possibile ripercorrere il mutamento generale avvenuto fra il Medioevo e il Rinascimento nella ripartizione dei vari elementi che componevano le sette arti liberali previste dal curriculum universitario. Mentre nel Medioevo la musica faceva parte del Quadrivio, che comprendeva le arti della misurazione, verso la metà del Cinquecento, una nuova concezione circa il ruolo svolto dalla musica in quanto arte capace di influire sulle emozioni fu sviluppata da umanisti fiorentini quali Girolamo Mei e Giulio del Bene. Quest'ultimo, in un discorso rivolto all'Accademia degli Alterati di Firenze, incluse la musica nel Trivio, fra le arti della comunicazione, istituendo una diretta analogia fra retorica e musica per la loro capacità di suscitare emozioni.<sup>143</sup>*

Il discorso sugli affetti si fonde dunque con la retorica musicale, all'interno della quale le figure giocano un ruolo essenziale: non semplici ornamenti, ma figure intrinsecamente legate alle emozioni, ed è nella rappresentazione di queste emozioni che l'unione di retorica e musica trova la sua corrispondenza più perfetta. Sulla base di questo nuovo scopo che ci si prefissa di raggiungere attraverso la musica, ovvero di commuovere l'ascoltatore attraverso le emozioni che dirigono il movimento di anima e corpo, i teorici decidono di affrontare diversi aspetti riguardanti le componenti

---

<sup>142</sup> P. MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. I, Milano, Einaudi/Il Sole 24 ORE, 2006, p. 317.

<sup>143</sup> *Ibid.*

affettive presenti nella musica, riflettendo anche sulla questione inerente all'*ethos* dei modi. Durante il Medioevo, sulla base della trattazione di Boezio, vari studiosi classificarono accuratamente le proprietà affettive di ognuno degli otto modi musicali ecclesiastici, classificazioni che proseguirono anche nel Rinascimento, in diversi trattati che indentificarono erroneamente l'*ethos* caratteristico di ognuno di questi modi, con quello dei modi greci antichi, in quanto i modi medievali si basavano su un sistema di *inales* completamente diverso da quello dei modi antichi.<sup>144</sup> La differenza tra questi due sistemi venne chiarita solamente a metà Cinquecento da Gioseffo Zarlino che, come vedremo di seguito, dedicherà ampio spazio alla trattazione dei modi e delle loro caratteristiche affettive all'interno della sua opera principale, *Le Istitutioni harmoniche*.

### 3.2 Gioseffo Zarlino – *Le Istitutioni harmoniche*

Tra i teorici musicali più rinomati della seconda metà del Cinquecento, Zarlino ricopre un ruolo fondamentale nella nostra indagine dal momento che, nel suo processo di riscoperta della trattatistica musicale greca, dimostra un interesse particolare nei confronti delle antiche teorie inerenti al potere della musica e all'Etica musicale. Come anticipato, questa tematica viene affrontata dal teorico nelle *Istitutioni harmoniche* e, più nel dettaglio, nella sua ultima parte dedicata ai modi. L'opera, infatti, si compone di un unico volume suddiviso in quattro parti, nella prima delle quali Zarlino espone i tradizionali principi della musica teorica, compiendo una sintesi critica della letteratura musicale disponibile all'epoca. Il secondo nucleo tematico è invece dedicato più nello specifico alla trattazione degli intervalli, in cui l'autore soppianta il sistema tonale con una teoria sulle consonanze e gli accordi, elaborata a partire dalle moderne regole contrappuntistiche, che approfondisce nella parte seguente. La quarta e ultima parte, infine, come già detto, porta alla conclusione dell'intera opera riflettendo sulle modalità, che Zarlino illustra istituendo un confronto tra i modi antichi e quelli moderni, e sui loro rispettivi effetti. L'autore propone un ritorno ai modelli musicali dell'antica Grecia, ai quali riconosce una certa semplicità, chiarezza e razionalità, atteggiamento che si inserisce all'interno del contesto rinascimentale dove il rispetto dei principi ereditati dai secoli precedenti, e la necessità di calcolare ogni cosa attraverso proporzioni matematiche, si rivelano essere sempre più urgenti.

*La necessità di far ricorso all'autorità dei classici, topos comune ai letterati di formazione aristotelica, per Zarlino, lungi dall'essere un'operazione di recupero archeologico, diventa il motivo per lunghe digressioni*

---

<sup>144</sup> P. MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, op. cit., p. 332.

sull'origine della musica e sulle sue finalità, ma soprattutto l'occasione per un costante confronto fra teoria e prassi antiche e moderne.<sup>145</sup>

Con *Le Istituzioni harmoniche*, infatti, l'autore non intende presentare delle novità eclatanti, ma fare luce sul passato e sancire la prassi compositiva del suo tempo. Pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1558, il trattato si propone di coniugare la speculazione teorica con la pratica compositiva, ponendosi come punto di riferimento nel passaggio dalla manualistica esclusivamente teorica a quella pratica.<sup>146</sup> L'originalità della trattazione zarliniana della musica, infatti, si riscontra proprio nel nuovo rapporto che esso istituisce tra prassi e teoria, e che si manifesta con un'estensione, mai vista prima, della matematica ad ogni singolo aspetto dell'esperienza musicale. “Per la prima volta nella storia l'accento è posto sulla pratica e sull'effettività operando un'integrazione sistematica dell'intero dominio del pensare e fare musica, e la geometria, la scienza più avanzata dell'epoca, è individuata come lo strumento di questa integrazione”.<sup>147</sup> Zarlino si pone dunque in netto contrasto con la concezione boeziana vista in precedenza, in cui il teorico affermava la superiorità della conoscenza intellettuale sull'operatività, della ragione sulla pratica. Mentre il Medioevo vedeva così sancito il primato della teoria sulla pratica, nella forma di una distinzione di principio, di una netta separazione di ruoli tra il musicista matematico-filosofo e l'esecutore artefice-bruto, il Rinascimento segna una significativa complicazione rispetto a questo schema dicotomico, permettendo agli artisti di rinnovare le loro discipline proprio all'insegna di una nuova alleanza di sapere matematico e conoscenza pratica.<sup>148</sup> Come rivela nel Proemio delle sue *Istituzioni*, dunque, per Zarlino il vero musicista perfetto è il pratico, il compositore che, grazie al suo insegnamento, diviene consapevole dei principi e della completezza della disciplina musicale che, per la prima volta, viene concepita nell'integrazione di arte e scienza. Se sul piano della dottrina la perfezione nella disciplina presuppone l'acquisizione di saperi teorici e di competenze operative, a livello ontologico la perfezione della musica è concepita da Zarlino come musica in atto: “come tutte le realtà naturali passando dalla potenza all'atto realizzano compiutamente la loro essenza negli effetti che producono, così la musica deve intendersi come perfetta solo quando è eseguita con le voci e gli strumenti, e provoca piacere suscitando i vari

---

<sup>145</sup> S. URBANI (a cura di), *Gioseffo Zarlino. L'istituzioni armoniche*, Dosson di Casier, Diastema, 2011, p. 755.

<sup>146</sup> F. ALTEA, A. POZZI (scheda a cura di), *Gioseffo Zarlino. Le Istituzioni harmoniche*, 2004, <https://www.examenapium.it/libri/zarlino.htm> (ultimo accesso 24/06/2023).

<sup>147</sup> L. ZANONCELLI (a cura di), *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino (1517-1590). La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 2017, p. 61.

<sup>148</sup> *Ibid.*

affetti”.<sup>149</sup> Dal momento che l’esecutore viene considerato il vero musicista perfetto, musica perfetta sarà la musica nell’esecuzione che, nella teorizzazione zarliniana, ancor prima che scienza di ragioni, si rivela arte capace di emozioni.

Ci addentreremo quindi ora nell’analisi dell’opera, focalizzandoci in modo particolare nell’indagine zarliniana sull’origine dell’arte sonora e sugli effetti che essa è in grado di provocare nell’uomo, mettendo in evidenza come la questione musicale per l’autore sia estremamente seria, importante ed etica.

Grande è veramente l’utile che dalla musica si piglia, quando la usiamo temperatamente; imperoché è cosa manifesta che non pur l’uomo, il quale è capace di ragione, ma anche molti degli altri animali, che di essa mancano, si comprende che pigliano dilettazione e piacere; perciò diletandosi e rallegrandosi ogn’animale della proporzione e temperamento delle cose e ritrovandosi nelle armonie tali qualità, ne segue immediatamente il piacere e la dilettazione a tutti i viventi commune. Ed è invero cosa ragionevole, poiché la natura consiste in tale proporzione e temperamento ch’ogni simile si diletta del suo simile e quello appetisce. Di ciò ne danno chiarissimo indicio i fanciulli a pena nati, che presi dalla dolcezza del canto delle voci delle loro nutrici, non solo dopo il lungo pianto si racchetano, ma si rendono allegri, facendo anche spesso volte alcuni gesti festevoli. [...] Tale utile adunque ne apporta la musica, e di più, che scacciando la noia, che si piglia per le fatiche, ne rende allegri e raddoppia l’allegrezza e la conserva. [...] Questa eccita l’animo, muove gli affetti, mitiga e accheta la furia, fa passare il tempo virtuosamente e ha possanza di generare in noi un abito de buoni costumi, massimamente quando con i debiti modi e temperatamente è usata; imperoché essendo l’ufficio proprio della musica il diletta, non disonestamente ma onestamente la dobbiamo usare [...].<sup>150</sup>

Prima di passare alla trattazione dei modi musicali, è interessante notare come Zarlino riconosca fin da subito il potere della musica nel muovere gli affetti e diletta l’animo umano. L’influenza della musica non riguarderebbe solamente gli uomini dotati di *logos* ma anche gli animali: la musica sarebbe quindi in grado, con le sue armonie temperate, di stabilire un pacifico equilibrio tra le creature viventi, placando ogni ira e risolvendo il malumore. Capiamo bene come Zarlino fosse a conoscenza delle riflessioni degli antichi teorici nei confronti degli effetti suscitati dalla musica, tanto che a sostegno della sua affermazione sul suo potere calmante, riporta l’esempio del pianto dei neonati che, come abbiamo avuto modo di verificare, si trova esplicito in un passo della *Repubblica* di Platone. L’assimilazione delle teorie inerenti all’Etica musicale è visibile, inoltre, nella constatazione da parte dell’autore di come la musica eserciti massimamente il suo potere quando il musicista agisce in modo consapevole, scegliendo fra i vari modi, essendo a conoscenza dei loro diversi caratteri e della loro

---

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>150</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* I, 4.

diversa influenza e, in generale, utilizzando la musica in modo temperato. Mentre il corpo infermo si viene a risanare con i rimedi della medicina, lo spirito affranto trova cura e consolazione all'ascolto dei suoni e dei canti, che Zarlino definisce come "spiriti aerei" riferendosi al fiato emesso per articolare la voce, per cantare o per suonare uno strumento. Questo è dunque quello che l'autore ritiene essere l'utile che deriva della musica: essa scaccia la noia, alleggerisce le nostre fatiche, ci rende felici, eccita l'animo e muove gli affetti. Seguendo ancora una volta l'insegnamento dei suoi predecessori, Zarlino ritiene che l'uomo non debba perseguire solamente lo studio della musica, ritirandosi dalle altre scienze, in quanto essa può rendere gli animi molli ed effeminati, motivo per il quale anche gli antichi vollero che lo studio della musica fosse congiunto a quello della ginnastica. «E questo facevano, acciòché per il darsi troppo alla musica l'animo non venisse a farsi vile, e dando opera solamente alla ginnastica, gli animi non divenissero oltre modo feroci, crudeli e inumani, ma da questi due esercizi insieme aggiunti si rendessero umani, modesti e temperati».<sup>151</sup> Attraverso quest'ultima considerazione, l'autore ribadisce quanto espresso nel Proemio in merito al rapporto inscindibile fra teoria e prassi: così come gli antichi legavano la musica alla ginnastica, la quale esercitava una funzione di contenimento e temperanza dei costumi, in questa prima parte Zarlino propone di affiancare la teoria alla pratica musicale. Ma, prima di affrontare il capitolo ad esso dedicato, risulta necessario comprendere quale fosse la concezione musicale dell'autore che, dopo averne riportato il suo significato universale, suddivide la musica all'interno di tre macroaree: animastica e organica, mondana e umana, speculativa e pratica.

Daremo adunque principio ad un così onesto e onorevole studio, vedendo prima quel che sia musica e dopo di quante sorti si truova, assegnando a ciascuna sorte la sua definizione; e questo faremo per non deviare dal buon ordine ch'hanno tenuto gli antichi, i quali volevano ch'ogni ragionamento di qualunque cosa, che ragionevolmente si faccia, debba incominciar dalla definizione, acciòché s'intenda quello di che si ha da disputare. Però in universale parlando, dico che musica, pigliata nella sua analogia o proporzione, non è altro che armonia [...]. Ma perché questa parola musica è sottoposta a diverse significazioni, e la ragion vuole ch'ogni cosa che porta seco molti significati prima debba esser divisa che definita, massimamente volendo dichiarare ogni sua parte, però noi primamente la divideremo, dicendo la musica esser di due sorti, animastica e organica. L'una è armonia che nasce dalla composizione de varie cose congiunte insieme in un corpo [...], l'altra è armonia che può nascere da varii istrumenti. E questa di nuovo partiremo in due, perciòché si ritrovano due sorti d'istrumenti, naturali e artificiali. I naturali sono quelle parti che concorrono alla formazione delle voci, [...], le quali essendo mosse dalla volontà, e dal movimento di esse nascendone il suono e dal suono il parlare, nasce poi la modulazione ovvero il cantare; e così per il movimento del corpo, per la ragione del suono e per le parole accommodate al canto, si fa perfetta l'armonia e nasce la musica

---

<sup>151</sup> *Ibid.*

detta armonica o naturale. Gli istrumenti artificiali sono invenzioni umane e derivano dall'arte e formano la musica arteficiata, che è quella armonia che nasce da simili istrumenti; e questa si fa in tre modi, perciocché o nasce da istrumenti che rendono suono con fiato naturale o arteficiato, [...] over da istrumenti da corde ove non fa dibisogno fiato [...], i quali dalle dita e dalle penne e da altre cose simili sono percossi over si sonano con archetti, [o] ultimamente da istrumenti da battere. [...] Dell'animastica poi faremo similmente due parti, ponendo nella prima la mondana e nella seconda la umana.<sup>152</sup>

Per quanto concerne la prima suddivisione, Zarlino individua una musica animastica, che altro non è che un'armonia generale che ordina le cose, e una musica organica, che è invece quell'armonia che nasce dai vari strumenti, a loro volta divisibili in naturali e artificiali. La musica naturale è quella della gola, delle labbra, dei polmoni, mentre strumenti a fiato, archi e percussioni, partecipano alla creazione della musica artificiale. Ancor più interessante, però, risulta essere la seconda suddivisione proposta dall'autore che attinge dal *De institutione musica* boeziano il concetto di *musica mondana* e *musica humana*.

Ripigliando adunque la musica animastica diremo ch'ella è di due sorti, mondana e umana. La mondana è quell'armonia che non solo si conosce essere tra quelle cose che si veggono e conoscono nel cielo, ma nel legamento degli elementi e nella varietà dei tempi ancora si comprende. Dico che si veggono e conoscono nel cielo dal rivolgimento, dalle distanze e dalle parti delle sfere celesti, e dagli aspetti, dalla natura e dal sito dei sette pianeti, che sono la luna, Mercurio, Venere, il sole, Marte, Giove e Saturno; imperoché è stata opinione de molti filosofi antichi, e massimamente di Pitagora, ch'un rivolgimento di sì gran machina con sì veloce movimento non trappassi senza mandar fuori qualche suono; la quale opinione, quantunque da Aristotele sia riprobata, è nondimeno favorita da Cicerone nel libro 6 della *Repubblica* [...]. Molti ancora aveano opinione ch'in questa vita ogn'anima fusse vinta per la musica; e se bene era nel carcere corporeo rinchiusa, ricordandosi ed essendo consapevole della musica del cielo, si domenticasse ogni dura e noiosa fatica. Ma se ciò ne paresse strano, abbiamo dell'armonia del cielo il testimonio delle sacre lettere, dove il Signore parla a Giobbe dicendo: «Chi narrerà le ragioni o voci de' cieli? E chi farà dormire il loro concerto?» E se mi fusse dimandato onde proceda che tanto grande e sì dolce suono non sia udito da noi, altro non saprei rispondere che quello che dice Cicerone, [...] che gli orecchi nostri ripieni di tanta armonia sono sordi [...]; over che, sì come l'occhio nostro non può fissar lo sguardo nella luce del sole, restando dai suoi raggi vinta la nostra luce, così gli orecchi nostri non possono capire la dolcezza dell'armonia celeste, per l'eccellenza e grandezza sua. Ma ogni ragione ne persuade a credere almeno che 'l mondo sia composto con armonia, sì perché (come vuol Platone) l'anima di esso è armonia, sì anche perché i cieli sono girati intorno dalle loro intelligenze con armonia, come si comprende dai loro rivolgimenti, i quali sono l'uno dall'altro proporzionatamente più tardi o più veloci. Si conosce ancora tale armonia dalle distanze delle sfere celesti, perciocché sono distanti tra loro (come piace a molti) in armonica proporzione, la quale, benché non venga misurata dal senso, è nondimeno misurata dalla ragione; imperoché i pitagorici (come dimostra

---

<sup>152</sup> *Ivi*, 5.

Plinio) misurando la distanza de' cieli e i loro intervalli ponevano innanzi ogni altra cosa dalla terra alla prima sfera lunare essere lo spazio di 12600 stadii; e questo dicevano essere l'intervallo del tuono, avegna che questo (secondo 'l mio parere) sia detto fuori d'ogni ragione, quando alla terra attribuissero suono; conciosia che non può essere che quelle cose, le quali per loro natura sono immobili, com'è questo elemento, siano atte a generare l'armonia, avendo i suoni (come vuol Boezio) il loro principio dal movimento.<sup>153</sup>

Zarlino definisce la musica mondana come l'armonia che nasce dall'unione degli elementi, dalle rivoluzioni delle sfere celesti e dalla varietà dei tempi. I pitagorici, che concepivano l'armonia come sistema di relazioni numeriche tra i suoni della scala musicale e le lunghezze delle corde della lira, estesero questo sistema di relazioni all'intero universo, individuando la presenza di una musica delle sfere. Tra i filosofi antichi, infatti, Zarlino cita Pitagora, la cui teoria ci è ormai ben nota, e con lui anche Aristotele e Cicerone, il quale tenta di dare una spiegazione all'incapacità dell'uomo di percepire questa musica celestiale, sostenendo che le nostre orecchie, sature di tanta armonia, diventano sorde al cospetto di tale musica. L'autore fa poi riferimento alla religione cristiana, e all'usanza degli antichi di accompagnare l'anima dei defunti attraverso la musica, per permetterle di tornare all'armonia del cielo, liberandola dalla prigionia del corpo in cui viveva rinchiusa. Infine, Zarlino riprende le considerazioni esposte da Platone nel *Timeo*, dove afferma che l'anima del mondo è essa stessa armonia e che i cieli, mantenendo rapporti proporzionali, ruotano più o meno velocemente, trovandosi a diverse distanze dalla sfera celeste, distanze che, per la loro proporzione armonica, vennero relazionate dai Pitagorici a quelle degli intervalli musicali. Alla base di tutta la riflessione, il riferimento principale rimane comunque la divisione di Boezio, il quale viene esplicitamente menzionato dall'autore, che procede la sua trattazione approfondendo il concetto di musica umana.

La musica umana è quell'armonia che può esser intesa da ciascuno che si rivolga alla contemplazione di sé stesso; imperoché quella cosa, la quale mescola col corpo la vivacità incorporea della ragione, non è altro che un certo adattamento e temperamento, come de voci gravi e acute, il quale faccia quasi una consonanza. Questa è quella che congiunge tra sé le parti dell'anima e tiene unita la parte razionale con la irrazionale; ed è quella che mescola gli elementi over le qualità loro nel corpo umano con ragionevole proporzione. [...]. La musica umana si può conoscere da tre cose, cioè dal corpo, dall'anima e dal congiungimento dell'uno e dell'altra. Dal corpo, come nelle cose che crescono, negli umori e nelle umane operazioni. Nelle cose che crescono, noi veggiamo ciascun vivente quasi con una certa armonia cambiare il suo stato; gli uomini diventano de fanciulli vecchi e de piccioli grandi; le piante di umide, verdi e tenere, si fanno aride, secche e dure. [...] Negli umori, come vediamo nel temperamento de tutti quattro gli elementi nel corpo

---

<sup>153</sup> *Ivi*, 6.

umano, e nelle umane operazioni la conosciamo nell'animal razionale, cioè nell'uomo; imperoché in tal modo è retto e governato dalla ragione, che passando per i debiti mezzi nel suo operare conduce le sue cose come una certa armonia a perfetto fine. Conoscisi ancora tal armonia dall'anima, cioè dalle sue parti che sono l'intelletto, i sentimenti e l'abito. Imperoché (secondo Tolomeo) corrispondono alle ragioni di tre consonanze, cioè della *diapason*, della *diapente* e della *diatessaron*. [...] Si conosce ultimamente tale armonia dal congiungimento dell'anima col corpo per la naturale amicizia, mediante la quale il corpo con l'anima è legato, non già con legami corporei, ma (come vogliono i platonici) con lo spirito, il quale è incorporeo. Questo è quel legame dal qual risulta ogni umana armonia; ed è quello che congiunge le diverse qualità degli elementi in un composto, cioè nel corpo umano [...]. Questa concordia armonica adunque della natura spirituale con la corporale e della razionale con la irrazionale è quella che costituisce la musica umana; perciocché mentre l'anima quasi con ragion de' numeri persevera di stare unita col corpo, il corpo ritiene col nome l'essere animato; e non essendo per altro accidente impedito, ha potestà di far ciò che vuole; dove disciogliendosi l'armonia, egli si corrompe; e perdendo col nome l'esser animato, resta nelle tenebre e l'anima vola all'immortalità.<sup>154</sup>

È interessante notare come Zarlino riprenda quasi letteralmente la definizione di musica umana coniata da Boezio che, nel *De institutione musica*, scrive: «che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in sé stesso».<sup>155</sup> Abbiamo constatato come Boezio, nella tripartizione della musica in *mundana*, *instrumentalis* e *humana*, adatti per la prima volta quest'ultimo termine alla dimensione musicale, per cui possiamo essere certi di come, in questo caso, l'opera boeziana fosse l'unico riferimento che Zarlino aveva a sua disposizione. Oltretutto, la dettagliata disamina che l'autore dedica alla musica umana, si rivela di fondamentale importanza dal momento che della fonte originale non ci resta che un solo cenno iniziale. Infatti, Boezio conclude il breve paragrafo con cui presenta la sua personale concezione di *musica humana*, annunciando una trattazione più ampia che, però, non ci è pervenuta, in quanto la fonte risulta essere mutila nel suo ultimo libro. La musica umana viene dunque descritta da Zarlino come l'armonia che mantiene unita la parte razionale dell'anima, con quella irrazionale, infondendo le sue qualità al corpo umano con ragionevole proporzione. Essa può quindi essere conosciuta da tre cose: dal corpo, dall'anima, e dalla loro unione. Nel corpo, tale armonia è visibile nelle cose che crescono, nelle operazioni umane guidate dalla ragione e, infine, dagli umori. Con quest'ultimo termine l'autore fa riferimento ai quattro fluidi organici della fisiologia antica (sangue, flemma, bile gialla, bile nera), dal cui equilibrio si riteneva derivasse la salute fisica e mentale, o lo stato patologico in caso di alterazione, per cui dal loro rapporto conseguirebbe un

---

<sup>154</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* I, 7.

<sup>155</sup> Boeth., *Mus.* I, 2.



determinato temperamento (sanguigno, flemmatico, collerico, malinconico).<sup>156</sup> Nell'anima, invece, l'armonia è riscontrabile nelle sue tre parti, che sono l'intelletto, i sentimenti e l'abito, ovvero la costituzione fisica, le quali a loro volta corrispondono relativamente alle seguenti consonanze, *diapason*, *diapente* e *diatessaron*. Nella *diapason*, che si compone di sette intervalli e di sette specie, si ritrovano sette cose relative all'intelletto: mente, immaginazione, memoria, cogitazione, opinione, ragione e scienza; mentre la *diapente* presenta quattro specie e quattro intervalli che corrispondono al senso della vista, dell'udito, del gusto e dell'olfatto, i quali includerebbero anche il quinto senso, dal momento «che 'l toccare è commune a ciascun dei nominati quattro sentimenti, e massimamente al gusto». <sup>157</sup> Infine, la *diatessaron*, con le sue tre specie e i suoi tre intervalli, corrisponde alla disposizione del corpo nell'aumento, nella sommità o stato, e nel decrescimento. In questo congiungimento armonico, Zarlino, come i platonici, ritiene che l'anima sia legata al corpo mediante lo spirito: la concordanza armonica dello spirituale con la natura corporea e dell'irrazionale con il razionale è dunque ciò che costituisce la musica umana poiché, mentre l'anima «quasi con ragione de Numeri» persevera nell'essere unita al corpo, quest'ultimo conserva il suo essere animato e ha il potere di fare ciò che vuole, per cui, disciogliendosi da quest'armonia, finisce col corrompersi e col cadere nelle tenebre, mentre l'anima è libera di volare verso l'immortalità.

Attingendo le nozioni di musica mondana e musica umana dalla trattazione boeziana, Zarlino ci dimostra come, a metà del nuovo secolo, l'influenza del suo pensiero e dei suoi scritti fosse ancora viva all'interno del dibattito culturale. Abbiamo visto anche, però, come Zarlino si discosti dal pensiero di Boezio, in particolar modo per quanto concerne il rapporto tra teoria e prassi. Secondo Buchar, infatti, l'uso che l'autore fa dell'espressione "musica mondana" può essere considerato strumentale, poiché tale concetto costituisce il mezzo attraverso il quale può essere dato un fondamento oggettivo, razionale e naturale, ai rapporti intervallari, allontanandosi così dall'arbitrarietà, dalla convenzionalità e dall'irrazionalità della musica medievale.<sup>158</sup> Per cui, nonostante il concetto pitagorico di musica celeste abbia contribuito alla separazione fra teoria e pratica, all'interno di questa nuova visione umanistica e laica consente a Zarlino di fornire un solido fondamento razionale all'armonia musicale, compatibile con un più stretto rapporto tra teoria e prassi musicale.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> S. URBANI (a cura di), *Gioseffo Zarlino [...], op. cit.*, p. 48, nt. 210.

<sup>157</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* I, 7.

<sup>158</sup> I. BUCAR, *La concepción estético-filosófica de la música en Istitutioni harmoniche de Gioseffo Zarlino*, in «Disputatio. Philosophical Research Bulletin», 3(4), 2014, p. 127 (traduzione mia).

<sup>159</sup> Cfr. E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1996, p. 129.

Come anticipato, l'ultima divisione della musica proposta dall'autore ha a che vedere proprio con la musica speculativa, da un lato, e la musica pratica, dall'altro.

Intraviene quello nella musica che suole intravenire in alcun'altra delle scienze, conciosia che dividendosi in due parti, l'una teorica o speculativa o vogliamo dirla contemplativa, e l'altra pratica vien detta. Quella il cui fine consiste nella cognizione solamente della verità delle cose intese dall'intelletto, il che è proprio di ciascuna scienza, è detta contemplativa; l'altra, che dall'essercizio solamente dipende, vien nominata pratica. [...] Onde avendo noi dall'animo il sapere, e dal corpo, come suo ministro, l'opera, è cosa manifesta che l'animo vincendo e superando di nobiltà il corpo, quanto alle operazioni, sia ancora più nobile, tanto più che se le mani non operassero quello che dalla ragione gli è comandato, vanamente e senza frutto alcuno si affaticerebbono. Sì che non è dubbio che nella scienza della musica è più degna la cognizione della ragione che l'operare. E quantunque la speculazione da per sé non abbia bisogno dell'opera, tuttavia non può lo speculativo produr cosa alcuna in atto ch'abbia ritrovato nuovamente, senza l'aiuto dell'artefice ovvero dell'istrumento; perciocché tale speculazione, se ben ella non fusse vana, parrebbe nondimeno senza frutto, quando non si riducesse all'ultimo suo fine che consiste nell'essercizio de' naturali e artificiali istrumenti, col mezzo dei quali ella viene a conseguirlo, come ancora l'artefice senza l'aiuto della ragione mai potrebbe condurre l'opera sua a perfezione alcuna. E perciò nella musica (considerandola nella sua perfezione) queste due parti sono tanto insieme congiunte che per l'assegnate ragioni non si possono separare l'una dall'altra. E se pure si volessero separare, da questo si conoscerebbe lo speculativo o contemplativo esser differente dal pratico, che quello sempre piglierà il nome dalla scienza e verrà detto musico, e questo non dalla scienza, ma dall'operare, come dal comporre sarà detto compositore, dal cantare cantore, e dal sonare sonatore. [...] Ora avendo veduto la differenza, che si ritrova tra l'uno e l'altro, esser l'istessa ch'è tra l'artefice e l'istrumento, il quale essendo retto e governato dall'artefice è tanto men degno di lui quanto chi regge è più nobile della cosa retta, potremo quasi dire il musico esser più degno del compositore, del cantore o sonatore, quanto costui è più nobile e degno dell'istrumento. Ma non dico però che 'l compositore e alcuno, che esserciti i naturali o artificiali istrumenti, sia o debba esser privo di questo nome, purch'egli sappia e intenda quello che operi, e del tutto renda convenevole ragione, perché a simil persona non solo di compositore, di cantore o di sonatore, ma di musico ancora il nome si conviene. Anzi se con un sol nome lo doveremo chiamare, lo chiameremo musico perfetto; perciocché dando opera ed essercitandosi nell'una e l'altra delle nominate, ei possederà perfettamente la musica, della quale desidero e spero che faranno acquisto coloro i quali vorranno osservare i nostri precetti.<sup>160</sup>

In questo capitolo troviamo dunque esplicitata la concezione zarliniana di musico perfetto che scaturisce, per l'appunto, dall'unione della teoria con la pratica. Nonostante sia assodato come la qualifica di musico spetti al teorico, l'autore ritiene che, essendo la musica una disciplina matematica che comporta anche (se non addirittura soprattutto) una competenza pratica, vero musico perfetto non sarà né il solo musico e né il solo pratico, ma colui che esercitandosi in entrambe le parti riuscirà a

---

<sup>160</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* I, 11.

possedere *in toto* la sua arte. Musica speculativa e musica pratica, per Zarlino, sono quindi del tutto inseparabili e reciprocamente indispensabili, tanto che, attuando un ribaltamento rispetto alla tradizione, designa il suo lettore d'elezione nell'intenditore, nell'amatore di quest'arte, della quale possiede già una qual certa pratica e di cui vuole approfondirne i principi. Destinatario del suo insegnamento sarà dunque il competente esecutore al quale, alla fine del tirocinio, consegnerà la completezza della sua disciplina, definita allo stesso tempo come arte e come scienza.<sup>161</sup>

Nella valutazione dell'estetica zarliniana, capiamo bene come ragione e senso debbano necessariamente convergere dal momento che “egli sostiene con decisione le ragioni della teoria che, assunta nelle sue variabili acustico-matematiche, rappresenta la premessa irrinunciabile affinché la pratica musicale possa arrivare ad ottenere un effetto incisivo sull'anima”.<sup>162</sup> Vedremo dunque di seguito come questo venga ritenuto possibile da Zarlino stesso.

Veduto nella parte precedente e a sufficienza mostrato il modo che s'ha da tener nel compor le cantilene, e in qual maniera e con quanto bello e regolato ordine le consonanze l'una con l'altra ed eziandio le dissonanze si concatenino, verrò ora a ragionar dei modi o tuoni. E benché tale impresa sia non poco difficile, massimamente volendo ragionare alcune cose di loro secondo l'uso degli antichi, sì perché (com'altre volte ho detto) la musica moderna dall'antica è variatamente essercitata, com'anco per non ritrovarsi alcun essemplio o vestigio alcuno di loro, che ne possa condurre in una vera e perfetta cognizione, tuttavia non voglio restar di discorrere prima alcune cose; e con quel miglior modo ch'io potrò, ragionando in universale e in particolare, anco di toccare alcune delle più notabili, secondo che mi soveniranno alla memoria e anco mi torneranno in proposito, dalle quali i studiosi potranno venire alla risoluzione di qualunque dubbio che sopra tal materia li potesse occorrere; il che fatto, verrò a mostrar dopo in qual maniera i musici moderni li usino; e dirò de quante sorti si trovino, l'ordine loro e in che maniera l'armonie, che nascono da loro, s'accommodino al parlare, cioè alle parole.<sup>163</sup>

Vediamo come Zarlino apra quest'ultima parte dedicata alla musica pratica, e ai modi in particolare, con una premessa volta a sottolineare come, nonostante il riferimento all'uso dei modi presso gli antichi, di cui anch'esso si servirà, la musica moderna e la sua trattazione dei modi musicali si differenzi e si discosti da quella antica. Questa premessa si rivela essere di fondamentale importanza dal momento che, come anticipato, affrontando la questione inerente ai modi, Zarlino si ripropone di far chiarezza in merito all'erronea classificazione dell'*ethos* dei modi ecclesiastici sulla base dei modi

---

<sup>161</sup> L. ZANONCELLI (a cura di), *Musico perfetto [...]*, op. cit., p. 62.

<sup>162</sup> M. PADOAN, *Dalla "potentia auditiva" all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (I)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 36(2), 2001, p. 257.

<sup>163</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* IV, 2.

greci antichi. L'autore inizia dunque questa sua riflessione a partire dalla definizione del termine, che spesso compare nel testo anche nell'accezione di "tuono" o "tropo", stabilendo in questo modo una connessione tra il mondo antico e quello moderno.

Questa parola modo significa propriamente la ragione, cioè quella misura o forma ch'adoperiamo nel fare alcuna cosa, la qual ne astrenghe poi a non passar più oltre, facendone operar tutte le cose con una certa mediocrità o moderazione [...]. Imperoché tal mediocrità o moderazione non è altro che una certa maniera over ordine terminato e fermo nel procedere, per il quale la cosa si conserva nel suo essere, per virtù della proporzione, ch'in essa si ritrova, che non solo diletta, ma eziandio molto giovamento apporta. [...] Avendo adunque i musici e i poeti antichi considerato tal cosa, [...] chiamarono le loro composizioni modi, nelle quali sotto varie materie per via del parlare accompagnate l'una all'altra con proporzione, esprimevano diversi numeri o metri e diverse armonie. [...] Considerando dopoi l'armonie da per sé, che uscivano da tali congiungimenti, perché ritenevano in loro una certa, propria e terminata forma, le nominarono simigliantemente modi, aggiungendoli dorio, o frigio, over altro nome, secondo 'l nome dei popoli che furono inventori di quell'armonia, over da quelli che più si diletavano di una specie che d'un'altra; imperoché l'armonia doria fu denominata dai Doriensi che furono i suoi inventori, la frigia dai popoli che abitavano la Frigia, e la lidia da quelli di Lidia e così l'altre per ordine. È ben vero ch'avendo ciascuna di esse in sé alcuna cosa propria nel suo canto ed essendo accompagnata con diversi numeri, chiamarono alcune di esse gravi e severe, alcune baccanti e furiose, alcune oneste e religiose; e alcun'altre nominarono lascive e bellicose. Onde per questo rispetto ebbero grand'avvertimento nell'accompagnar cotali armonie ai numeri e questi insieme con proposito a materie convenienti, le quali esprimevano nell'orazione o parlare, secondo la lor natura. Da questo adunque potiamo comprendere che 'l modo anticamente era una certa e determinata forma di melodia, fatta con ragione e con arteficio, contenuta sotto un determinato e proporzionato ordine de numeri e d'armonia, accommodati alla materia contenuta nell'orazione. E benché i musici moderni non considerino nelle lor cantilene se non un certo ordine di cantare e una certa specie d'armonia, lasciando da parte il considerare il numero o metro determinato, perciocché dicono che questo appartiene ai poeti, massimamente essendo la musica ai nostri tempi separata dalla poesia, tuttavia considerano cotal ordine in quanto è contenuto tra una delle sette già mostrate specie della diapason, armonicamente overo aritmeticamente mediata, tra le quali si trova una certa maniera di cantare in una che in un'altra è variata. E tal ordine di cantare con diversa maniera, overo aria, dimandano modo; e alcuni lo chiamano tropo e altri tuono. Né di ciò dobbiamo prender maraviglia, poiché τρόπος è parola greca che significa modo o ragione, dalla quale vogliono che siano così detti.<sup>164</sup>

Subito dopo aver ricostruito l'etimologia della parola "modo", Zarlino passa alla spiegazione di come il termine sia entrato a far parte del lessico musicale, andando a identificare le composizioni musicali, le quali esprimevano diversi ritmi o metri, e diverse armonie, alle quali gli antichi attribuirono il nome dei loro inventori. Oltre al loro nome, però, come ben sappiamo, queste armonie ereditarono dai

---

<sup>164</sup> *Ivi*, 1.

diversi popoli anche le diverse caratteristiche che li contraddistinguevano, per cui, sulla base dei vari effetti che nascevano dall'uno e dall'altro, per Zarlino è possibile comprendere come il modo dorico differisse dall'eolio, e il frigio dal lidio, non solamente nelle armonie, ma anche nel ritmo. Alla descrizione della natura o proprietà dei modi in uso presso gli antichi, l'autore dedica l'intero quinto capitolo di quest'ultima parte, stabilendo una netta separazione da quella dei modi moderni, la cui trattazione occupa invece ben dodici capitoli, uno per ognuno dei dodici modi. Essendo i modi antichi formati da più componenti, Zarlino riporta come dalla loro varietà nascesse una certa differenza, che concorreva a indurre nell'animo degli ascoltatori varie passioni e, di conseguenza, vari costumi. Per questo motivo, sulla base dei loro effetti, venne attribuita a ciascun modo una propria caratteristica particolare. Il dorico, ad esempio, venne definito da alcuni come stabile, e ritenuto adatto ai costumi dell'animo degli uomini civili, mentre altri lo considerarono severo e bellicoso. «E perché i Doriensi usavano un'armonia alquanto grave e severa, con numeri non molto veloci, i quali accompagnavano con l'orazione, e conteneva in sé cose severe e gravi, però volevano gli antichi che per mezzo del modo dorico s'acquistasse la prudenza e per esso s'inducesse in noi un animo casto e virtuoso».<sup>165</sup> Per tali effetti, dunque, gli antichi attribuirono queste proprietà al modo dorico, applicandolo a materie severe, gravi e piene di sapienza. Al contrario, invece, «quando da queste si partivano e passavano a cose piacevoli, liete e leggiere, usavano 'l modo frigio, essendo che i suoi numeri erano più veloci dei numeri di qualunque altro modo e la sua armonia più acuta di quella del dorico».<sup>166</sup> Allo stesso tempo, gli antichi ritennero questo modo capace di accendere l'animo e d'infiammarlo alla collera e all'ira, considerandolo veemente e furioso, di natura severissimo e crudele. La natura dell'ipodorico, poi, nonostante disponesse ad una certa costanza virile e alla modestia come il dorico, venne considerata totalmente diversa per il suo indurre una certa quiete e pigrizia, a causa della gravità dei suoi movimenti. Segue il lidio, che alcuni definirono come il modo dagli orribili effetti, per il suo infondere tristezza con la sua natura lamentevole, e a volte impetuosa, al contrario dell'ipolidio che gli antichi ritenevano contenesse in sé una certa soavità naturale, e abbondante dolcezza, che riempiva gli animi degli ascoltatori d'allegrezza e di giocondità, mista con soavità, lontano al tutto dalla lascivia e da ogni vizio. «Perciò l'accomodarono a materie mansuete, accostumate, gravi e continenti in sé cose profonde, speculative e divine, come sono quelle che trattano della gloria di Dio, della felicità eterna, e quelle che sono atte ad impetrare la divina grazia. E volsero similmente che 'l mistolidio avesse natura d'incitar l'animo e di rimetterlo».<sup>167</sup> Zarlino conclude infine l'elenco delle caratteristiche dei

---

<sup>165</sup> *Ivi*, 5.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*

modi con l'eolio, ritenuto capace di liberare l'animo oppresso dalle molte passioni, rendendolo tranquillo e sereno, e inducendolo al sonno.

Queste cose dicono intorno la natura dei modi; laonde si scorge una gran varietà nei scrittori, volendo alcuni una cosa e alcuni un'altra. Il perché mi penso che tal varietà poteva nascere dalla varietà dei costumi d'una provincia ch'essendo dopo molto tempo variati, variassero ancora i modi, e che una parte dei scrittori parlasse di quei che perseveravano d'esser nella lor prima e pura semplicità; e l'altra parte parlasse di quelli che già aveano perso la loro prima natura [...]. E per questo non ci dobbiamo maravigliare, perciocché se dalla varietà dell'armonie nasce la variazione dei costumi, com'altrove si è detto, non è inconveniente anco che dalla variazione dei costumi si venga alla varietà dell'armonie e dei modi.<sup>168</sup>

Prima di procedere con la descrizione del carattere di ciascuno dei dodici moderni modi, Zarlino si sofferma ad approfondirne maggiormente la loro struttura e composizione, i quali, a inizio di quest'ultima parte, aveva definito come «una certa forma o qualità d'armonia che si trova in ciascuna delle nominate sette specie della diapason, le quali tramezate armonicamente, secondo che si considerano ora, ne danno sei modi principali e autentichi, dai quali poi nascono i suoi collaterali per la divisione aritmetica, che si chiamano plagali over placali».<sup>169</sup> Questi dodici modi nascerebbero dunque dalla divisione delle sette specie della diapason, che abbiamo visto essere la prima consonanza, suddivisibile in due parti principali, la *diapente* e la *diatessaron*. Zarlino spiega come «quando la *diapente* si pone sotto la *diatessaron*, gli estremi della diapason viene ad esser tramezati da una corda mezana, la quale è l'estrema acuta della *diapente* e l'estrema grave della *diatessaron*».<sup>170</sup> Questa congiunzione viene definita come armonica, mentre l'altra, che scaturisce dall'unione delle due parti per una corda mezana al contrario, viene detta aritmetica.

La prima unione è tanto miglior della seconda, quanto che l'ordine delle consonanze, che sono collocate in essa, si ritrova aver tutte le sue corde nel loro proprio luogo naturale, secondo la natura delle forme delle consonanze contenute in esso. Perciocché nel secondo ordine le consonanze sono poste in tal maniera che più presto si può nominare ordine accidentale che naturale.<sup>171</sup>

Dopo aver stabilito in che maniera s'intenda la *diapason* armonicamente e aritmeticamente mediata, Zarlino spiega come i modi moderni siano necessariamente dodici e come questo possa essere dimostrato.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ivi*, 1.

<sup>170</sup> *Ivi*, 9.

<sup>171</sup> *Ibid.*

Sappiamo bene come la classificazione dei dodici modi si debba a Glareano, il quale ripristinando il sistema modale in uso presso la Grecia antica, aggiunge quattro classi agli otto modi ecclesiastici. Quest'ultimi, ideati dai trattatisti medievali, vennero identificati a partire dalla distinzione dell'ambito melodico, sulla base della posizione della *repercussio*, e al fatto che la melodia utilizzasse un registro tendente all'acuto (quinta all'acuto, divisione aritmetica), oppure al grave (quinta al grave, divisione armonica), determinando in questo modo otto possibili modi, quattro autentici e quattro plagali. Il modo con finale Re era detto dorico, quello con finale Mi, frigio, quello con finale Fa, lidio e, infine, quello con finale Sol, misolidio: da questi quattro modi autentici venivano poi derivati quelli plagali, denominati con il prefisso ipo-, per cui si ottenne un ipodorico con *finalis* Re, un ipofrigio con *finalis* Mi, un ipolidio con *finalis* Fa e un ipomisolidio con *finalis* Sol. A questi otto modi Glareano aggiunse l'eolio e l'ipoeolio, con finale La, e lo ionio e l'ipoionio con finale Do, i quali vennero ripresi da Zarlino, che definì la questione alla luce della divisione dell'ottava, avendo chiaro come questi modi moderni non avessero niente a che vedere con quelli antichi.

*Dalla metà del Cinquecento i modi diventano per la polifonia un importante mezzo sia strutturale, con la definizione globale coerente e i gradi per le cadenze principali e secondarie, sia espressivo: se ne ricercano le caratteristiche comunicative, e le si individuano negli intervalli o negli accordi specifici, in particolare la funzione delle quinte inframmezzate dalle terze maggiori o minori, con opposta valenza emozionale.*<sup>172</sup>

Vedremo quindi ora come Zarlino illustri le proprietà di ognuno di questi dodici modi e gli effetti che essi producono, mettendo in evidenza anche a quale genere di composizione si adattino meglio.

Verrò ora a dar principio al ragionamento di ciascun modo separatamente, incominciando dal primo, acciò procediamo con ordine. [...] Dico adunque che 'l primo modo è [...] di natura molto atto alle danze e ai balli; il perché vediamo che la maggior parte di quelli, che udimo ora in Italia, sono composti sotto questo modo; onde nacque che ai nostri tempi alcuni lo chiamano modo lascivo.<sup>173</sup>

Segue immediatamente dopo il primo il secondo modo dei dodici. [...] Questo quanto alla sua salmodia, la quale è la sesta, è atto ad esprimer cose amatorie che contengono cose lamentevoli; onde è detto modo lamentevole, perciocché contiene in sé una modulazione (secondo 'l parere dei musici) alquanto mesta e languida; tuttavia, considerato come secondo modo nella sua propria forma, è modo allegro; e da questo si può conoscere che ciaschedun compositore, il qual desidera di comporre alcuna cantilena che sia allegra, non si parte da questo modo.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> L. ZANONCELLI (a cura di), *Musico perfetto [...]*, op. cit., p. 21.

<sup>173</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* IV, 18.

<sup>174</sup> *Ivi*, 19.

Per osservar quello che con ogni ragione osservar si debbe, ragioneremo al presente del terzo modo, il quale finora con poca ragione dall'università dei musici è stato posto nel primo luogo; e ora [...] meritamente possiede il terzo. [...] E perché il terzo modo ha un certo mezzano effetto tra 'l mesto e l'allegro, per cagione del semiditono che s'ode nel concento sopra le corde estreme della diapente e della diatessarion, non avendo altramente il ditono dalla parte grave, però per sua natura è riputato dolce e alquanto mesto. Onde potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole le quali saranno piene di gravità e che tratteranno di cose alte e sentenziose, accioché l'armonia si convenghi con la materia che in esse si contiene.<sup>175</sup>

Volevano alcuni che 'l quarto modo contenesse in sé una certa gravità severa, non adulatoria, e che la sua natura fusse lagrimevole e umile, di maniera che mossi da questo parere lo chiamarono modo lagrimevole, umile e deprecativo. Laonde si vede che avendo gli ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste e lagrimose, come sono quelle dei tempi quadragesimali e d'altri giorni di digiuno; e dicono ch'è modo atto alle parole che rappresentano pianto, mestizia, sollicitudine, cattività, calamità e ogni generazione di miseria; e si trova molto in uso nei loro canti.<sup>176</sup>

Il quinto modo [...] se non si mescolasse col nono e si udisse semplice, avrebbe la sua armonia alquanto dura; ma perché è temperata dalla diapente dell'undecimo e dalla cadenza che si fa in a, che in esso grandemente si usa, però alcuni hanno avuto parere ch'abbia natura di commovere al pianto; laonde gli accommodarono volentieri quelle parole che sono lagrimevoli e piene di lamenti.<sup>177</sup>

Segue dopo questo il sesto modo [il quale] (come dicono i pratici) s'accommoda maravigliosamente a parole o materie lamentevoli che contengono tristezza over lamentazione supplichevole, come sono materie amoroze e quelle che significano ozio, quiete, tranquillità, adulazione, fraude e detrazione; il perché dall'effetto alcuni lo chiamarono modo adulatorio.<sup>178</sup>

Il settimo modo [...] alcuni vogliono che nel cantar arrechi modestia, letizia e sollevazione agli animi dalle cure noiose. Però gli antichi usarono di accommodarlo alle parole o materie che contenessero alcuna vittoria, onde da tal cose alcuni lo dimandarono modo giocondo, modesto e dilettevole. [...] Molte cantilene si trovano nei libri ecclesiastici che contengono la forma di questo modo, ancora che non sia molto in uso appresso i compositori moderni, perciocché par a loro che sia modo più duro e più insoave di qualunque altro; [...].<sup>179</sup>

Dopo il settimo seguita l'ottavo modo [...]. Questo dagli ecclesiastici è stato molto frequentato, come era frequentato anche molto il suo principale, imperoché si trova nei loro libri molte cantilene, composte di questo modo, il quale dicono non esser molto allegro né molto elegante; e però l'usarono nelle cantilene

---

<sup>175</sup> *Ivi*, 20.

<sup>176</sup> *Ivi*, 21.

<sup>177</sup> *Ivi*, 22.

<sup>178</sup> *Ivi*, 23.

<sup>179</sup> *Ivi*, 24.



gravi e devote che contengono commiserazione; e l'accompagnarono a quelle materie che contengono lagrime. Di maniera che lo chiamarono divoto e lagrimevole, a differenza del quarto, il quale è più tosto funebre e calamitoso che altro.<sup>180</sup>

[Al nono modo] si conviene parole o materie che siano lascive o che trattino di lascivia, le quali siano allegre, dette però con modestia, e quelle che significano minaccie, perturbazioni e ira.<sup>181</sup>

Segue dopo il nono il decimo modo [...]. Questo [...] dicono i pratici che ha natura di contenere in sé una certa naturale soavità e abbondante dolcezza che riempie d'allegrezza gli animi degli ascoltanti, con somma giocondità e soavità mista; e vogliono che sia al tutto lontano dalla lascivia e da ogni vizio. Laonde l'accompagnarono con parole o materie mansuete, accostumate, gravi, continenti cose profonde, speculative e divine, come sono quelle che sono accomodate ad impetrar grazia da Iddio.<sup>182</sup>

[Dell'undicesimo modo] non si potrà mai dire con verità che questo sia modo novo ma sì bene antichissimo, ancora che fin qui sia stato privo del suo nome e del suo luogo proprio; perciòché alcuni l'hanno posto tra alcuni lor modi che dimandano irregolari, quasi che non fusse sottoposto a quell'istessa regola alla quale gli altri si sottopongono, e che la sua *diapason* non fusse tramezzata armonicamente, come quella degli altri modi, ma a qualch'altra maniera strana. [...] Questo modo alcuni l'hanno chiamato aperto e terso, attissimo ai versi lirici; laonde se li potranno accomodar quelle parole che contengono materie allegre, dolci, soavi e sonore, essendo che (come dicono) ha in sé una grata severità, mescolata con una certa allegrezza e dolce soavità oltra modo.<sup>183</sup>

Sarebbe cosa longhissima quando si volesse mostrar tutte le cantilene che si trovano nei libri ecclesiastici, composte sotto 'l primo e secondo modo e anche sotto l'undecimo e duodecimo, che sono per la maggior parte gradualii, offertorii, post communioni e altre simili, e non sono tanto facili da conoscere da quelli che non sono nella musica ben istrutti; ma lascierò da un canto cotesta cosa e verrò a seguirar 'l mio principale intendimento. [...] Potiamo dir che la natura di questo modo non sia molto lontana da quella del quarto e del sesto, se tal giudizio si può far dall'armonia che da esso nasce; imperoché si serve della *diapente*, ch'è commune col quarto, e della *diatessaron* che serve anch'al sesto modo.<sup>184</sup>

Come prima cosa, a differenza di Glareano, notiamo subito come Zarlino non identifichi i dodici modi con i nomi greci, ma li numeri, come si usa, a partire dal Re, numerazione che oltretutto verrà poi rivista dallo stesso autore nel 1571, all'interno delle sue *Dimostrazioni harmoniche*, ritenendo più opportuno identificare il primo modo autentico sul Do, il secondo plagale con *finalis* Do e così via.

---

<sup>180</sup> *Ivi*, 25.

<sup>181</sup> *Ivi*, 26.

<sup>182</sup> *Ivi*, 27.

<sup>183</sup> *Ivi*, 28.

<sup>184</sup> *Ivi*, 29.

Il contrasto etico e strutturale, correlato all'ottava divisa in quinta e quarta, viene adattato alla quinta divisa in terza maggiore e minore, che determina l'*ethos* del modo: «quando si pone la terza maggiore nella parte grave, l'armonia si fa allegra; e quando si pone nell'acuto si fa mesta».<sup>185</sup> Zarlino propone in questo modo una descrizione globale delle qualità affettive di due diversi gruppi di modi, quelli con la terza maggiore sopra la *finalis*, allegri e vivaci, e quelli con la terza minore sopra la *finalis*, dolci e tristi. Il primo modo sarebbe quindi lascivo, il secondo allegro, il terzo dolce e mesto, il quarto funebre e calamitoso, il quinto commovente e il sesto adulatorio. Il settimo poi, sarebbe duro e insoave, l'ottavo divoto e lagrimevole, il nono modesto, il decimo dolce e soave, l'undicesimo terso e aperto e infine il dodicesimo, la cui natura sarebbe simile al sesto e al quarto. Per ognuno di questi, inoltre, è interessante come l'autore specifichi anche a quali parole o materie si accomodi e si convenga un determinato modo. Infatti, mentre il primo viene ritenuto adatto all'accompagnamento di danze e balli, il secondo aiuta ad esprimere argomenti lamentevoli e il terzo accompagna parole gravose e sentenziose. Il quarto e il quinto, invece, accompagnano parole lagrimevoli, che rappresentano calamità e ogni genere di miseria, mentre il sesto amplifica la tristezza e le lamentazioni supplichevoli contenute in varie materie. Al settimo vengono poi accomodate parole che contengono vittoria, all'ottavo cantilene gravi e devote, al nono materie lascive. Infine, il decimo è modo atto a materie mansuete e accostumate, le quali accolgono in sé contenuti profondi, speculativi e divini, mentre l'undicesimo si conviene a quelle parole che contengono materie allegre, soavi e sonore. Per il dodicesimo e ultimo modo vale quanto detto prima, in quanto si serve della *diapente*, come il quarto modo, e della *diatessaron*, al pari del sesto. Zarlino, all'interno delle *Istitutioni harmoniche*, ribadisce più volte l'importanza del rispetto della natura dei modi, proprio in virtù di questa loro capacità di contenere ed esprimere una propria particolare aura, avendo cura di accompagnare le parole della composizione con i modi ritenuti più convenienti e adatti. Nell'analogia che si viene ad instaurare fra musica e retorica in questo secolo, Zarlino ritiene che il fine della musica e della parola sia lo stesso, ovvero l'imitazione degli affetti: la musica, però, al contrario della parola, per riuscire in questo intento deve necessariamente combinarsi con il testo in cui, il suono stesso delle parole è in grado di suscitare particolari reazioni negli ascoltatori.

Resta ora da vedere (essendo che 'l tempo e il luogo lo ricerca) in qual maniera si debba accompagnar l'armonie alle soggette parole. Dico accompagnar l'armonie alle parole per questo, perché se bene nella seconda parte (secondo la mente di Platone) si è detto che la melodia è un composto d'orazione, d'armonia e di numero, e par che in tal composizione l'una di queste cose non sia prima dell'altra, tuttavia pone l'orazione come cosa principale, e l'altre due parti come quelle che servono a lei; perciòché dopo che ha

---

<sup>185</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* III, 31.

manifestato il tutto col mezo delle parti, dice che l'armonia e il numero debbono seguir l'orazione; e ciò è il dovere, imperoché se nell'orazione o per via della narrazione o della imitazione (cose che si trovano in lei) si può trattare materie che siano allegre o meste overamente gravi e anco senz'alcuna gravità, simigliantemente materie oneste over lascive, fa dibisogno ch'ancora noi facciamo una scielta d'armonia e di un numero simile alla natura delle materie che sono contenute nell'orazione; accioché dalla composizione di queste cose messe insieme con proporzione risulti la melodia secondo 'l proposito.<sup>186</sup>

In questo rapporto fra musica e parola, vediamo come Zarlino si trovi in accordo con Platone, il quale, come abbiamo avuto modo di approfondire, riteneva che armonia e ritmo dovessero seguire la parola, rispettandone le regole intrinseche e soprattutto la propria indole. L'autore afferma dunque come non sia in alcun modo conveniente utilizzare dei numeri gravi e un'armonia mesta per accompagnare una materia allegra, così come non risulta lecito trattare di materie funebri e piene di lacrime con un'armonia allegra e dei numeri veloci. Ogni cosa dev'essere fatta con proporzione, per cui ci si dovrà servire di armonie allegre e numeri veloci, nelle materie allegre e, viceversa, di armonie tristi e numeri lenti, nelle materie meste. Il rispetto delle predette consonanze, però, non risulta sufficiente a garantire la buona resa degli effetti: è inoltre necessario saper governare i movimenti delle parti, i quali possono essere naturali o accidentali. Mentre i primi, infatti, rendono la cantilena sonora e virile, i secondi le conferiscono maggiore malinconia e dolcezza. «Per il che i primi potranno servire ad esprimere i primi effetti; e li secondi movimenti potranno servire agli altri, di maniera che, accompagnando gli intervalli delle maggiori e delle minori consonanze con li movimenti naturali e accidentali, che fanno le parti con qualche giudizio, si verrà ad imitare le parole con la ben intesa armonia».<sup>187</sup> Altro aspetto di fondamentale importanza risulta essere poi l'osservanza dei numeri, considerata la materia principale dell'orazione, la quale dovrà essere accompagnata da figure che portano con sé una certa energia e velocità di tempo, come le minime e le semiminime, quando è allegra, e con movimenti lenti, quando è flebile. Infine, risulta necessario avere l'avvertenza di non separare le parti dell'orazione situando pause errate, e di non fare cadenza se non alla conclusione del periodo.

Debbe adunque il compositore in cose simili aprir gli occhi e non li tener chiusi, perciocché è di molta importanza, accioché non sia riputato ignorante d'una cosa tanto necessaria; e debbe avvertire di porre la pausa di minima o di semiminima (come li torna commodo) in capo dei mezani punti dell'orazione, perciocché serviranno in essa per i comma; ma in capo dei periodi potrà porre quanta quantità de pause ch'ei vorrà, perciocché mi pare che poste in cotal maniera si potrà ottimamente discernere i membri del periodo l'un dall'altro, e udir senz'incomodo alcuno il sentimento perfetto delle parole.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* IV, 32.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

Abbiamo visto dunque come Zarlino metta in risalto le qualità affettive dei modi e dei particolari intervalli, associandoli a determinate emozioni, ritenendo la musica moderna, al pari dell'antica, in grado di produrre i più svariati effetti negli ascoltatori. Mentre nel Rinascimento viene posta una maggiore enfasi sul contrappunto e sulla rappresentazione pittorica della singola parola, nel nuovo clima Seicentesco, vedremo ora come lo stile polifonico venga abbandonato per concentrare l'espressione in un'unica linea melodica, sostenuta da un basso d'accompagnamento. «Stile espressivo», «recitar cantando», «imitare gli affetti delle parole» divengono sempre più le direttive enunciate e ribadite dai nuovi musicisti e teorici, ai quali non importava se Vincenzo Galilei e gli altri della Camerata, credevano di realizzare così il loro ideale di far rivivere la musica greca, decidendo invece di puntare su una nuova sensibilità, sullo spirito del tempo, che spingeva gli innovatori ad accelerare, e a concretare con la loro opera, il processo evolutivo inarrestabilmente in atto nella musica.<sup>189</sup> Così come già a metà Cinquecento Zarlino, nelle *Istitutioni harmoniche*, indica la necessità di commuovere l'animo e di disporlo secondo i vari affetti, a inizio del secolo successivo questa componente espressiva diviene il vero e proprio obiettivo della musica, sorretto in campo teorico da un'intensa riflessione incentrata attorno al problema del rapporto fra musica e sentimenti, a quella *Affektenlehre* di cui, massimamente, si occuperà Athanasius Kircher nella *Musurgia Universalis*.

### 3.3 Athanasius Kircher – *Musurgia Universalis*

L'interesse nei confronti dell'elaborazione di una teoria della mozione dell'animo, basata sull'uso di figure retoriche e stili musicali, che abbiamo visto prendere avvio a partire dalla seconda metà del Cinquecento, si acuisce notevolmente agli inizi del Seicento, stabilendo corrispondenze alquanto precise tra forme musicali e sentimenti. Tra i teorici che si sono occupati di queste figure retorico-musicali, ritenute estremamente efficaci ai fini della mozione degli affetti, spicca Athanasius Kircher che, nella sua opera monumentale, dedica ampio spazio alle considerazioni inerenti al rapporto tra musica e affetti. Il grande libro della *Musurgia Universalis* apparve a Roma nel 1650 come ottava opera importante dell'autore, inserendosi in quella tradizione filosofica, scientifica e musicale che, come abbiamo avuto modo di affrontare, annovera opere cruciali del pensiero, a cominciare dai dialoghi di Platone, sino ad arrivare al *De institutione musica* di Severino Boezio.<sup>190</sup> Da quest'ultimo, Kircher riprende la classificazione della musica, ancora fortemente radicata nelle idee medievali,

---

<sup>189</sup> M. DONÀ, "Affetti musicali" nel Seicento, in «Studi Seicenteschi», 8, 1967, p. 78.

<sup>190</sup> T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia.*, Firenze, Olschki, 2009, p. 1.

presentando nella sua opera una posizione conservatrice, in netto contrasto con il moderno concetto di musica coniato da Zarlino. Il requisito fondamentale per Kircher è che la musica non sia una scienza sui *generis* ma, in accordo con la sua posizione nel Quadrivium del Medioevo, rappresenti una branca della matematica.<sup>191</sup> A questo proposito, l'autore considera uno scritto matematico anche la sua *Musurgia*, la quale viene pubblicata in due volumi contenenti dieci libri, intitolati secondo il loro metodo, o disciplina, di indagine. Nel primo libro (*liber physiologicus o anatomicus*), Kircher analizza i processi fisici a cui sono soggette la generazione e la propagazione del suono, passando poi alla trattazione dell'anatomia dell'orecchio umano e della fisiologia del processo uditivo. I primi capitoli del secondo libro (*liber philologicus*), spiegano invece la classificazione della musica, mentre i successivi trattano degli strumenti musicali e delle pratiche in uso presso i Greci e gli Ebrei. Sulla base della dipendenza della musica dalla matematica mostrata nel secondo libro, il terzo (*liber arithmeticus*) espone la teoria delle proporzioni numeriche armoniche, seguito dal quarto (*liber geometricus*) in cui viene approfondita la divisione degli archi sul monocordo descritta in molti trattati musicali medievali. Con il quinto libro (*liber melotheticus o symphoniurgus*), il più corposo, Kircher intende offrire un nuovo insegnamento sulla composizione delle melodie di ogni genere, mentre nel sesto (*liber organicus*) tratta dei problemi inerenti alla conoscenza degli strumenti musicali, ricollegandosi a quanto detto nel secondo libro. Il più ricco e importante per via del suo contenuto è però il settimo libro (*liber diacriticus*), il quale interesserà la nostra ricerca in modo particolare, dal momento che il suo obiettivo principale consiste nella descrizione della *musica pathetica*, il linguaggio musicale affettivo barocco. Proseguendo con l'ottavo libro poi (*liber mirificus*), Kircher vuole offrire un insegnamento sulla composizione, attraverso il quale ognuno possa acquisire in fretta una perfetta conoscenza della composizione, offrendo spunti interessanti dal punto di vista della storia della musica, mentre nel nono libro (*liber magicus*) si concede una trattazione più fantastica delle meraviglie e dei misteri dell'arte musicale. L'opera si conclude, infine, con il decimo libro (*liber analogicus*), che rappresenta una delle più importanti testimonianze della visione barocca dell'armonia delle sfere, in una mescolanza di idee cristiane e antiche. Sulla base della varietà dei contenuti presenti nei diversi libri, capiamo bene come Kircher non potesse scegliere di intitolare la sua opera in un modo migliore. “Il sintagma *Musurgia Universalis*, scisso nelle due componenti, *Musurgia* ed *Universalis*, poi riunificate, dà conto dell'intenzione kircheriana di elaborare davvero ed in molti sensi un'opera enciclopedica, ma, soprattutto, capace di mostrare come e quanto ciò che

---

<sup>191</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, rist. anast., mit einem Vorwort, Personen-, Orts-, und Sachregister, von Ulf Scharlau, Hildesheim-New York, Olms, 2004, p. IV (traduzione mia).

è universale abbia una fisionomia musicale”.<sup>192</sup> L’obiettivo di Kircher era quello di dare un’interpretazione complessiva della musica che comprendesse aspetti teologici, filosofici, scientifici: l’universalità della sua ricerca scientifica, basata sull’armonia delle chiare leggi di ogni essere, risulta strettamente in linea con la visione del mondo dell’uomo barocco, la quale implicava l’universale rappresentazione delle sue sotto-aree nella struttura del tutto.<sup>193</sup> Come anticipato, però, tra tutti gli aspetti della musica che l’autore prende in esame, la nostra attenzione si rivolge in modo particolare alla trattazione della teoria degli affetti, che nella *Musurgia* prende il nome di *musica pathetica*. Questo particolare tipo di musica, considerata lo scopo più alto sia della composizione che dell’esecuzione musicale, si riconnette all’antica dottrina dell’*ethos*, alla quale Kircher cerca di dare un fondamento razionale. La composizione musicale è ben riuscita quando commuove l’ascoltatore: il sentimento da suscitare non è quello del musicista o del compositore, ma quello del testo prescelto, secondo una gamma di rappresentazioni stilizzate di passioni e affetti.<sup>194</sup> Abbiamo visto come, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, compositori e teorici si dedichino sempre più allo studio e alla ricerca di figure retorico-musicali in grado di scuotere ed emozionare l’animo umano. Muovere l’animo diviene dunque il fine ultimo del musurgo, il quale, nella composizione della sua *musica pathetica*, deve sapere scegliere con cura il tema o argomento che intende affrontare, il modo o tono, la struttura ritmico-armonica e, infine, il luogo e il momento in cui potersi esibire, il tutto sulla base degli affetti che intende suscitare.

Poiché l’unico scopo della *musica pathetica* è quello di muovere i vari affetti secondo il significato (*ratio*) del tema proposto e adottato, e come primo fondamento della variazione o mutazione degli affetti vi sono i toni o modi, che i Greci non incongruamente chiamavano tropi, incominciamo da loro. Prima di fare questo, non posso meravigliarmi abbastanza del vano ed inutile lavoro di certi teorici musicali nella corretta determinazione dei modi. [...] Mi sono spesso urtato contro questa costa rocciosa, perché ho confrontato manoscritti greci [...] con monumenti latini riguardanti questioni musicali, e quando soppeso i singoli elementi, l’uno contro l’altro, trovo una confusione così grande nelle loro opinioni circa i modi e la loro misura, e si rivelano opinioni così diverse nelle diverse materie del processo, che non trovo nemmeno l’uno direttamente d’accordo con l’altro. [...] I più recenti, mentre si occupano di far concordare i teorici precedenti con quelli antichi, sono del tutto in disaccordo con la loro impresa, e si dipartono in questioni diverse. Prima di tutto sono completamente preoccupati per la questione dei semplici nomi. Uno stabilisce il Dorico come primo modo, mentre un altro sceglie il Frigio, e un altro il Lidio. Alcuni hanno solo tre modalità, altri ne hanno otto, e altri ancora ne hanno 12, 13, 14, 15 o 24 e, infine, ci sono anche quelli che

---

<sup>192</sup> T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis [...]*, op. cit., p. 6.

<sup>193</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, rist. anast. op. cit., p. X (traduzione mia).

<sup>194</sup> T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis [...]*, op. cit., p. 145.

stabiliscono 72 modalità. Questa incoerenza e varietà non sono così sorprendenti come i disparati giudizi circa la natura dei modi e le loro proprietà. [...] Osservando questo inutile alterco, noto che l'intera faccenda non sta nella vera natura della cosa, che è immutabile, ma consiste in gran parte dei termini, delle parole, dei nomi usati, cosa che considero inutile alla perfezione della musica [...]. Che differenza c'è per la nostra musica se gli antichi usavano questo o altri sistemi? Se stabilirono il Dorio come primo modo, o il Frigio o il Lidio, o se qualcuno comincia i modi in mi, o in re? Tutte queste cose non portano nulla alla nostra determinazione dei modi, perché dipendono dal giudizio umano, e non hanno altra ragione che la buona intenzione di coloro che per primi hanno posto le basi di questa facoltà, così infatti sembrò a loro. I semi della perfetta conoscenza musicale sono piantati nell'uomo dalla natura, ed è certo che questi contengono principi di verità eterna e considerazioni immutabili delle emozioni [...]. Pertanto, non ci sarà mai fine né limite alla necessità di astenersi da tutti gli alterchi letterari, frivoli e vani di questo genere, che derivano e dipendono dalla volontà umana incostante.<sup>195</sup>

Prima di addentrarsi nella trattazione della natura dei moderni modi e dei loro corrispondenti affetti, vediamo come Kircher rifletta in modo critico in merito al lavoro di chi, prima di lui, si è dedicato alla questione dei modi musicali cercando di stabilire una relazione fra mondo antico e moderno. Secondo l'autore, infatti, tutti questi teorici non avrebbero fatto altro che impegnarsi inutilmente nella ricerca di una corretta denominazione di questi modi, emettendo disparati giudizi anche per quanto concerne le loro caratteristiche e proprietà, senza rendersi conto di come tutto ciò non apporti nessun contributo allo studio dei dodici moderni modi. Di quest'ultimi, infatti, abbiamo detto come a Kircher interessino le potenzialità espressive, la loro capacità intrinseca di mettere in moto gli animi e i rispettivi affetti. Con Zarlino, e quindi con Platone, Kircher concorda sulle componenti necessarie alla musica per commuovere gli animi, che definisce come "naturali" per differenziarle dalle forze demoniache e soprannaturali, anch'esse ritenute capaci di una qual certa influenza sull'animo umano.<sup>196</sup> Queste cause naturali, legate al comportamento fisico del suono, sarebbero dunque quattro: l'armonia nel senso zarliniano (*ipsa harmonia*), il ritmo e il metro (*numerus determinatus & proportionatus*), l'efficacia del testo (*oratio*) e la disposizione dell'ascoltatore (*audientis dispositio*).<sup>197</sup>

Il numero armonico prima di tutto eccita l'*aere* intrinseco e gli impone i moti armonici; poi agisce sulla fantasia; questa, sollecitata, eccita gli umori; gli umori vaporosi, misti allo spirito ossia *aere* intrinseco,

---

<sup>195</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, pp. 564-565.

<sup>196</sup> A. COLLISANI, *Musica e simboli*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 63-64.

<sup>197</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 550.

inclinano infine l'uomo verso ciò stesso che li ha provocati: e questa è la cagione per cui l'armonia muove le passioni.<sup>198</sup>

Anche Kircher, come i suoi predecessori, pone il numero a fondamento della scienza musicale, che diviene il principio ordinatore senza il quale nessuna musica è possibile. “Il numero sonoro è proporzione tra i suoni (*proportiones sonorum*), cioè relazione tra suoni governati da leggi grazie alle quali la musica assume i suoi caratteri peculiari e si differenzia dalle altre scienze”.<sup>199</sup>

Dopo aver enunciato la teoria degli affetti nei suoi elementi costitutivi, Kircher si sofferma nella spiegazione dei procedimenti messi in atto nella sua indagine per riuscire finalmente a giungere alla comprensione della natura e degli affetti dei diversi modi.

Mi sforzai seriamente di penetrare intimamente nella natura delle sette specie di ottava, poiché l'intera faccenda della *musica pathetica* ruota attorno a questo punto di svolta. È dalla natura dei loro intervalli che speravo di raggiungere la natura individuale dei modi, guidato da una natura accorta attraverso le cause nascoste sotto diversi intervalli di questo tipo, e finalmente collegare ogni modo alle corrispondenti emozioni, che è il fine di tutta la musica, dimostrando chiaramente che non c'era nulla nella musica degli antichi che non fosse contenuto anche nella nostra. La sua natura non è venuta meno in nessuno dei talenti, né in alcun modo è diminuito il vigore delle sue capacità naturali, anzi, nel tempo presente è più vivace e più dotata di tutto ciò che le epoche precedenti ci hanno lasciato in eredità. [...] Poiché la musica è la scienza del numero sonoro [*scientia numeri sonori*], come si è detto altrove, implica il moto dell'aria che colpisce bene l'anima e l'ascoltatore, se è proporzionato, e male, se è sproorzionato. Da questo derivano i primi fondamenti della consonanza e della dissonanza. Siccome il numero armonico consiste essenzialmente nel variare dell'ascensione degli intervalli, l'ascensione e la discesa degli armonici mutano mirabilmente il moto, sicché mentre il processo si svolge dal grave all'acuto, e di nuovo al grave, ne consegue necessariamente che l'anima, in un modo o nell'altro, è influenzata dallo spirito innestato di cui sopra si è detto, che è il soggetto immediato del modo armonico. Siccome certi intervalli minori differiscono nel loro moto da altri maggiori, [...], è anche nella diversa collocazione di tali intervalli minori che nascono diversi tipi di alterazioni armoniche. [...] L'acutezza e la bassezza, l'intensità e la remissione, la rapidità e la lentezza del movimento nel suono, mentre perseguono la morbidezza e la durezza, alterano lo spirito attraverso la loro proporzione e il loro temperamento, e in questo stesso modo alterano anche l'anima. Se il moto è più acuto e intenso, lo spirito e l'anima saranno più acuti e simili al fuoco o all'ira; se il moto è più lento, lo spirito e l'animo saranno più miti e simili all'uomo terreno; se il moto si mantiene nel mezzo, produrrà affetti intermedi. Pertanto, con questa supposizione infallibile, esamineremo la natura e la proprietà dei singoli intervalli, in modo che risulti chiaro dal nostro discorso ciò che riguarda il risveglio delle emozioni.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 552.

<sup>199</sup> T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis [...]*, op. cit., p. 86.

<sup>200</sup> *Ivi*, pp. 565-566.



Alla base della relazione fra affetti e suoni musicali vediamo come Kircher ponga il moto, inteso non tanto come lo svolgersi nel tempo delle strutture musicali di una composizione, quanto come i movimenti intrinseci del materiale sonoro, dovuti alle funzioni armoniche degli intervalli.<sup>201</sup> Ed è proprio a partire dallo studio della natura di quest'ultimi, che l'autore arriverà a collegare ogni singolo modo alle corrispettive emozioni. Secondo la sua teoria, gli affetti, incitati dai diversi intervalli, accrescerebbero per gradi, poiché l'uno avrà sempre una costituzione più alta dell'altro.

Tanta differenza c'è fra mi-fa, il semitono, e do-re, sol-la, e fa-sol. Perché mi-fa possiede chiaramente un certo qualcosa di morbidezza e languore distinti dal resto. I restanti singoli toni presentano infatti a loro volta proprietà differenti. Perché fa-sol, un po' più eccitante del primo intervallo, è alquanto serio; l'intervallo seguente sol-la, ancor più travolgente, è allegro, lieto, gioioso. Il quarto, re-mi, il più travolgente, porta una sorta di collerico movimento di indignazione.<sup>202</sup>

A produrre tutta questa differenza sarebbe il semitono, il cui moto è molto più rapido di quello del tono per cui, la sua diversa collocazione provocherebbe una mutazione del carattere dei toni o modi. Lo spirito, stimolato dai diversi aumenti e remissioni del moto armonico impresso nell'aria, produrrebbe così le diverse emozioni: cadenze e intervalli maggiori esercitano nell'anima un potere maggiore, poiché scuotono lo spirito con una forza maggiore, così come la *diapente* può fare più della quarta, la *diapason* più della *diapente*, e così via discorrendo. Per questo motivo, dunque, la musica è grandemente ornata da intervalli irregolari disposti con giudizio, la cui natura influenza l'*ethos* dei moderni modi o toni.

La prima cosa che si deve sapere è che la natura di un modo non si prende qui come l'essenza del modo stesso, ma come una certa proprietà, qualunque essa sia, per la quale il suo procedere tende a indurre un sentimento piuttosto che un altro. Sembra quasi impossibile che un modo qualsiasi sia costituito in modo da poter eccitare tutti allo stesso affetto, quando i suoi soggetti non sono disposti allo stesso modo e non si rallegrano dello stesso temperamento. Può darsi che un modo sembri triste ad alcuni e gioioso ad altri, e viceversa, né infatti il modo possiede sempre la stessa potenza rispetto alla stessa materia. Uno stesso modo può così essere alterato nella varietà dei tempi, nel colore e nella misura delle diminuzioni e delle cadenze, nella diversità delle frasi, in modo da suscitare due diversi affetti, di tristezza e di gioia, nello stesso soggetto.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> M. DONÀ, "Affetti musicali" nel *Seicento*, op. cit., pp. 90-91.

<sup>202</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, pp. 566-567.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 571.

In questa premessa alla trattazione delle proprietà dei dodici modi, Kircher mette in evidenza come la loro capacità di influenzare l'animo umano abbia a che fare con una qual certa proprietà intrinseca ad essi, la quale agisce in modo differente in soggetti di diverso temperamento. Uno stesso modo, dunque, è in grado di suscitare diversi affetti nei diversi ascoltatori, motivo per il quale Kircher non identifica la natura dei modi con la loro essenza. Affinché l'intero pubblico risponda opportunamente alla natura dei modi, è dunque necessario che essi si esprimano nello stesso tenore di note e misura di tempo.

Il primo modo serve mirabilmente agli affetti della religione, della pietà e dell'amore di Dio; ha davvero qualcosa di un'energia meravigliosa, attraverso la quale una certa fiducia dolcissima afferra l'anima e la riempie dell'amore delle cose celesti.<sup>204</sup>

Il secondo modo produce una letizia modesta e religiosa, per la quale è adattissima a rendere le lodi di Dio. È allegro e soddisfacente per la danza religiosa solenne. Anima l'emozione e mostra le gioie del regno dei cieli.<sup>205</sup>

La terza modalità ama particolarmente la tristezza, i sospiri, i lamenti e le lacrime, da cui è più adatta per canti funebri; e se è istituita con artificiosa serietà, difficilmente si può dire quanto effetto abbia nel suscitare l'anima al dolore, al pianto e alla commiserazione.<sup>206</sup>

Il quarto modo è in una certa misura simile al terzo, così che anche i compositori esperti sono ingannati dalla somiglianza delle cadenze e per questo confondono l'uno con l'altro. Però, chi bene esamini le ripercussioni delle note noterà facilmente la differenza. [...] Pertanto, poiché è così vicino alla terza modalità, serve anche a suscitare emozioni simili. Ama la malinconia e il dolore, ed è abituato a uscire con una certa indignazione ed effervescenza del sangue, del tipo che si sprigiona dal dolore veemente nelle lacrime e nei lamenti.<sup>207</sup>

Il quinto modo, pieno di maestà e allegria, eleva l'anima a cose alte, ottiene qualcosa di un'efficacia per stimolare l'anima verso eroiche virtù. Riempie l'anima di riposo e di cedimento, liberandola dalle cose laboriose con allegria e fermezza. Nei canti ecclesiastici è di grande dignità e maestà.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 573.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 574.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 575.

<sup>208</sup> *Ibid.*

Il sesto modo è in parte simile al quinto, e in parte differisce nelle cadenze finali. Ha nelle sue ripercussioni qualcosa della più aspra allegria e della veemenza guerriera. Da questo, è molto adatto, con trombe e tamburi, a suscitare gli spiriti a feroci dissoluzioni e veemenza bellicosa.<sup>209</sup>

Il settimo modo, per natura, è piuttosto triste, lamentoso, amoroso, geloso e voluttuoso. Esprime magnificamente il dolce desiderio e l'attaccamento all'amato. Ha un grande potere di addolcire lo spirito. Può applicarsi alle cose divine e all'amore per le cose celesti, specialmente se viene allentato, [...]; se veramente esercitato, ottiene qualcosa di dissolvimento mondano.<sup>210</sup>

L'ottavo modo è allegro, errante, gradevole, ed esprime la persona intenta a cose onorevoli e belle, ed è custode della castità e della temperanza. Istituito per natura per elevare allo spirito cose nobilissime, si addice alle cose ecclesiastiche per sua natura [...].<sup>211</sup>

Il nono modo per natura è timido, pieno di preoccupazioni e inquietudini, unito però a speranza e fiducia; esprime magnificamente lo spirito posto tra speranza e paura. Facilmente commuove chi è mosso da qualche incerta conseguenza, e suscita la memoria del pericolo e delle avversità. Da ciò una certa letizia un po' triste, dove l'anima è come sorretta, si eleva fino a un procedere cautamente imposto.<sup>212</sup>

Il decimo modo è dolente, amoroso e tenero, ed esprime la persona cedendo in una conversazione sommessa. Se è rilassato è adatto alle cose spirituali e alle opere di pietà; se è esercitato, coglie facilmente la passione mondana nella lascivia e nell'indebolimento dello spirito.<sup>213</sup>

L'undicesima modalità, simile all'ottava, è per sua natura errante, bella, armoniosa, splendida e piena di regale maestà. È atto a recitare cose grandi, e meravigliosamente costringe l'anima a varie emozioni, e apre il cuore a chi ha speranza di cose grandi. Offre gli onori, le dignità e i premi della memoria e della fantasia.<sup>214</sup>

La dodicesima modalità è simile alla sesta, per natura, aspra, errante, impetuosa, e dove è più intensa, s'infiamma facilmente al collerico. Per questo è molto adatta a produrre argomenti bellicosi e un temperamento bellicoso, o per una certa asprezza. Ha, tuttavia, una certa soavità di accompagnamento, adatta a sollecitare l'anima a ciò che dev'essere fatto.<sup>215</sup>

---

<sup>209</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 576.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 575 post 576.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 576/2.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 577.

<sup>215</sup> *Ibid.*

Nella descrizione degli affetti, che la *musica pathetica* è in grado di suscitare attraverso le sue dodici modalità, è interessante come Kircher si serva di alcuni esempi musicali per illustrarne concretamente il funzionamento. Nel primo esempio proposto, una composizione a quattro voci, gli affetti della religione espressi dal primo modo sarebbero ben visibili nella discesa in si bemolle, corrispondente alla frase “*Exaudi nos*” (ascoltaci), la quale mostrerebbe, per l’appunto, un atteggiamento di umiltà e di devozione nei confronti di Dio. Nel secondo esempio, invece, le voci che si susseguono in una lieta ascesa, come in un corteo che applaude a Dio, esprimerebbero magnificamente il sentimento di lode e gloria all’Altissimo, riconducibile invece al secondo di questi modi. Terzo e quarto modo poi, vengono considerati alquanto simili, adatti ai canti funebri per la loro capacità di suscitare l’anima al dolore e al pianto, tanto che Kircher porta ad esempio il lamento di Davide, il quale piange per la morte del figlio Assalonne. La natura del quinto modo, al contrario, è piena di maestà e di allegria, per le quali virtù è possibile trovarla frequentemente impiegata nei canti ecclesiastici; essa è in parte simile alla natura del sesto modo, la quale, però, allude maggiormente all’eccitazione e alla veemenza bellicosa. Il Cantico di Salomone esemplifica invece la natura del settimo modo, il quale sarebbe in grado di rendere più dolce l’animo, mentre l’ottavo lo eleva alle cose più onorevoli e nobili. Segue il nono modo, che Kircher definisce come il custode della prudenza e al quale associa il lamento di Giacobbe per la salute incerta del figlio. La natura del decimo modo coglie invece la lascivia e l’indebolimento dello spirito, mentre l’undicesima modalità è rappresentata attraverso il canto di giubilo della Beata Vergine, per le infinite bontà di Dio in favore dell’Incarnazione. Infine, il dodicesimo modo, simile al sesto per la sua natura rigida e impetuosa, che lo rende adatto a indirizzare l’anima verso ciò che è giusto e dev’essere messo in pratica.

Affinché queste composizioni patetiche riescano a penetrare nell’animo umano, suscitando un determinato affetto, abbiamo visto però come non basti saper scegliere il modo più appropriato fra quelli a disposizione. È infatti necessario saper scegliere anche un argomento, un ritmo, un momento e un luogo appropriato per riuscire a suscitare nel modo corretto queste emozioni.

Tale è il potere e l’effetto del suono artistico sull’anima, che se il suono è espresso con parole adatte a suscitare una particolare emozione, il significato si manifesta veramente nell’anima. [...] Se qualcuno ha scoperto perfettamente questa corrispondenza, può cogliere una persona in qualsiasi emozione anche per mezzo di una sola voce. [...] Sinfonisti e compositori hanno scoperto in tempi diversi, mentre si adoperano con il massimo zelo, che quando vogliono suscitare un’emozione devono selezionare un tema corrispondente come fondamento e base per la costruzione dell’intero tessuto. Ciò compiuto, proprio come i poeti scelgono un tipo di metro poetico appropriato per evocare un’emozione, così anche il musicista seleziona la modalità o il tono appropriato per compiere l’impresa, una modalità che corrisponde sia al soggetto in questione che all’emozione. Il musicista adatta questa modalità alla misura armonica e alla

proporzione di tempo diretta e appropriata per la condizione del soggetto, così alla fine raggiunge sia l'effetto che l'emozione desiderati.<sup>216</sup>

In questa spiegazione inerente alle prime tre condizioni, è interessante notare come Kircher parli di emozioni suscetibili anche per mezzo di una sola voce. Nel passaggio dal Rinascimento al nuovo secolo, abbiamo brevemente accennato a come, in questa nuova concezione estetico-musicale che pone al centro l'individuo e la mozione degli affetti, la musica subisca una trasformazione da polifonica a monodica. Concentrare l'espressione in un'unica linea melodica risulta essere la scelta migliore ai fini preposti, lasciando che la voce diventi la vera e propria protagonista della narrazione. La musica, infatti, si rivela più efficace nell'imitazione, se associata ad un testo che chiarisce all'ascoltatore quale specifica azione sia intenta a rappresentare, motivo per il quale risulta necessario scegliere con estrema attenzione l'argomento da trattare.<sup>217</sup> Oltre al giusto tempo poi, risulta estremamente fondamentale la scelta del luogo e del momento in cui potersi esibire, per catturare al meglio l'attenzione dell'ascoltatore.

Difficilmente si può dire quanto sia importante un posto nella presentazione della *musica pathetica*. Perché se il luogo non è adatto, la musica perde molto del suo vigore e della sua efficacia. In primo luogo, quindi, uno spazio piccolo e angusto è inappropriato a questo compito, poiché a causa dei riflessi più forti delle pareti e dell'indebito affollamento dei cantori, le loro voci perdono il loro potere quando si mescolano insieme. In secondo luogo, un luogo pieno di gente, o provvisto di arazzi o arredi vari, pieno di libri e mappe, è meno adatto al nostro scopo. Le voci sono variamente in parte indebolite e riflesse, e in parte soffocate da siffatti impedimenti, e perdono il loro splendore e la loro energia. [...] In terzo luogo, a causa della dissipazione delle voci, anche un luogo troppo vasto non è adatto. Di conseguenza, in campi aperti, luoghi di aggregazione pubblica e templi troppo enormi, la musica perde molto la sua grazia. Perciò il luogo sia opportunamente tra il vasto e lo stretto, e abbia pareti piatte ben rifinite in intonaco piuttosto duro, un luogo costruito con archi e un pavimento piano in modo che il riflesso sia uguale. [...] Anche i luoghi deserti, nei boschi, vicino a grandi scogliere e fiumi tranquilli, sono molto adatti. Il silenzio e il riflesso delle solitudini e delle rupi, come anche la costituzione stessa del luogo, acuiscono mirabilmente la potenza della musica, sebbene sia da evitare un luogo rigoglioso di erbe e piante più copiose. In tali luoghi, le voci vengono dissipate in misura straordinaria e soffocante. Meglio di tutti è un punto in piano che si eleva alla base di una conca tranquilla [...]. Un luogo di tristezza solitaria, che disprezza le cose umane, si adatta meglio alle emozioni. Nei giardini pieni di una varietà di fiori e verde, una musica allegra, piacevole e felice conduce tutti coloro che lì si radunano all'effetto voluto di gioia, felicità, letizia, languore amoroso in modo mirabile, purché manchino gli impedimenti menzionati. Lo stesso si deve dire di altri luoghi, perché come l'occhio trae asprezza da un luogo selvaggio, e felicità e amore da uno piacevole, così il senso dell'udito

---

<sup>216</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 578.

<sup>217</sup> P. MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, op. cit., p. 337.

conduce a una certa emozione attraverso la musica, ed è cosa appropriata incitare una simile emozioni che, attraverso gli occhi e le orecchie, muove l'anima all'affetto corrispondente doppiamente accresciuto.<sup>218</sup>

Per quanto concerne il luogo, vediamo come Kircher si soffermi a descrivere in maniera alquanto dettagliata le caratteristiche ambientali ritenute maggiormente idonee a un'esecuzione il cui fine ultimo consiste nella mozione degli affetti dell'ascoltatore. Tale esecuzione dovrà quindi essere svolta o in ambienti chiusi, né troppo ampi né troppo angusti, con pareti piatte e pavimento piano, o in ambienti aperti, purché siano tranquilli e silenziosi, privi di erbacce e piante rigogliose. In questi luoghi poi l'autore specifica come sia importante predisporre i cantori nella giusta disposizione. Essi dovranno infatti disporsi in linea retta o curva di fronte agli ascoltatori, e non in cerchio, così che il suono delle loro voci possa essere percepito uniformemente. Il loro abbigliamento poi dovrà essere decoroso e dovranno assumere la miglior postura del corpo durante l'esecuzione, in modo da non offendere in alcun modo gli occhi e le orecchie degli spettatori. Con la stessa accortezza si dovrà tener conto anche della situazione degli ascoltatori, i quali dovranno essere situati alla giusta distanza rispetto agli esecutori, distanza che dovrà essere calcolata di volta in volta sulla base dell'intensità delle loro voci. Fatto ciò, gli ascoltatori potranno massimamente godere dell'esecuzione, lasciando da parte tutte le loro distrazioni e preoccupazioni, e facendosi coinvolgere totalmente dalle emozioni; ma resta ancora da stabilire quale sia il momento migliore affinché la *musica pathetica* possa ottenere il suo effetto.

Ci sono soprattutto quattro differenze di tempo che sono molto utili al perfetto discernimento della musica: il mattino, la sera, il mezzogiorno e la notte. Il mattino, gonfio di vapori e di aria più densa, come anche il mezzogiorno, per l'agitazione più veemente dell'aria, è meno appropriato. La sera, in quanto priva del calore del sole diurno, con l'aria purificata, così come la notte, per il suo silenzio intempestivo e lo stato stabile dell'aria, sono assolutamente lodevoli [...]. Inoltre, sono da considerare i quattro periodi dell'anno e le condizioni individuali dei venti prevalenti peculiari di ogni nazione. I mesi di maggio, giugno, luglio, agosto, settembre e ottobre, per la costituzione asciutta e sottile dell'aria, sono molto più adatti alla musica di novembre, dicembre, gennaio, febbraio, marzo e aprile, mesi che sono condannati a vapori e piogge perpetue, quando l'aria, densa e impura, non esibisce così chiaramente le voci. I venti settentrionali qui a Roma, che asciugano l'aria e restituiscono la chiarezza, sono i più adatti alle voci. I venti meridionali, con la loro umidità e il loro alito vaporoso, sono i più minacciosi per le voci.<sup>219</sup>

Silenzio notturno e aria serale, stabile e purificata, risultano essere le condizioni ideali per questo tipo di esecuzione, così come i mesi che vanno da maggio a ottobre. Ogni vento, spiega poi Kircher, ha

---

<sup>218</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 579.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 580.

un suo particolare influsso su queste condizioni tanto che, fra tutti, i venti migliori sarebbero quelli settentrionali, i quali, per l'appunto, asciugano l'aria, permettendo agli ascoltatori di ricevere con chiarezza il suono delle voci. Rispettate tutte queste condizioni, la *musica pathetica* potrà finalmente esercitare i suoi poteri sull'animo umano.

Secondo Kircher, in tutto, gli affetti che essa sarebbe in grado di esprimere sono otto: tre principali, ovvero letizia, misericordia e quiete, dai quali scaturiscono i cinque restanti, ovvero amore, pianto, indignazione, commiserazione, afflizione, audacia e ammirazione. Anche in questo caso, però, l'autore non si limita a proporre un arido elenco privo di spiegazione, ma approfondisce la questione con degli esempi paradigmatici e annotazioni che spiegano dove, nell'andamento delle voci, si possa evincere il tipo di affetto.

*Cossiché l'affetto dell'amore (affectus amoris), esemplificato nella partitura di un madrigale di Gesualdo, si rende udibile e visibile nelle note "in sincope" (voces se syncopent) che esprimono appunto la sincope dell'animo che langue. L'affetto del lamento (affectus doloris) è descritto nel coro finale Plorate filii Israel dell'oratorio Jephthe di Carissimi. Qui il pianto di Jephthe, a causa del suo stesso voto ritortosi contro sua figlia, si palesa nel subitaneo cambio di affetto: dalla gioia al dolore, reso mediante un brusco mutamento di tono, talmente brusco, dice Kircher, che Carissimi prese, dal tono della gioia, il tono ad esso più distante (quindi l'affetto opposto), distante quanto l'altro polo del cielo.<sup>220</sup>*

Per concludere questa nostra trattazione, risulta infine interessante approfondire la classificazione degli stili espressivi che l'autore definisce anche come "processi armonici". A Kircher si deve infatti il primo tentativo di creare categorie stilistiche musicali e di applicarle alla *musica pathetica*, un linguaggio tonale carico di emozioni che dipinge musicalmente il testo.<sup>221</sup> Nella *Musurgia*, lo stile musicale viene considerato in due modi: *stylus impressus* (implicito) e *stylus expressus* (intenzionale). Il primo è un atteggiamento che dipende dal temperamento naturale dell'uomo, per il quale il musicista è più incline a perseguire una composizione attraverso un espediente piuttosto che un altro, mentre il secondo ha invece a che fare con lo stile del compositore, con il suo metodo e la sua abilità ben riconoscibili nelle sue opere. All'interno di questa griglia troviamo dunque i seguenti stili: *ecclesiasticus*, *canonicus*, *motectitus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus* o *saltatorius* divisibile in *theatralis* e *choraicus*, *symphonicus*, e *recitativus* o *dramaticus*.

Il primo di questi sia l'ecclesiastico, che si mostra nelle composizioni delle messe, degli inni, dei gradualis e delle antifone. Anche questo è duplice, obbligato e libero [*ligatus* e *solutus*]. Obbligato è ciò che si compie

---

<sup>220</sup> T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis [...]*, op. cit., p. 153.

<sup>221</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, rist. anast. op. cit., p. X (traduzione mia).

esattamente secondo un *cantus firmus* o corale che ha per soggetto. Libero è ciò che risiede nella libertà del compositore, non vincolato da alcun fermo soggetto o *cantus firmus* [...].<sup>222</sup>

Lo stile canonico è un processo armonico in cui più voci sono riunite in una singola voce. [...] Il suo posto più opportuno è nella composizione dei canti ecclesiastici, o contrappunti, ed è sempre stato molto apprezzato da tutti i musicisti. Esso conferisce sapore alla grande manualità di un geniale musicista. Tra i musicisti moderni, uno stile così nobile è andato ultimamente in declino, perché non vi è quasi nessuno che applichi il loro spirito o talento a uno stile così lodevole. Se questo è per evitare il lavoro, o per ignoranza, lascio, in tutta onestà, giudicare al lettore.<sup>223</sup>

Lo stile del mottetto è un processo armonico, pensante, pieno di maestà, florido nella più grande varietà, vincolato da nessun soggetto. Si chiama mottetto perché il modo o tono adottato è coperto da una mescolanza di altri suoni con tale artificio, che si intreccia con una varietà ingegnosa, e il suo significato difficilmente si può discernere prima della fine.<sup>224</sup>

Lo stile fantastico, adatto agli strumenti, è il metodo di composizione più libero e voluttuoso, non limitato in alcun modo né dalle parole né dal soggetto armonico, ed è stabilito per mostrare l'ingegnosità e i metodi mutevoli dell'armonia e la relativa tecnica delle fughe. Si divide in quelle che comunemente vengono chiamate *Fantasie, Ricercari, Toccate e Sonate*.<sup>225</sup>

Lo stile madrigale è un certo processo armonico più adatto all'espressione delle virtù delle azioni morali, degli amori e di altre allusioni inventive a storie e favole.<sup>226</sup>

Il melismatico, così chiamato dalla dolcezza della melodia, è uno stile armonico più adatto ai versi, e per considerazione dei metri, si applica di solito a due parti, talvolta tre o al massimo quattro. Le singole parti si distinguono per la ripetizione di certe figure, con le quali significano la ripetizione di frasi o divisione armonica. A questo stile si richiamano tutte quelle canzoni, comunemente dette *Ariette e Villanelle*, che abbondano in casa o in campagna, sia per privato svago che per esercizio dei cantanti.<sup>227</sup>

Lo stile *hyporchematicus*<sup>228</sup>, più adatto a giochi, feste o celebrazioni, è duplice: o teatrale o corale. Il teatrale serve per l'esibizione di scene corali, ed è opportunamente stabilito secondo leggi metriche. Il corale è stabilito secondo la distinta legge della misura musicale, in proporzione nel suo movimento e nei suoi gesti ai movimenti della danza. E da ciò risponde che ce ne sono altrettante specie, quanti sono i tipi di moti nelle

---

<sup>222</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 581.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 583.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 585.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 586.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> Dal termine greco *hyporchema*: danza festosa.



danze corali, le quali volgarmente si chiamano *Galliarde, Correnti, Passamezzi, Allemande e Sarabande* [...].<sup>229</sup>

Lo stile sinfonico è un certo modo di comporre quelle sinfonie, nelle quali si vuole la consonanza di vari strumenti; e quindi, per la diversità degli strumenti, è diverso. C'è infatti uno stile sinfonico nell'insieme delle lire, un altro negli accordi dei liuti, un altro nelle consonanze di flauti e flauti, e infine un altro nell'esecuzione delle sinfonie per trombe e tamburi.<sup>230</sup>

Infine, lo stile drammatico, o recitativo, come nel tipo per *Commedie, Tragedie e Drammi*, aderisce alle leggi del metro. Per questo motivo, è in generale tanto libero da clausole armoniche e dalla lussureggiante danza delle voci, quanto generalmente si sforza di esprimere i sentimenti previsti attraverso materiale correlato.<sup>231</sup>

Dopo aver elencato e chiarito con degli esempi i sopraddetti stili, Kircher rivela anche a quali affetti, certi di questi, ispirino lo spirito. Lo stile ecclesiastico, ad esempio, in quanto pieno di maestà, trasporta meravigliosamente lo spirito verso questioni divine, gravi e solenni, mentre lo stile madrigale lo convoglia verso l'amore e la compassione. L'*hyporchematicus*, invece, infonde allegria, rivelandosi dunque adatto nelle danze giocose, mentre lo stile del mottetto, per il suo fiorire con notevole varietà, è in grado di contribuire alla mozione di diversi affetti.

Abbiamo dunque avuto modo di constatare come la questione inerente al potere della musica di influenzare l'animo umano sia centrale in Kircher e nella sua *Musurgia Universalis*. Nel settimo libro, in particolare, attraverso l'esposizione della teoria degli affetti (*musica pathetica*), l'autore tenta di spiegare in che modo possa realizzarsi la trasposizione dei singoli affetti in forme musicali, a partire dall'analisi della natura degli intervalli, fino a giungere alla definizione della natura di ognuno dei dodici moderni modi musicali. Affinché la *musica pathetica* riesca nel suo intento, però, è necessario rispettare alcune precise condizioni, le quali hanno a che vedere con il luogo, il momento, il ritmo, la disposizione di esecutori e pubblico, oltre che al modo musicale. Infine, abbiamo visto come Kircher elabori anche un elenco di stili musicali, anch'essi associati a determinati affetti che sono inclini a suscitare. In generale possiamo affermare come Kircher, in questa nuova concezione estetico-musicale, accentui la valenza emotiva dell'esperienza musicale, elevandola al dominio del *pathos*.<sup>232</sup> La retorica musicale Seicentesca mira, infatti, alla creazione di una composizione capace di muovere

---

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, tomo I, p. 592.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 594.

<sup>232</sup> M. PADOAN, *Dalla "potentia auditiva" all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (II)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 37(1), 2002, p. 68.

gli affetti nell'ascoltatore: attraverso la classificazione delle varie passioni, l'obiettivo è quello di riuscire a individuarne l'essenza, per poterla poi rappresentare attraverso mezzi idonei. In questo, Kircher considera determinante il ruolo svolto dal testo, il quale concorre a rafforzare il potere della musica nel muovere l'animo e i relativi affetti. Una funzione di grande rilievo viene assegnata però anche all'ascoltatore, il quale dev'essere disposto a lasciarsi andare al cospetto della musica, per poter accogliere in sé le diverse emozioni. Capiamo dunque come l'esigenza di considerare il pubblico in termini reali sia sempre più presente: "se, infatti, l'arte mira a insegnare, diletta e muovere l'animo, è chiaro che questo comporta, fatalmente, il superamento dei limiti speculativi tradizionali intesi a risolvere astrattamente il fatto estetico in sé stesso, senza possibilità di apertura verso altri referenti".<sup>233</sup> Col passare dei secoli, abbiamo quindi avuto modo di constatare come si assista al progressivo abbandono del concetto di *ethos* dei modi, appartenente al mondo antico, per dare via via sempre più risalto alle figure retorico-musicali, ritenute maggiormente idonee ai fini della mozione degli affetti.

Questa prima disamina delle figure, attuata da Kircher all'interno di una trattazione musicale veramente universale, darà infatti avvio a una lunga serie di fonti enciclopediche dedicate, per l'appunto, a queste nuove figure retorico-musicali. Alle soglie del tardo Barocco, l'intensificazione dell'approccio kircheriano dominato dagli affetti risulta ben visibile, e attraverso l'estensione di quella *Affektenlehre*, che abbiamo visto essere connessa all'antica dottrina dell'*ethos*, i successivi teorici giungeranno ad abbracciare tutti i parametri della musica, mantenendo viva la riflessione inerente al suo potere e alla sua influenza sull'animo umano.

---

<sup>233</sup> M. PADOAN, *Dalla "potentia auditiva" [...] (I)*, op. cit., p. 267.

## Conclusioni

A partire dall'antica dottrina dell'*ethos*, sino ad arrivare alla moderna teoria degli affetti, possiamo dunque affermare come l'elaborazione di una concezione del rapporto fra musica e sfera affettiva, costituì un duraturo fondamento teorico in tutti i secoli, acquisendo via via una nuova connotazione sulla base delle trasformazioni e innovazioni subite in campo musicale.

Infatti, se per i teorici antichi la questione inerente all'Etica musicale era strettamente correlata all'educazione e alla formazione dei futuri cittadini, nel Medioevo cristiano questa componente diviene fondamentale per accompagnare e intensificare il percorso dell'uomo verso Dio.

La concezione psicologica, che afferma come la musica sia in grado di muovere gli affetti, viene accentuata nel Rinascimento in relazione all'aumento dell'interesse per il soggetto individuale, culminando nel Seicento nella trasformazione della musica stessa, nel senso di una maggiore espressività.

Anche nei secoli successivi, la riflessione inerente al potere della musica di influenzare l'animo umano continuò ad essere centrale all'interno del dibattito culturale. La rappresentazione degli affetti assunse nuove connotazioni morali, mirando sempre più ad esprimere il carattere complessivo dei singoli personaggi, influenzata dai dettami dell'estetica illuminista, fino a giungere ai giorni nostri, dove gli effetti e i benefici della musica su anima e corpo, poggiano su solide basi scientifiche e biochimiche, che hanno contribuito negli anni a dimostrarne le potenzialità e l'efficacia del suo uso in ambito terapeutico, educativo e sociale.



## Indice delle fonti

- Aristidis Quintiliani *De musica libri tres*, ed. Winnington-Ingram Pepys Reginald, Leipzig, B. G. Teubner, 1963.
- Aristides Quintilianus, *On Music in Three Books*, ed. Mathiesen Thomas James, New Haven, Yale University Press, 1983.
- Aristotelis *De re publica libri octo*, ed. Becker Immanuel, Berlin, typis et impensis Georgii Reimeri, 1855.
- S. Augustini Aurelii *Confessionum Libri XIII*, ed. Skutella Martynus, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig, Teubner, 1934.
- S. Augustini Aurelii *De Musica Libri sex*, opera et studio Monachorum Ordinis Sancti Benedicti e Congregatione S. Mauri, *PL XXXII*, coll. 1081-1194.
- S. Augustini Aurelii *De Ordine Libri duo*, opera et studio Monachorum Ordinis Sancti Benedicti e Congregatione S. Mauri, *PL XXXII*, coll. 977-1020.
- Boethii Anitii Manlii Severini *De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867.
- Boethii Severini *De institutione musica*, ed. Marzi Giovanni, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990.
- Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni, in X libros digesta, Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur [...]*, Tomus I, Romae, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti; Tomus II, Romae, Typis Ludovici Grignani, 1650.
- Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, rist. anast., mit einem Vorwort, Personen-, Orts-, und Sachregister, von Ulf Scharlau, Hildesheim-New York, Olms, 1970<sup>1</sup>, 2004.
- Philodème de Gadara: Sur la musique*, ed. Delattre Daniel Livre IV, Les Belles Lettres, Paris 2007.
- Plato's Politeia*, ed. Slings Roelof Simon, Oxford, Clarendon Press, 2003.
- The «Laws» of Plato*, ed. England Edwin Bourdieu, Manchester, University Press, 1921.
- Zarlino Gioseffo, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia, 1558.



## Bibliografia

- BARKER Andrew, *Greek Musical Writing*, Vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BARKER Andrew, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005.
- BEIERWALTES Warner, *Agostino e il Neoplatonismo cristiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- BETTETINI Maria (a cura di), *Agostino. Ordine Musica Bellezza*, Rusconi, Milano, 1992.
- BETTETINI Maria, *Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo "De musica" di Sant'Agostino (1940-1990)*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 83(3), luglio-settembre 1991, pp. 430-469, <https://www.jstor.org/stable/43062135>.
- BIGOTTI Fabrizio, *Logos & Melos. The Aristotelian «Rhetoric» in the Musical Aesthetics of Seventeenth-Century Italy: from the «seconda prattica» to the «teoria degli affetti»*, in «Polifonie», 8(2/3), 2008, pp. 201-220, [http://www.academia.edu/1036997/LOGOS\\_and\\_MELOS](http://www.academia.edu/1036997/LOGOS_and_MELOS). The aristotelian Rhetoric in the musical Aesthetics of seventeenth-century.
- BRAGARD Roger, *L'Harmonie des Spheres Selon Boece*, in «Speculum», 4(2), aprile 1929, pp. 206-213, <https://www.jstor.org/stable/2847953>.
- BRUSSICH Guerrino Francesco (a cura di), *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, Pisa, ETS, 2000.
- BUCHAR Ines, *La concepción estético-filosófica de la música en Istitutioni harmoniche de Gioseffo Zarlino*, in «Disputatio», 3(4), 2014, pp. 115-155, <https://studiahumanitatis.eu/ojs/index.php/disputatio/article/view/buchar-zarlino>.
- BUTLER Gregory, *La retorica tedesca e la Affektenlehre*, in NATTIEZ Jean-Jacques (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. I, Milano, Einaudi/Il Sole 24 ORE, 2006, pp. 447-461.
- CASSIO Albio Cesare, MUSTI Domenico, ROSSI Luigi Enrico (a cura di), *Synaulía: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto universitario orientale, 2000.
- COCHRANE Tom, Fantini Bernardino, Scherer Klaus (eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- COLLISANI Amalia, *Musica e simboli*, Palermo, Sellerio, 1988.

- COMOTTI Giovanni, *La musica nella cultura Greca e Romana*, Torino, EDT, 1991.
- COSTA Daniela, *Sant'Agostino e le allegorie degli strumenti musicali*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 28(2), 1993, pp. 207-226, <https://www.jstor.org/stable/24320841>.
- DE BRUYNE Edgar, *Etudes d'esthétique médiévale. I. De Boèce à Jean Scot Erigène*, Brugge, De Tempel, 1946.
- DONÀ Mariangela, “Affetti musicali” nel Seicento, in «Studi Secenteschi», 8, 1967, pp. 75-94, <https://www.proquest.com/docview/1303022586/C0953F53BB5D43F7PQ/1?accountid=13050&imgSeq=1>.
- FORTIN Eleonora, *L'ontologia del “De musica”*, in «Quaderno di Doctor Virtualis», 10, 2010, pp. 45-65, <https://doi.org/10.13130/2035-7362/804>.
- FUBINI Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1996.
- GENTILI Bruno, LOMIENTO Liana, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori università, 2003.
- GILSON Étienne, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, trad. it. VENANZI VENTISETTE Vincenzo, Casale Monferrato Marietti, 1983 (ed. orig. *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Vrin, Paris, 1931).
- Girard Paul, *L'éducation athénienne au V<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Paris, Hachette, 1891.
- GIRGENTI Giuseppe, REALE Giovanni, TIMPANARO CARDINI Maria, *Pitagorici antichi: testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2010 (Il pensiero occidentale).
- HUNT SURRIDGE Arthur, GRENFELL PYNE Bernard, *The Hibeh Papyri*, I, London, Egypt Exploration Society, 1906.
- HYBIAK Mariusz, JANOWSKA Karolina, *Il concetto di mimesi e la sua interpretazione nella letteratura*, in «Forum Filologiczne Ateneum», 1(9), 2021, pp. 251-274, [https://doi.org/10.36575/2353-2912/1\(9\)2021.251](https://doi.org/10.36575/2353-2912/1(9)2021.251).
- LAPINI Walter, *Ancora su Papyrus Hibeh I, 13*, in «Musica e Storia», 2, 1994, pp. 139-170, [https://www.academia.edu/69912652/Walter\\_Lapini\\_Ancora\\_su\\_Papyrus\\_Hibeh\\_I\\_13\\_Musica\\_e\\_Storia\\_2\\_1994\\_pp\\_139\\_170](https://www.academia.edu/69912652/Walter_Lapini_Ancora_su_Papyrus_Hibeh_I_13_Musica_e_Storia_2_1994_pp_139_170).
- LASSERRE François, *Plutarque. De la musique*, Olten et Lausanne, URS Graf, 1954.



LIPPMAN Edward Arthur, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Columbia University Press, 1964.

LIPPMAN Edward Arthur, *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, in «The Musical Quarterly», 49(2), april 1963, pp. 188-209, <https://www.jstor.org/stable/740645>.

MACEY Patrick, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, in NATTIEZ Jean-Jacques (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. I, Milano, Einaudi/Il Sole 24 ORE, 2006, pp. 316-340.

MATHIESEN Thomas James, *Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music*, in «The Journal of Musicology», 3(3), Summer 1984, pp. 264-279, <https://www.jstor.org/stable/763816>.

MOREAU VALIQUETTE Nina, *Musical Mimesis and Political Ethos in Plato's "Republic"*, in «Political Theory», 45(2), aprile 2017, pp. 192-215, <https://www.jstor.org/stable/4450931>.

MOHRMANN Christine, *Observations sur les Confessions de Saint Augustin*, in «Revue des Sciences Religieuses», 33(4), 1959, pp. 360-371, <https://doi.org/10.3406/rscir.1959.2235>.

MORETTI Gabriella, *Aristide Quintiliano. Sulla musica.*, Bari, Levante, 2010.

MORETTI Gabriella, *Il ritmo in Aristide Quintiliano*, in «Musica e storia», 1, aprile 2006, pp. 33-94, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1420/23241>.

MOUSOPOULOS Evangelos, *La musica nell'opera di Platone*, trad. it. FILIPPI Francesca, Milano, V&P università, 2002 (ed. orig. *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959).

ORBETELLO Luca, *Boezio e dintorni. Ricerche sulla cultura altomedievale*, Firenze, Nardini, 1989.

PACZKOWSKI Szymon, *Esposizione della teoria degli affetti nella Musurgia Universalis di Athanasius Kircher con esempi di musica italiana (Roma 1650)*, in «Musica/Realtà», 11(32), agosto 1990, pp. 159-166.

PADOAN Maurizio, *Dalla "potentia auditiva" all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (I)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 36(2), 2001, pp. 227-280, <https://www.jstor.org/stable/24324210>.

- PADOAN Maurizio, *Dalla "potentia auditiva" all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (II)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 37(1), 2002, pp. 29-78, <https://www.jstor.org/stable/24324322>.
- PANGRAZI Tiziana, *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia.*, Firenze, Olschki, 2009.
- PANTI Cecilia, *Boezio e la scienza della musica*, in ECO Umberto (a cura di), *Il Medioevo: barbari, cristiani, musulmani*, Milano, Encyclomedia, 2010, pp. 674-677.
- PELOSI Francesco, *Against Musical ἀτεχνία: Papyrus Hibeh I 13 and the Debate on τέχνη in Classical Greece*, in «Apeiron», 50/3, 2017, pp. 393-413, <https://doi.org/10.1515/apeiron-2015-0076>.
- PERL Carl Johann, *Augustine and Music*, in «The Musical Quarterly», 41(4), october 1955, pp. 496-510, <https://www.jstor.org/stable/739973>.
- PÖHLMANN Egert, *The Tradition of Ancient Greek Music in the Middle Age and the Renaissance*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 58(2), luglio-dicembre 2016, pp. 337-354, <https://www.jstor.org/stable/44808452>.
- PRIVITERA Aurelio, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- QUAQUERO Myriam, *La "teoria degli affetti" nell'estetica musicale cinquecentesca. I-III.*, in «La cartellina», 18(92), 1994, pp. 22-26.
- QUAQUERO Myriam, *La "teoria degli affetti" nell'estetica musicale cinquecentesca. IV-VI.*, in «La cartellina», 20(103), 1996, pp. 35-39.
- QUAQUERO Myriam, *La "teoria degli affetti" nell'estetica musicale cinquecentesca. VII.*, in «La cartellina», 21(107), 1997, pp. 43-46.
- RADICE Roberto, *Ordine musica bellezza in Agostino*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 84(4), ottobre-dicembre 1992, pp. 587-607, <https://www.jstor.org/stable/43062206>.
- RESTANI Donatella, *Le radici antropologiche dell'estetica boeziana. "Anima humana" e "musica humana"*, in «Musica e storia», 15(2), agosto 2007, pp. 243-258, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1420/30399>.
- STEFANI Gino, *L'etica musicale di S. Agostino*, in «Jucunda Laudatio», 1-2, 1968, pp. 1-65.

TESSARI Silvia (ed.), *Bessarion and Music Concepts, Theoretical Sources and Styles*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021.

TORRENTE Luca, *The Beautiful Action for Aristotele*, in HEATHER Reid, LEYH Tony (eds.), *Looking at Beauty to Kalon in Western Greece: Selected Essay on from the 2018 Symposium on Heritage of Western Greece*, Sioux City, Parnassos Press, 2019, pp. 219-228, <https://www.jstor.org/stable/j.ctvcmxpn5.19>.

URBANI Silvia (a cura di), *Gioseffo Zarlino. L'istituzioni armoniche*, Dosson di Casier, Diastema, 2011.

VERDE Francesco, *Il piacere della musica nell'Epicureismo*, in «La Cultura, Rivista di filosofia e filologia», 1, aprile 2021, pp. 45-71, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1403/100523>.

VISCARDI Antonio, *Boezio e la conservazione e trasmissione dell'eredità del pensiero antico*, in Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (a cura di), *I Goti in Occidente*, Spoleto, presso la Sede del Centro, 1956, pp. 323-343.

VITALI Carlo (a cura di), *Sant'Agostino. Le Confessioni.*, Milano, Rizzoli, 1974.

WARREN Anderson, *Ethos and Education in Greek Music: the Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968.

WERNER Beierwaltes, *Agostino e il Neoplatonismo cristiano*, trad. it. GIRGENTI Giuseppe e TROTTA Alessandro, Milano, Vita e pensiero, 1995.

WUIDAR Laurence, “*Confessioni*” e speculazioni musicali: *l'immagine sonora nell'opera agostiniana*, in «Divus Thomas», 112(2), maggio-agosto 2009, pp. 133-163, <https://www.jstor.org/stable/45075581>.

ZANONCELLI Luisa (a cura di), *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino (1517-1590). La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 2017.

ZORZI Selene Maria Benedetta, *Melos e iubilus nelle Enarrationes in Psalmos di Agostino d'Ippona. Una questione di mistica agostiniana*, in «Augustinianum», 42(2), 2002, pp. 383-413, <https://doi.org/10.5840/AGSTM20024224>.



## Sitografia

*Affetti, teoria degli*, in *Vocabolario Treccani Online*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-degli-affetti/> (ultimo accesso 24/06/2023).

ALTEA Fabio, POZZI Anna (scheda a cura di), *Gioseffo Zarlino. Le istituzioni harmoniche*, 2004, <https://www.examenapium.it/libri/zarlino.htm> (ultimo accesso 24/06/2023).

BUELOW George John, *Kircher, Athanasius*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15044> (ultimo accesso 24/06/2023).

MATHIESEN Thomas James, *Tonos*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52775> (ultimo accesso 24/06/2023).

MELERO LÓPEZ Raquel, *Paideia, l'educazione nell'antica Grecia*, *Storica*, National Geographic, 11 giugno 2020, [https://www.storicang.it/a/paideia-leducazione-nellantica-grecia\\_14824](https://www.storicang.it/a/paideia-leducazione-nellantica-grecia_14824) (ultimo accesso 24/06/2023).

PIQUÉ-COLLADO Jordi-Augustí, *La dimensione sacramentale della musica in Agostino*, 15 luglio 2008, <https://mondodomani.org/reportata/pique01.htm> (ultimo accesso 24/06/2023).

PROVENZA Antonietta, *Tra incantamento e phobos. Alcuni esempi sugli effetti dell'aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica*, in «*Philomusica on-line*», 7(2), 2008, pp. 140-151, <http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.7.387> (ultimo accesso 24/06/2023).



## Indice dei nomi

- Agatocle, 10
- S. Agostino, 7, 43-55, 61
- Alcidamante, 26
- Apollo, 17, 28, 29, 42
- Archita, 10
- Aristide Quintiliano, 7, 11, 12, 31-43
- Aristotele, 7, 10, 11, 21-26, 32, 36, 37, 43, 60, 70, 71
- Assalonne, 92
- Atanasio, 53
- Ateneo, 11
- Athanasius Kircher, 8, 84-90, 92-95, 97, 98
- Cicerone, 31, 70, 71
- Dafne, 28
- Damone, 7, 9-18, 20, 22, 25-27, 29, 32, 33, 35, 36, 38-40, 43, 55, 62
- Davide, 53, 92
- Democrito, 25
- Dioniso, 28, 29
- Epicuro, 25, 26
- Eusebio, 31
- Filodemo, 25, 26
- Filolao, 10
- Florenzio, 31
- Gesualdo, 95
- Giacomo Carissimi, 95
- Giobbe, 70
- Girolamo Mei, 65
- Gioseffo Zarlino, 8, 66-73, 75-79, 81-85, 87
- Giulio del Bene, 65
- Glareano, 79, 81
- Glaucone, 7, 14, 16, 17
- Gorgia, 26
- Ippaso, 10
- Ippia di Elide, 26
- Jephte, 95
- Lamprocle, 10
- Laso di Ermione, 9
- Marsia, 42
- Pericle, 10
- Pitagora, 10, 65, 70, 71
- Pitoclido, 10
- Platone, 7, 11, 12, 14-26, 32, 33, 35-37, 40, 43, 56-58, 62, 63, 68, 70, 71, 82-84, 87
- Saffo, 9
- Salomone, 92