

FABRIZIO BIGOTTI

Logos & Melos

La «Rhetorica» aristotelica nell'estetica musicale del seicento italiano:
dalla «seconda prattica» alla «teoria degli affetti»¹

«Vox est sonus animalis a glottide ex percussione respirati aeris ad affectus animi explicandos productus».² Con questa definizione, tratta dalla *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, il padre gesuita Athanasius Kircher compendia nell'anno 1650 lo *status quaestionis* sulla concezione classica della voce, consolidando allo stesso tempo le basi per quella 'teoria degli affetti' che costituirà la concezione musicale ed estetica dominante in tutto il Seicento. Così, nelle ascendenze filosofiche della definizione Kircheriana, *la voce e l'affetto* vengono a costituire elementi di un laboratorio alchemico in cui il musicista si muove alla ricerca della perfetta «espressione dell'affetto musicale» e, proprio per questa ragione, diviene di fondamentale importanza rintracciare le origini culturali e linguistiche di un approccio teoricamente così connotato.

Il termine latino *adfectus* deriva dal verbo *adfacio* che indica tanto il «rendere affetto da» quanto «l'influire su». Nella prima accezione esso è determinato dall'ablativo cui è accompagnato e che qualifica la specificità dell'affetto (*laetitia, dolore, maestitia*), nella seconda si riferisce, invece, al soggetto cui afferisce, l'animo oppure il corpo.³ Quest'ultimo significato, relativo al corpo, individua

¹ Il presente contributo è stato presentato nell'ambito del Seminario Internazionale di Studi promosso dal Centro Interuniversitario di Ricerca, Fenomenologia e Arte (CIRFA) dal titolo *Passioni aperte. Uno sguardo dal XXI secolo, svoltosi presso l'Académie de France à Rome, dal 28 febbraio al 14 marzo 2006 sotto la direzione del Prof. Pietro D'Oriano, che ho l'occasione qui di ringraziare.*

² «La voce è un suono proprio dell'animale prodotto dalla glottide mediante una percussione dell'aria respirata volto ad esprimere gli affetti dell'anima»: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Romae, ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, MDCL, Liber I, caput X: *De vocis natura ac Genesi*, p. 20 (ed. anast.: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band Mit einem Vorwort, Personem, Orts-und Sachregister von Ulf Scharlau*, Hildesheim, New York, 1970; traduzione dell'autore). Per una ricognizione generale su quest'opera, si veda il recentissimo volume di TIZIANA PANGRAZI, *La "Musurgia universalis" di Athanasius Kircher. Contenuto, fonti, terminologia*, Firenze, Olschki, 2009, pubblicato quando questo saggio era già in fase avanzata di pubblicazione.

³ Similmente DESCARTES, *Les passions de l'âme*, Capitolo primo, art. 1: «Per cominciare, io considero che tutto ciò che avviene o capita di nuovo è, in genere, chiamato dai filosofi passione rispetto al soggetto cui capita, e azione rispetto a quello che lo determina. In tal modo, benché agente e paziente siano spesso molto diversi, l'azione e la passione sono sempre una medesima cosa con due nomi, secondo che la si riferisce all'uno o all'altra di quei due soggetti». Trad. it. di Eugenio Garin, in CARTESIO, *Opere*, Vol. IV: *Le passioni dell'Anima, Lettere*

altresì gli elementi cardine di quella fisiopatologia galenica, e più in generale medica, cui lo stesso Kircher mostra più volte di riferirsi citando le teorie di Paracelso e Fludd,⁴ fisiopatologia che permette di iscrivere l'originale terminologia greca del verbo *páthein* (*subire, patire*), e del corrispondente sostantivo *páthema* all'interno della tipologia semantica di *adfectus*. Questa duplice valenza semantica, peraltro, sembra persistere inalterata all'interno dell'impianto sia teorico sia musicale del primo barocco. Secondo l'avviso di Ercole Bottrigari,⁵ infatti, il progetto del musicista deve essere, quello

della espressione de gli affetti & della pronunzia delle parole; dalle quali, & massimamente imitate dall'Eccellente musico nella sua Cantilena, veramente deriva il maggiore de tutti i commovimenti de gli animi delle persone ascoltatrici.

Proprio in ossequio a questo scopo emotivo ed evocativo insieme, l'«affetto» è un titolo generalmente ricorrente nelle opere dei musicisti di inizio Seicento; è il caso, ad esempio, degli *Affetti spirituali a due voci* di Severo Bonini (Venezia, 1615), de *I Pietosi affetti* di Sebastiano Miseroca (Venezia, 1618), degli *Accenti spirituali* di Sigismondo Largari (Venezia, 1620).⁶

Tuttavia, come nel caso della radice etimologica, neppure la definizione della voce, come denotata dalla propria capacità di esprimere affetti, rappresenta un'elaborazione del tutto originale del Seicento, ma trova la sua collocazione nel solco della filosofia greca e dell'oratoria classica che fanno della voce lo strumento della razionalità stessa, espressa attraverso il *λόγος* (*lógos*). In tal senso, se già Platone aveva esaltato la parola come espressione della razionalità umana, fu però solo Aristotele che integrò l'elemento spirituale del *lógos* (*parola, ragione*) con quello fisiologico del *páthema* (*affetto, affezione, emozione*), saldando tra loro le due accezioni attraverso una stretta correlazione di rimandi ed implicazioni reciproche. Scrive infatti Aristotele nel libro intitolato *De Interpretatione* (*Sull'espressione*):⁷

I suoni articolati dalla voce sono simboli delle affezioni dell'anima ed i segni scritti lo sono di quelli della voce.

Sebbene così immediatamente legata alle sue ascendenze classiche, ed in

sulla morale, *Colloquio con Burman*, Bari, Laterza, 1999, p. 3.

⁴ KIRCHER, *Musurgia*, cit., pp. 398 (per Paracelso), 335, 370 (per Robert Fludd).

⁵ ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali*, Bologna, appresso Gioambattista Della Gamba, 1599, p. 12.

⁶ GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987, nota 71, p. 111, *passim*.

⁷ ARISTOTELES, *De Interpretatione*, 16a, 3-4.

particolare alla figura di Aristotele, la storia del pensiero estetico-musicale seicentesco riconobbe solo di rado le proprie origini. La percezione immediata che il XVII secolo ebbe nella teorizzazione dei problemi musicali fu, infatti, eminentemente legata alle figura di Platone, Pitagora o Boezio, e solo incidentalmente a quella di Aristotele. L'occorrenza stessa del nome del filosofo nei trattati di estetica del tempo mostra una frequenza marginale che stupisce se confrontata con quella di altre *auctoritates*: Kircher, ad esempio, cita il nome di Aristotele 19 volte rispetto alle 27 di Platone o alle 24 di Pitagora.⁸ Si sarebbe quasi tentati di tracciare le linee di un rapporto di proporzionalità inversa tra la opaca visibilità di cui l'autore godette nel dibattito musicale coevo e l'incidenza che, a livello sia storico sia strutturale, effettivamente svolse.

In realtà, se si presta attenzione al fatto che per la definitiva affermazione delle teorie estetiche di Descartes in materia musicale, iniziata nel 1618 con il *Compendium Musicae*, è possibile fissare come *terminus post quem* il 1649 – data cui si situa la pubblicazione de *Les Passions de l'âme* –, il ruolo che nella codificazione della cosiddetta *Affektenlehre* svolse la teoria aristotelica delle passioni sviluppata nella *Rhetorica*, intesa quale unica reale alternativa precedente a Descartes, assume contorni molto vasti e, anche per questo, meno facilmente individuabili. Al delinarsi di un simile assetto culturale contribuiscono, da un lato, considerazioni specifiche relative in varia misura alla diffusione dei testi aristotelici, alla loro rielaborazione ed al ruolo cui, nella controriforma, fu legata la rivalutazione della filosofia aristotelico-tomista; dall'altro, il dato che la dimensione retorica dell' *affectus musicale* costituiva già da tempo un patrimonio della cultura musicale italiana dei secoli XV e XVI, all'interno del quale la codificazione del rapporto testo-musica operata dai teorici della Camerata non sancì altro che il consolidarsi di una prassi musicale legata alle esigenze del testo, fosse quello sacro della messa o profano del madrigale.

Non costituisce perciò un caso che già nelle *Istitutioni Armoniche* di Gioseffo Zarlino (1558), il teorico per eccellenza dello stile polifonico rinascimentale, di quella, cioè, che va sotto il nome di *Prima prattica*, sia possibile rilevare un'attenzione tutta peculiare per le esigenze del testo:⁹

⁸ KIRCHER, *Musurgia Universalis*, cit., *Person und Ortsregister*, pp. XII-XIII, XX, XXI. Le occorrenze relative ai filosofi antichi risultano così articolate:

<i>Aristoteles:</i>	pp.	A 2, 3, 4, 8, 40, 46, 49, 71, 140, 362, 532-533, 538, 554, 571; B 30, 211, 455 XV;
<i>Plato:</i>		A 23, 39, 68, 71, 140, 151, 422, 533, 535, 538, 554, 571, B 28, 30, 213, 225, 366, 375, 426, 439, 441, 447-48, 451, 454, 456, 461
<i>Pythagoras:</i>		A 71, 192, 139, 151, 216, 504, 533, 536, 537-538, 549, 566; B 202, 217, 228, 346, 350, 352, 371, 374-375, 448, 455, 460

⁹ GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Armoniche divise in quattro parti, nelle quali, oltre alle materie*

L'harmonia [...] sia totalmente accomodata alla Oratione: cioè alla parola, che nelle materie allegre l'harmonia non sia flebile per il contrario, nelle flebili l'harmonia non sia allegra.

È forse in parte anche per questo motivo che una più chiara descrizione degli elementi retorici che presiedevano alla fondazione del nuovo stile italiano si ebbe soprattutto in Germania ad opera di autori come Gallus Dresler e Heinrich Faber, le cui opere, in tal senso, rappresentarono il precedente immediato della successiva sintesi kircheriana. Sul tema dell'origine e dell'evoluzione della teoria della *Affektenlehre* quale fenomeno specifico codificato dalla sensibilità teorica e musicale d'oltralpe, Gregory Butler ha scritto:¹⁰

il termine Affektenlehre fu coniato per la prima volta da musicologi tedeschi come Kretzschmar, Goldschmidt e Schering per riferirsi al procedimento di applicazione alla musica barocca delle dottrine greche e romane sulla retorica e l'arte oratoria. Non sorprende che sin dagli inizi il termine stesso e ciò che in esso è compreso – ossia lo schieramento sistematico dei mezzi retorici per controllare e dirigere le emozioni del pubblico – fossero già nel tardo Cinquecento concetti estetici essenzialmente tedeschi. Sia Michael Praetorius che Heinrich Schütz fanno riferimento alla novità del linguaggio musicale italiano saturo di retorica nella Germania del primo Seicento. Ma mentre in Italia questo linguaggio madrigalistico era sorto naturalmente come conseguenza della stretta correlazione fra testi poetici e musica, per i giovani musicisti tedeschi esso era totalmente estraneo, ed era qualcosa da insegnare e da apprendere, sicché la sua presentazione in Germania tendeva ad essere didattica e dottrina.

La coscienza di questo fenomeno, dunque, ebbe origine proprio in Italia, dove le esigenze del nuovo stile fornirono terreno fertile per le dispute, prima, e per le grandi teorizzazioni, poi: basti pensare al dibattito tra l'abate Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi tra il 1600 ed il 1603, alle dichiarazioni del reverendo Adriano Banchieri nel *Prologo* della sua Opera XVIII, il *Festino nella Sera del Giovedì Grasso avanti Cena* (Venezia, 1608), nel quale l'autore si schiera apertamente con i sostenitori del moderno stile, per giungere poi alle dichiarazioni di Michael Praetorius ed all'opera di Kircher.

Nel suo sviluppo storico tale aspetto fu largamente incentivato dal lungo processo di 'retoricizzazione' della musica veicolato dalla diffusione e dalla ricezione delle opere aristoteliche nel XVII secolo.

appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, istorici e filosofi, Venezia, appresso Pietro da Fino, 1558, cap. XXVI.

¹⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica tedesca e la Affektenlehre*, in *Enciclopedia della Musica*, Diretta da Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, p. 447.

1. CENNI SULLA TRADIZIONE RETORICA PRIMA E DURANTE IL RINASCIMENTO

Attraverso le mediazioni di Cicerone, prima, e di Quintiliano, poi, la *Rhetorica* sopravvisse per tutto il medioevo all'interno delle discipline del *Trivium* (dialettica, grammatica e retorica), anche se questa pratica di studio si basava su una conoscenza indiretta del testo. Traduzioni anche importanti furono quelle dall'arabo in latino di Ermanno il Tedesco nel 1256, cui fece seguito quella di Guglielmo di Moerbeke tra il 1269 ed il 1270, ma in genere il Medioevo latino stimò soprattutto l'opera logica di Aristotele, trascurando significativamente i testi della *Rhetorica* e della *Poetica* – che pure conobbe grazie alle traduzioni latine di Moerbeke nel 1278. Questa situazione subì un deciso mutamento solo con l'Umanesimo, quando il testo della *Rhetorica* fu nuovamente tradotto e corredato da una più ampia serie di commenti, realizzati a partire dall'originale greco. Un dato in tal senso significativo è quello offerto dalla fortuna editoriale del testo, che, tra il 1570 ed il 1605, conta in Italia non meno di 20 edizioni, delle quali 7 a Venezia, 3 a Bologna e 2 a Roma.¹¹ Grazie infine alla traduzione approntata da Giorgio Valla nel 1498, ebbe nuova diffusione anche la *Poetica*, che, insieme alla *Rhetorica*, costituisce l'altro testo cui si rivolgono le presenti riflessioni.¹²

Quando l'esercizio retorico passò al XVII sec. esso venne compiutamente riformulato all'interno di una nuova prospettiva, e definì la sua influenza principale nella *ratio studiorum* dei collegi gesuitici e nelle pratiche devozionali dell'oratorio filippino. L'insegnamento retorico divenne in tal senso un centro direzionale e focale per tutta una serie di attività interdisciplinari, dal cosiddetto 'Teatro dei Gesuiti' alla 'Sacra Rappresentazione', dalla prosa alla politica e all'arte, ed, in particolare, alla Musica: non è un caso che figure eminenti di musicisti quali Emilio de' Cavalieri e Giacomo Carissimi trovino la loro collocazione ideale all'interno delle tradizioni dell'una o dell'altra istituzione. La retorica codificava inoltre un messaggio politico-culturale oltre che religioso: essa da un lato rappresentava il primato della parola sugli incolti, giustificando l'ideologia del potere dominante; dall'altro, veicolava il messaggio della committenza per il pubblico, doveva perciò essere manifestazione di magnificenza o di terrore, di estasi e di stupore di fronte al divino. Essenzialmente definita da un'esigenza rappresentativa determinata dall'alto, essa assumeva i caratteri di uno strumento efficace in grado di forgiare i caratteri e di tradursi, secondo il motto Filippino, in «pescatrice di anime». Fu in ragione di questo carattere peculiare che la musica venne investita

¹¹ Fonte: Banca dati del Servizio Bibliotecario Nazionale-SNB, consultabile *on line* all'indirizzo <http://opac.sbn.it/opacsbns/opac/iccubase.jsp>.

¹² Non meno numerose di quelle della *Rhetorica* furono le edizioni della *Poetica*; per una rassegna comprensiva della *Poetica* aristotelica in Italia e sulla poetica italiana del XVI secolo in genere si veda l'ottimo studio di FERRUCCIO CIVRA, *Musica Poetica*, Torino, Utet, 1991, pp. 45-51 (ora anche in edizione anastatica: Lucca, LIM, 2009).

di un valore liturgico, anche se, al riguardo, furono definite precise condizioni restrittive.

Tanto, infatti, la committenza quanto la destinazione devozionale del brano non ammettevano deroghe, precludendo alla musica sacra una diffusione estranea al contesto di appartenenza, a tal segno che, tra le sanzioni applicabili in caso di violazione, poteva essere contemplata anche la scomunica, come nel caso del celebre *Miserere* di Gregorio Allegri o dell'intera produzione devozionale di Carrissimi. In più di una sessione, inoltre, il Concilio di Trento espresse l'intenzione di abolire la musica dalla liturgia quale pratica soggetta a forme diverse di volgarizzazione (è il caso, ad esempio, del tema profano *l'homme armé* sul quale sia Giovanni Pierluigi da Palestrina sia Orlando di Lasso arrangerono intere Messe), richiedendo una semplificazione del contrappunto ed una più chiara intellesione del testo sacro che evitasse la distrazione dei fedeli. Istanze alle quali la chiesa di Roma fece fronte non solo promuovendo una più diretta adesione della musica al testo, ma che intese regolare anche più efficacemente con un controllo capillare dell'editoria musicale, cui provvide la creazione di una censura generale da parte di Urbano VIII con la Bolla *Pietatis et Christianae* del 20 Novembre 1624.¹³ Dato il carattere di attitudine manifesta grazie al quale la musica riusciva a comunicare le intenzioni ideologiche ed emotive della committenza, il compito di volta in volta delegate si definì nella capacità di veicolare un messaggio prestabilito mediante sfumature commoventi o espressive, d'ira o di pietà, in relazione, naturalmente, all'evento celebrato e/o al carattere dell'auditorio. Essa si venne perciò sempre più conformando al dettato aristotelico che assume quale obiettivo del discorso retorico – nel nostro caso musicale – la persuasione dell'ascoltatore,¹⁴ rendendo più in generale possibile l'assimilazione sostanziale della musica alla *téchne rhetorichè* nella sua definizione aristotelica di «strumento in grado di scoprire il mezzo di persuasione più adatto rispetto a ciascun'oggetto».¹⁵

In tal senso, quella del *musico-oratore* si configura nel XVII secolo quale dimensione originaria e *status* peculiare che racchiude in sé le esperienze del retore e del cantore, e che segna il definitivo superamento della pratica retorica classica, riassumendo e sintetizzando al suo interno l'intero campo dell'esprimibile attraverso il suono, vale a dire *l'affetto musicale* ed *il significato*. Ne sono espressioni dirette la cantata a voce sola ed il melodramma.

In ragione delle motivazioni sino ad ora esposte, le corrispondenze tra la tradizione della *Rhetorica* aristotelica e la musica barocca non si riducono a sporadiche analogie o a generalizzazioni occasionali, ma mostrano profondi radicamenti

¹³ Cfr. *Bullarium Romanum*, IV 78 e ss.; per una traduzione italiana del testo si veda REMO GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, vol. 1, pp. 93-96.

¹⁴ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1356a, 1 e ssg; cfr. anche 1403b, 5-7.

¹⁵ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1355b, 26-27.

concettuali. In particolare, con il delinarsi della *seconda prattica*, eminentemente legata alle esigenze comunicative del testo, e soprattutto mediante un dialogo ininterrotto *tra antica e moderna musica*, il modello retorico-testuale fu assunto ad emblema della nuova concezione estetica, e contribuì alla stilizzazione del barocco vocale prima (Monteverdi, Carissimi, Legrenzi) e di quello strumentale poi (Stadella, Corelli e Vivaldi). Laddove si faceva sempre più attenta l'esigenza al testo ed alle sue sfumature, si rendeva parallelamente necessario decodificare una retorica musicale efficace, intesa nel senso di un potenziamento del linguaggio musicale mediante il potenziamento del suo referente immediato extramusicale, il testo; prassi che assunse in seguito i contorni di una vera e propria teoria estetica.

Per illustrare più da vicino l'influenza teorica della *Rhetorica* aristotelica nel panorama musicale del Seicento italiano, si è scelto di analizzare 5 concetti influenti desunti da essa i quali, nella loro ricorsività, caratterizzano lo sviluppo complessivo dell'estetica musicale seicentesca: *lógos*, *phonē*, *páthos*, *mimesis* e *prépon*, vale a dire, «esigenze della parola» (*lógos*), «espressione della voce» (*phonē*), «affetto» (*páthos*), «imitazione» (*mimesis*) e «adeguatezza dei mezzi espressivi» (*prépon* o, con termine latino, *convenientia*).

2. «LÓGOS» E «PHONĒ». ESIGENZE DELLA PAROLA E ESPRESSIONI DELLA VOCE

Da sempre la musica occidentale è stata legata alle esigenze testuali, ma la svolta operata in Italia tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo assume un carattere straordinario proprio in virtù dell'aspirazione a rendere più aderente tale legame.

Nonostante gli elementi di continuità con l'epoca classica della polifonia, si trattò per molti aspetti di una vera e propria rivoluzione dovuta ad un mutamento radicale di prospettiva: con la pratica del *recitar cantando* dalla musica ci si volse al testo, per tornare di nuovo, poi, dal testo alla musica. Se nella polifonia ad essere primarie erano le regole armoniche del contrappunto e compito del musicista quello di coniugare testo e musica mediante le regole codificate per quest'ultima – al punto che, non di rado, le regole del contrappunto ed il numero delle voci avevano la meglio sulle esigenze testuali, a tutto vantaggio dell'armonia e della 'musica pura' – con il Seicento fu il primato della parola a dominare le scene, secondo il motto monteverdiano di un' *oratione padrona et non serva*.

Ciò che, nelle sue istanze fondamentali, la cultura musicale seicentesca rimproverò alla tradizione polifonica precedente, fu l'aver sacrificato l'intelligibilità del testo, e con esso del portato emotivo del suono espresso mediante la voce, a favore del puro sentimento musicale. Il contrappunto si era così ridotto ad un mero esercizio intellettuale in cui il *lógos*, elemento significante della vocalità,

veniva moltiplicato all'infinito nel contesto delle voci e subordinato alle esigenze della tecnica contrappuntistica, risultando incomprensibile.

Scriva a tal proposito Pietro della Valle nel 1639:¹⁶

le musiche troppo artificiose, con tante sottigliezze di contrappunti, [...] in effetti son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senz'anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non uomini vivi.

e Giulio Caccini, nel 1601¹⁷, afferma di

non pregiare quella sorta di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia.

Si trattò perciò di riaffermare il *significato* al di là del puro suono e, in analogia al rapporto significato-parola, il *mélòs*, ossia la melodia, assunse lo scopo di esprimere sentimenti, emozioni e stati d'animo, in ultima istanza, cioè, «affetti». Per operare questo era necessario ridefinire completamente il linguaggio musicale in funzione del testo, portandolo verso una maggiore semplificazione, e recuperare un ideale di chiarezza stilistica corrispondente a quello aristotelico:¹⁸ all'impianto modale armonico, troppo complesso e puramente intellettuale, venne sostituendosi quello tonale-melodico, più semplice e naturale; alla polifonia di stile fiammingo e severo, l'omofonia e il declamato; al basso cantabile, il basso seguente e quello continuo. Tale fu il compito che si assunse e che in buona parte effettivamente svolse la Camerata De' Bardi o Camerata Fiorentina, gruppo di intellettuali e musicisti che tentò di riportare ad una maggiore consapevolezza teorica e ad un miglior effetto artistico la musica coeva mediante il richiamo ad una sorta di *prisca philosophia* musicale, ispirata alla musica teatrale dei greci e dunque modellata su un concetto di *pathos* tutto retorico, e specificamente aristotelico.

Le direttive che assunse tale movimento andarono tutte coordinandosi su due piani principalmente teorici, quello dell'*analogia*

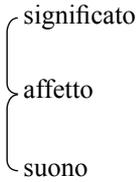
parola : significato = suono : affetto

e quello della *subordinazione*

¹⁶ PIETRO DELLA VALLE, *Oratorio della purificazione* (1639) cit. in STEFANI, *Musica barocca*, cit., n. 93, p. 115.

¹⁷ GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, Marescotti, 1602: *A Lettori*, pp. [5-6].

¹⁸ ARISTOTELES, *Rhetotica*, 1404b, 1-3.



Tentando, dunque, un recupero dei classici, la Camerata fiorentina propose un modello anzitutto teorico, anche se già consolidato dalla coeva prassi madrigalistica (Rore, Gombert, Lasso, Marenzio), in cui l'adesione al testo fosse più esplicita e diretta. Grazie soprattutto all'osmosi culturale operata da Vincenzo Galilei con il *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (1581), il punto chiave fu l'assunzione del modello della voce quale struttura elementare attraverso la quale il linguaggio, composto di *suoni* diviene, in quanto veicolo di uno o più *significanti*, manifestazione di stati d'animo o affetti.

3. PATHOS: L'AFFETTO

Tale assunzione ebbe come implicazione principale quella di identificare l'equazione,

significato = affetto – parola – suono

con quella di

suono = parola – affetto – significato

introducendo in tal modo la presenza forte di una semantica extramusicale fatta di immagini e affetti, appunto, che fornisce all'ascoltatore un referente immediato. A muovere propriamente l'affetto è dunque il 'carattere' che la musica sa imprimere di volta in volta ai significati espressi dal testo, come riaffermerà il teorico Pietro Mengoli nel 1670:¹⁹

Colui che ode – infatti – attende con l'attenzione astrattiva della mente, e razionale, per cui si move, s'affettiona secondo la propria significazione delle parole, accresciuta con gli accenti, cioè con gl'innalzamenti, e depressioni, e circumflessioni di voce.

¹⁹ PIETRO MENGOLI, *Speculationi di Musica*, in Bologna, per l'erede del Benacci, 1670, p. 247.

In linea con queste riflessioni, continua Butler, occorre comprendere come: «la rappresentazione degli affetti costituiva la base fondamentale di numerosi trattati e lo scopo principale, per il compositore come per il retore, divenne quello di suscitare un'intera gamma di stati emotivi nell'ascoltatore. Ciò non aveva niente a che fare con la spontanea risposta emotiva tipica del pubblico nel periodo romantico. I compositori pianificavano razionalmente il contenuto affettivo di un'opera musicale e si attendevano che il pubblico reagisse appropriatamente sulla base del suo discernimento razionale di tale contenuto. Tutti i parametri della musica divennero connotati retoricamente – armonia, tonalità, ritmo, melodia, fraseggio, tessitura. Questa preoccupazione si estese a considerazioni ancora più globali: forma, tempo, timbro strumentale».²⁰

Questo *dispiegamento retorico dei mezzi espressivi* ha come fonte principale il carattere del testo e della musica che lo esprime. Più che alla consueta classificazione operata da Aristotele nella *Politica* circa il carattere proprio dei modi greci, questa teorizzazione ha come antecedente la trattazione delle implicazioni carattere-emozione svolta nella *Rhetorica*. Il modo più diretto secondo il quale per lo Stagirita, l'affetto può essere veicolato all'auditorio è in virtù del *carattere* dell'oratore, l'*ēthos*, oppure mediante la capacità di suscitare un'*emozione* nell'uditorio, *páthos*, o, infine, in virtù del discorso stesso, inteso nella sua *dynamis* retorica, vale a dire *dià lógou*.²¹ In ordine a questa classificazione generale si coordina anche l'articolazione in tre libri della trattazione aristotelica: per esprimersi con le parole di Roland Barthes,²² infatti, potremmo affermare che

Il libro I della Retorica è il libro dell'emittente del messaggio, il libro dell'oratore: vi si tratta principalmente della concezione delle argomentazioni, nella misura in cui dipendono dall'oratore, del suo adattarsi al pubblico [...]. Il libro II è il libro del ricevente del messaggio, il libro del pubblico, vi si tratta delle emozioni (delle passioni) e di nuovo delle argomentazioni, ma questa volta in quanto recepite (e non più, come prima, concepite). Il libro III è il libro del messaggio: vi si tratta delle λέξεις o *elocutio*, cioè delle figure e della τὰξις o *dispositio*, cioè dell'ordine delle parti del discorso».

Per Aristotele, il discorso poetico-retorico possiede una capacità non solo lamentamente evocativa, ma di disposizione attiva nell'ascoltatore di alcuni sentimenti (*pathē/mata*) quali l'ira, il dolore o la gioia,²³ come sembra ulteriormente sottoli-

²⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica*, cit., *ivi*.

²¹ ARISTOTELES, *Rhetorica*, loc. cit., *ivi*.

²² ROLAND BARTHES, *La Retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 20-21.

²³ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1380a, 3-6; 1380b, 32 e ssg; 1383a, 8 e ssg.

neare il concetto di *kátarsis*, *purificazione*, sviluppato nella *Poetica*.²⁴ Una eco significativa di questa impostazione si ritrova, sebbene con accenti profondamente diversi, sia in Gioseffo Zarlino che in Vincenzo Galilei²⁵, e soprattutto in Kircher col quale, nel IX libro della *Musurgia*, il *sonus*, definito *prodigiousus*, assume una straordinaria capacità terapeutica.²⁶

La struttura elementare *ēthos* – *páthos* – *lógos* in Aristotele assume una sua precisa tassonomia in funzione del portato mimetico vocale: mediante la recitazione, infatti, la voce, che nell'uomo è la parte anatomica più adatta all'imitazione,²⁷ non solo suscita emozioni²⁸ ma vi riesce tanto meglio quanto più è legata all'aspetto mimetico della realtà, della quale essa coglie, mediante le parole, gli aspetti conoscitivi.

4. «MÍMESIS» E «PRÉPON» – «IMITATIONE» E «CONVENIENTIA»

Questa capacità mimetica cui, per lo Stagirita, è legata qualsiasi attività artistica,²⁹ nella misura in cui coglie il reale mediante delle rappresentazioni, produce un piacere teoretico ed estetico connesso al senso di meraviglia e stupore da parte dello spettatore.³⁰

Quest'ultimo aspetto è sottolineato particolarmente nella *Poetica*, prima, in termini generali, trattando delle varie arti imitative:³¹

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica, sono in generale tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. Come alcuni imitano molti oggetti riproducendone l'immagine con il colore o con il disegno (per arte o per pratica), e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente.

²⁴ ARISTOTELES, *Poetica*, 1449b, 21-28; v. anche *Politica*, 1341b, 32 e ssg.

²⁵ Per una rassegna complessiva delle correnti di pensiero dei teorici italiani del secolo XVI e XVII ed in particolare il rapporto tra Zarlino e Galilei, si veda PAOLO CECCHI, *Il rapporto tra testo poetico e intonazione musicale in alcuni teorici italiani di fine Cinquecento*, in *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive*. Atti del Convegno. Mantova, 21-24 Ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, in particolare pp. 552-596.

²⁶ ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia*, cit., p. 217.

²⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1404a, 22.

²⁸ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-22.

²⁹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-16.

³⁰ ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5 e ss; cfr. anche *Rhetorica* 1404b, 10-12.

³¹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-23; traduzione di Carlo Augusto Viano.

Successivamente, specificando l'aspetto imitativo nella sua valenza conoscitiva:³²

Nel suo insieme la poetica sembra avere avuto inizio da due cause, entrambe naturali: l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è indizio ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è un grandissimo piacere non solo per i filosofi ma anche per tutti gli altri, tranne che ne partecipano in minor misura.

Riassumendo brevemente in una tabella questa prima parte dell'argomentazione aristotelica, il precedente schema stilistico

carattere - emozione - recitazione

viene ad assumere il ruolo di un semplice schema particolare la cui appartenenza ad una scansione concettuale più ampia è sancita dalla logica della sua stessa spiegazione, la quale – proprio in quanto deve rendere conto non solo del «come» il processo avviene, ma anche e soprattutto del «perché» esso avviene, lega l'*imitazione/rappresentazione* alla *conoscenza/meraviglia* ed al *piacere*, ed in funzione della quale la prima assume valore e significato.

Carattere [ἦθος]	imitazione/rappresentazione [μίμησις, <i>mimesis</i>]
Emozione [πάθος]	conoscenza/meraviglia [θεωρεῖν, <i>theoreîn</i> – θαυμάζειν, <i>thaumázēin</i>]
Recitazione [λόγος]	piacere estetico [ἡδονή, <i>ēdonē</i>]

Sull'alternanza di questi elementi, che nel formulario estetico seicentesco si traducono nella preminenza della melodia, dell'imitazione dell'affetto e della recitazione del testo, si articola il concetto di meraviglia barocca mutuato da Aristotele, determinante tanto nel campo letterario come in quello della prosa scientifica, e che in musica si estende dalla cantata morale alla *historia sacra*, dal madrigale concertato al melodramma.

Il primo a recepire e veicolare, in tal senso, il portato mimetico della musica nella teorizzazione estetica, fu con ogni probabilità Teodato Osio ne *L'Armonia del nudo parlare* (1637), opera che sin dal titolo indica la comunione di inten-

³² ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5-15; traduzione di Carlo Augusto Viano.

ti dell'autore con l'espressione retorica.³³ Ancora, in perfetto parallelismo con i dettami della *Rhetorica* Claudio Monteverdi esalta nella sua musica l'*imitazione del carattere musicale*, mediante l'*imitazione del carattere del testo* e l'assunzione dei 'contrari', vale a dire dei 'contrasti' tanto nel tempo quanto nell'armonia, nel timbro di voce come nell'espressione del cantore. È il caso, del famoso *Lamento di Arianna* o dell'altrettanto celebre *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1638) in cui tempo, armonia e melodia sono pura funzione dell'espressione emotiva della voce. Allo stesso modo, in prosa come in poesia, Giovanni Battista Marino ed Emanuele Tesauro esaltano, all'inizio ed alla fine del XVII, secolo i 'contrari' ed il 'contrasto' da essi suscitato quali elementi del concettismo e della meraviglia poetica. In particolare il *Cannocchiale aristotelico* (scritto nel 1654, ma pubblicato nel 1670) di Tesauro registra l'acquisizione ormai definitiva nel lessico barocco del termine greco *lógos* reso dall'ampia casistica terminologica di *arguzia, ingegno, furore, meraviglia*.³⁴ L'emblema dell'estetica barocca, che in tal modo si determinata, è il concetto di una esaustività pervasiva, ridondante, dove la meraviglia racchiude in sé tanto l'aspetto intellettuale tanto quello estetico ed il musicista, nella sua veste di retore oltre che di cantore, ne costituisce l'incarnazione diretta, secondo quel *Generale invito alle grandezze, e meraviglie della musica* (Modena, 1629) che costituisce il titolo dell'opera di Ludovico Casali.

Come nella formulazione aristotelica, anche in quella barocca gli elementi catalizzatori della meraviglia hanno quale struttura funzionale il ruolo della voce che, soprattutto con la costituzione del genere monodico nella sua proteiforme capacità di imitazione/emulazione della realtà, coordina l'intera gamma dei significati retorici dall'*ēthos* (carattere) al *lógos* (linguaggio, parola) e dalla *mímēsis* (capacità di imitare) all'*ēdonē* (il piacere).

Una testimonianza diretta è quella offerta da Giulio Caccini negli avverti-

³³ TEODATO OSIO, *L'armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici scoperta [...] all'ecc.mo Sr. Don Fran.co di Melo*, in Milano, per Carlo Ferrandi, 31 luglio 1637, pp. 175-176: «Et perché la rappresentativa delle attioni dell'huomo è la imitazione de' costumi, li quali sono una delle parti principali della qualità dell'attione, & forse tali, che tutta l'attione in sé stessa rapiscono, onde senza l'espressione de' costumi essere non può l'imitatione, quindi occorre, che lo studio principale della Poesia intorno all'espressione de' costumi si trattiene; & perciò quel poeta, il quale bene esprimerà i costumi, bene ancora imitarà, & bene imitando sarà buon poeta [...]. I costumi tutti degl'huomini da gli interni, ouero da gli esterni habiti & perturbationi procedono [...] Questa qualità di costume prouiene dunque dalle operationi dell'huomo, & allo suegliamento di quelle, o buone, o cattive (già più fiato lo auuisai) la Musica è potentissima per la simpatia dell'armoniosa sua compositione; perché li numerosi accenti Musici, per l'orecchio penetrando, & all'anima stessa comunicandosi, possono con li numeri loro mouere i numeri di quella; perché nell'unità del corpo informante l'anima virtualmente regna ogni mouimento». Cit. in CECILIA CAMPA, *Il Musicista Filosofo e le Passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Napoli, Liguori, 2001, p. 355.

³⁴ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro, in Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-232.

menti *A discreti lettori nelle Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, in cui il musicista scrive:³⁵

Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantare con affetto solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura. Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare atta à muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto, è quel trapasso, che si fa da un affetto in altro co' medesimi mezzi, secondo che le parole, e l'concetto guidano il cantante successivamente. E questa è da osservarsi minutamente acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse à rappresentare lo sposo, e l' vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto col trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alla figure, e à i colori rettorici assomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal ora introdurre. Conosciute si queste cose, crederò con l'osservazione di questi miei componimenti, che chi haurà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettere.

Un così esplicito riferimento alla retorica stupisce, soprattutto se si considera che Caccini muove le sue osservazioni dal punto di vista della 'prattica' del cantore-musico piuttosto che da quella del puro teorico, ed ancora più stupefacente è la definizione della variazione dell'affetto, o 'sprezzatura', che ripercorre quasi alla lettera la trattazione aristotelica della recitazione e quella del *prépon*, compendiandole. Aveva scritto infatti Aristotele nella *Rhetorica*:³⁶

La recitazione riguarda la voce e il modo in cui essa deve essere usata per esprimere ciascuna emozione – quando, ad esempio, debba essere forte, quando debole, quando media – e il modo in cui ci si deve servire dei toni – acuto, grave e medio – e quali ritmi devono essere eseguiti in ogni caso.

E, poco più oltre aggiungeva:³⁷

Lo stile avrà proprietà quando sia in grado di esprimere emozioni e caratteri e sia proporzionato al soggetto. 'Proporzionato' vuol dire non esprimersi in modo improvvisato su soggetti di una certa gravità, né con solennità a proposito di que-

³⁵ GIULIO CACCINI, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, appresso Zanobi Pignoni e compagni, 1614.

³⁶ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-24. Traduzione di Marco Dorati.

³⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1408a, 10-19.

stioni ordinarie, e senza aggiungere ornamenti a parole triviali, o, in caso, contrario, sembrerà una commedia [...] ‘In grado di esprimere emozioni’ vuol dire che, di fronte ad atti di oltraggio, lo stile deve essere quello di un uomo adirato; di fronte ad azioni empie e turpi, quello di un uomo offeso e riluttante persino a parlare; di fronte ad azioni encomiabili, quello di chi parla con ammirazione; di fronte a fatti degni di compassione, quello di un uomo che si esprime con tristezza; e similmente negli altri casi.

Lo stupore per le espressioni cacciniane diminuisce, però, se si tiene conto del costante dialogo tra antico e moderno, tra retorica e musica, nelle coordinate del quale non solo Caccini ma tutta la ‘seconda prattica’ a partire da Vincenzo Galilei si muove. Ed è proprio nella duplice prospettiva di *imitazione-proporzione* delineata da Aristotele e dalla retorica aristotelica che si incontrano, sebbene indirettamente e forse inconsapevolmente, Giulio Caccini, Gioseffo Zarlino³⁸ e Nicola Vicentino³⁹, comunemente considerati, questi ultimi, teorici della ‘prima prattica’. Se si tiene conto di una simile convergenza sui temi dell’*imitatione* e delle sue modalità di realizzazione, si può allora comprendere anche come, in un simile contesto, l’uso dei precetti retorici quali appunto *convenientia* e *imitatione*, rappresentasse un elemento di condivisione trasversale tra *prima* e *seconda prattica*, suscitando talora anche problemi e dispute.

Un chiaro esempio di tali dispute è quello fornito dalla già citata questione apertasi tra l’abate Artusi e Claudio Monteverdi sul ruolo dell’imitazione e sul modo migliore di realizzarla musicalmente; questione che, di fatto, inaugura il nuovo secolo.

Nell’*Artusi, ouero delle imperfettioni della moderna musica* (1600) l’abate bolognese Giovanni Maria Artusi, canonico di S. Salvatore ed allievo del già menzionato Gioseffo Zarlino, prendeva posizione contro le intemperanze della moderna pratica musicale di stampo vocale, menzionando ampie sezioni di ma-

³⁸ GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Armoniche, di nuovo in molti luoghi migliorate e di molti belli secreti nelle cose della Prattica ampliate*, Venezia, Francesco de’ Franceschi senese, 1573, p. 419: «Et debbe auertire di accompagnare quando potrà in tal maniera ogni parola, che doue ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine & altre cose simili, L’Harmonia sia simile à lei; cioè alquanto dura & aspra; di maniera però che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime & altre cose simili, l’Harmonia sia piena di mestizia». Cit. in CECCHI, *Il Rapporto*, cit., appendice I, pp. 598-599.

³⁹ NICOLA VICENTINO, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, In Roma, appresso Antonio Barrè, 1555, libro IV, cap. XXIX: «Perché la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro, se non per esprimere il concetto, & le passioni & gli affetti di quelle con l’armonia; & se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, & non infuriato; & dall’allegrezza, non si facci la musica mesta; se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d’asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non ‘saccompagni in altro modo, perché pareranno difforni dal suo concetto, & quando di velocità, non sarà pigro & lento: & quando di star fermo, non si correrà; e quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiungeranno con una breve». Cit. in CECCHI, *Il Rapporto*, cit., appendice I, p. 598.

drigali monteverdiani – che costituiranno poi parte dei libri IV e V – riportando in aggiunta alcuni brani senza il corredo testuale e senza mai citarne espressamente l'autore. L'intento dell'Artusi si configura così di stampo prevalentemente armonico: egli lamenta, infatti, l'imperizia dei moderni compositori, le cui arditezze rappresentano altrettante deroghe al contrappunto; in particolare, l'uso di seconde e settime non preparate appare al teorico bolognese come un vero e proprio arbitrio armonico. A questa posizione, di stampo chiaramente conservatore, prima ancora dell'intervento diretto di Claudio Monteverdi e del fratello Giulio Cesare, aveva in parte risposto *l'Ottuso accademico*, con il quale l'Artusi aveva intrattenuto in Ferrara un nutrito scambio epistolare già a partire dal 1599.

Essenzialmente le due posizioni si differenziarono per la natura dell'*imitazione* (*mimesis*) musicale e per l'uso della *proporzione* (*prépon*) nello stile espressivo, testimoniando, ancora una volta, l'influenza che l'elaborazione della retorica classica esercitò nella definitiva affermazione dello stile monodico. Se, infatti, per l'Artusi le arditezze monteverdiane risultano armonicamente sconvenienti tanto all'orecchio quanto alla buona pratica del contrappunto, per l'Accademico Ottuso tali deroghe sono giustificate dal valore espressivo del testo musicato. Ed è a questo punto della discussione che si inserisce l'apporto monteverdiano.

In appendice alla dedicatoria del *Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (1605) Claudio Monteverdi scriveva un'*informatione agli studiosi lettori*.⁴⁰

Non vi meravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali senza prima rispondere alle opposizioni che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perché send'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantova non son patrone di quel tempo che tal'ora mi bisognerebbe: ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere che io non faccio le mie cose a caso, e tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di Seconda pratica, ovvero Perfezione della moderna musica, del che forse alcuni s'amireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dallo Zerlino; ma siano sicuri che intorno alle consonanze e dissonanze vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione e del senso diffende il moderno comporre, e questo ho voluto dirvi sì perché questa voce Seconda pratica tal'ora non fosse occupata da altri, sì perché anco gli ingegnosi possano fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, e credete che il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità.

Monteverdi difende dunque il nuovo stile, ma non potendo vantare vere credenziali come teorico, il suo auspicato intervento a favore della *Perfezione della moderna musica* non sarebbe mai giunto al termine. Tuttavia nei brevi accenni del musicista è possibile ravvisare tutti i motivi di una nuova poetica musicale.

⁴⁰ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, Edt, 1985, p. 61.

Essa testimonia, inoltre, come l'uso dei contrasti (ovvero, dei 'contrari' aristotelici) e dei mezzi retorici propri della tradizione polifonica fossero insufficienti ad esprimere gli *affetti* e che, per tale motivo, l'*imitatione* del testo non poteva più essere armonica, ma melodica ed espressiva.

Con Monteverdi si attua in tal modo quel passaggio dall'armonia alla melodia e dalla *convenientia modulationis harmonicae* alla *convenientia melodica* che ha nell'uso espressivo della voce e nella preminenza del significato il suo asse radiale. Tale affermazione del *mélos* quale espressione del *lógos* è sancita, definitivamente, dall'intervento nella disputa del fratello del compositore, Giulio Cesare Monteverdi, in appendice all'edizione degli *Scherzi Musicali* del 1607, che testualmente recita:⁴¹

L'Artusi, da bon maestro, piglia certe particelle, o passaggi (come lui dice) del madrigale «Cruda Amarilli» di mio fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciandola in maniera tale che, come se nulla avesse a che fare con la musica; mostrando di poi detti passaggi privi de la sua oratione, del tutto de la sua armonia e del suo ritmo, ma s'avesse nelli passaggi notati da lui per falsi sposta l'oratione loro, il mondo senz'altro avrebbe conosciuto dov'è trascorso il suo giudicio, et egli non avrebbe detto che fossero chimere e castelli in aria per non essere osservanti interamente de le regole de la prima pratica, ma bella ragione sarebbe certo se si facesse il simile anco con i madregali di Cipriano «Dalle belle contrade», «Se ben il duol», «E se pur mi mantieni amor», «Poiché m'invita amore», «Crudel Acerba», «Un' altra volta» e finalmente di altri, l'armonia dei quali serva esattamente alla sua oratione, che certo rimarrebbero come corpi senz'anima rimanendo senza questa, più importante e principal parte de la musica, significando l'oppositore col sindacar senza l'oratione questi passaggi, che tutto il buon et il bello si stia nella osservatione esatta de le dette regole di prima pratica, li quali pongono l'armonia signora dell'oratione (come ben farà veder mio fratello), il quale sapendo al sicuro la musica (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfetione della melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva all'oratione, e l'oratione padrona dell'armonia, al qual pensamento tende la seconda pratica ovvero l'uso moderno [...] prima pratica intende che sia quella che versa intorno alla perfetione del armonia, cioè che considera l'armonia non comandata ma comandante, e non serva, ma signora dell'oratione; e questa fu principiata da que' primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene e più di una voce, seguitata poi et ampliata da Occhegem, Iosquin de Pres, Pietro della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gompert [Gombert] et altri de que' tempi perfetionata ultimamente da messere Adriano [Willaert] con l'atto pratico, e dall'eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime. Seconda pratica, della quale è stato il primo innovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano de Rore, come ben farà vedere mio fratello, seguitata et ampliata non solamente da li signori detti, ma dal Ingegneri, dal Marenzo,

⁴¹ FABRI, *Monteverdi*, cit., p. 64.

da Giaches Wert, dal Luzzasco, e parimenti da Giacopo Peri, da Giulio Caccini, e finalmente da li spiriti più elevati et intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa intorno alla perfetione de la melodia, cioè che considera l'armonia comandata e non comandante, e per signora del armonia pone l'oratione.

Tali affermazioni possono offrire l'occasione di considerare molti altri aspetti retorici che investono la poetica musicale del Seicento, e che tuttavia non è possibile in questa sede vagliare ulteriormente, come l'*agogica*, l'*uso dei contrari*, il *numero*, la *forma* e la distribuzione della composizione per aree tematiche, oltre che per ambiti, cioè la destinazione del messaggio musicale; tutti elementi rispetto ai quali un confronto con il testo della *Rhetorica*, come con quello di altri autori classici, tra i quali sicuramente Cicerone, risulterebbe indubbiamente proficuo ed interessante⁴².

In conclusione è possibile notare come, rispetto alle riflessioni sviluppate nella prima parte di questa relazione, l'elenco degli '*spiriti più elevati*' stilato da Giulio Cesare Monteverdi, annoveri molti autori della piena maturità espressiva dello stile madrigalistico cinquecentesco, tra i quali Cipriano de Rore e Luca Marenzio, a testimonianza di come, prima ancora della più evoluta teorizzazione degli affetti, la retoricizzazione del testo costituiva un fenomeno totalizzante nella musica italiana a cavallo tra i secoli XVI e XVII e come lo sviluppo delle possibilità melodiche del testo fosse coesistente a quello retorico, prefigurando, anche da un punto di vista prettamente teorico, l'intera gamma espressiva dell'impianto melodico-tonale, successivamente codificata dai teorici tedeschi.

⁴² Sul ruolo svolto dalla retorica nello sviluppo dello stile e del fraseggio musicale nei compositori italiani del Seicento si concentrano alcune tra le migliori ricerche della più recente musicologia, ricerche che, per finalità e struttura, si differenziano dal presente contributo, mirato più che altro ad una ricostruzione storico-teorica della diffusione della retorica, specificamente aristotelica, nel tessuto culturale dell'Italia del XVII secolo. Tra i saggi che, a nostro giudizio, meritano maggiore attenzione in campo musicologico citiamo, oltre quelli già riportati in nota al testo, i lavori di SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano, Ricordi, 2002; *Musica e Retorica. Atti della Giornata di Studi (Messina, 11 dicembre 2000)*, a cura di Nunziata Bonaccorsi e Alba Crea, Messina, Edizioni Di Niccolò, 2004; *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996.