



Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra
documentario, letteratura e performance.

A cura di Ester Fuoco

Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna

Manuel Bertolini

Per citare l'articolo

Manuel Bertolini, « Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna », *Publifarum*, 45, 2026, p. 66-85.

Riassunto

Nella prima età moderna la musica è il crocevia di saperi filosofici, scientifici e magici, e costituisce pertanto un terreno fruttuoso di dialogo interdisciplinare fra musicologia e storia delle idee. L'articolo vuole riflettere sulla relazione tra la peculiare dimensione semantica della melodia e le dinamiche emotive da essa indotte alla luce della recente storiografia. La prima parte dell'articolo si concentra sulle più significative elaborazioni teoriche rinascimentali sul potere psicagogico della musica; la seconda parte mostra con quali modalità i compositori e gli esecutori impiegavano questo potere per dipingere emozioni.

Abstract

In the early modern period music constitutes a point of intersection for philosophical, scientific, and magical traditions. As such, it represents a particularly rich field for interdisciplinary dialogue between musicology and the history of ideas. This article investigates the relationship between the peculiar semantic dimension of melody and affective dynamics in light of recent historiography. The first part of the article focuses on the Renaissance theoretical elaborations of the psychagogic power of music; the second part examines how composers and performers employed this power to depict emotions.

**Cantus et tibiae et fidium dulcedo, quibus extra
me ipsum rapi soleo, ubi sunt?**

F. Petrarca, *Rerum familiarum libri*, XIII, 8, 7

Premessa*

In un suggestivo passo della *Teologia platonica*, pubblicata nel 1482, l'umanista Marsilio Ficino spiega in quali modi «nelle pitture e nelle architetture» si rivela la «forma dell'animo» dell'artista. Essa può estrinsecarsi «come il volto di un uomo che <... guardando> in uno specchio crea la propria immagine nello specchio». È soprattutto attraverso «il linguaggio, il canto e la musica», aggiunge l'autore, che la *forma mentis* dell'artista ha la possibilità di apparire. Nel canto e nella melodia «tutta la disposizione e la volontà della mente si manifesta nel modo più chiaro e le emozioni dell'artefice sono di solito le stesse che in noi suscitano le sue opere» (FICINO 2011: 854-855)¹. A una lettura attenta, le parole di Ficino rappresentano il sigillo di una concezione di arte che, come magistralmente dimostrato da Robert Klein, pone al centro

la individualità, la forza dell'affetto manifestata dall'opera, il ruolo della immaginazione nell'esprimere il dualismo psichico dell'artista (KLEIN 2024: 213-214; ZAGOURY 2024: 114).

Secondo un assunto largamente diffuso nel pensiero rinascimentale, infatti, attivando una sorta di procedimento di metempsicosi, la forma musicale concepita nella mente del compositore si incarna tramite la fantasia nel canto dell'artista, e da questo migra nell'ascoltatore condizionandone l'emotività. Sotteso a questa concezione c'è il repertorio della *laus musicae* e dell'*harmonia mundi*, risalente all'età ellenistica, che con il tramite di Severino Boezio raggiunge il Medioevo, e che l'Umanesimo rielabora dall'esegesi dei testi greci e latini (SPITZER 1967). Nell'Italia della prima modernità, il potere psicagogico della musica è discusso nei contesti più diversi: i manuali per la confessione dei peccati, che indagano i piaceri uditivi; le descrizioni delle soggioganti esecuzioni cosiddette *di cuore* (improvvisate) nelle corti; le musiche di voci e strumenti della devozionalità filippina, che danno l'impressione agli spettatori di «essere stati in paradiso»; i trattati di medicina che pongono in risalto i benefici del canto per tonificare gli spiriti (BERTOLINI 2019a: *passim*)².

Sarebbe arbitrario classificare – o, peggio, liquidare – l'antica tradizione della *laus musicae* come un erudito compendio di aristotelismo, neo-platonismo e *prisca theologia*, recepito dai filosofi e dai teologi, ma ignorato dai compositori. Di fatto, la musicografia coeva non dispone di trattati consacrati alla espressione degli affetti³ e i compositori devono attingere a un *corpus* stratificato di fonti, che comprende, tra l'altro, le dissertazioni sulle facoltà dell'anima, i compendi sulla teoria umorale, i prontuari sull'*ars retorica* ciceroniana e quintiliana (BOCCADORO 2024: 13-14). Questa dimensione marcatamente interconnessa fra i saperi impone un metodo di ricerca interdisciplinare fra musicologia, filosofia e storia delle idee – talora ancora disatteso, specie in ambito italiano⁴ –, che risulta indispensabile per collocare e interpretare appieno i nessi tra l'ambito apparentemente a-semantico della melodia (il *nudo* suono) e la sua capacità di esercitare un effetto tanto soave quanto straniante sulla psiche. In questa sede richiamerò dapprima il rapporto fra musica e immaginazione attraverso alcuni scritti di Ficino; in secondo luogo, tenterò di riscontrare tali concezioni sul terreno performativo, con specifico riguardo al

contrappunto in ambito secolare, ricorrendo ai principali trattati musicali cinquecenteschi.

Spiritus e melodia

Nel *Convivio* Dante annovera lo «spirito visivo», che uscendo dagli occhi soggioga la facoltà «imaginativa»⁵ (DANTE 1995: II, ix, 4-5), e rimarca il coinvolgimento di tutti gli spiriti umani, esterni e interni, nella fascinazione musicale: «Ancora la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da operazione; sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve il suono» (ivi: II, xiii, 24). La complessa nozione di *spiritus* risale al pensiero antico. Secondo la tradizione galenica, esso è un vapore sottile prodotto dal sangue, composto dalla materia eterea di cui sono fatti i cieli, presente sia nel corpo del mondo che in quello dell'uomo. Ciò rende lo *spiritus* un ponte fra cielo e terra, che sul versante filosofico viene qualificato come il «carro dell'anima». Tali caratteristiche, congiunte alla visione platonica dell'*Anima Mundi* proposta nel *Timeo* (34c-36d)⁶, rendono lo *spiritus* affine alla natura aerea della musica. Come lo *spiritus* è mediano fra anima e corpo, la *imaginatio* (o la *phantasia*) è una facoltà mediana fra i sensi e l'intelletto, la musica è mediana fra un'anima numerica e un corpo sonoro (BERTOLINI 2026).

Su questi presupposti, operando una dotta quanto efficace esegesi tra teoria armonica, fisica presocratica, medicina galenica e saperi ermetici, nel *De Vita*, edito la prima volta nel 1489, Ficino spiega come ottenere influenze planetarie benefiche mediante diversi elementi naturali, che comprendono «canti e suoni» opportunamente realizzati in base ai peculiari aspetti delle stelle. Poiché il canto incarna il legame tra lo *spiritus* celeste e lo *spiritus phantasticus* dell'uomo, ne consegue che «il canto è il modo imitativo più efficace di tutti», infatti, riproduce intenzioni e affetti «con tale forza trascinatrice, che stimola immediatamente a imitare e riprodurle sia lo stesso cantante sia i suoi ascoltatori» (FICINO 1560: 285)⁷.

Tralasciando gli aspetti specifici della ritualità astrologica, qui preme sottolineare i presupposti della mimesi musicale. Per Ficino la materia del canto «è un'aria, calda o tiepida, <...> in qualche modo vivente» e dotata di passioni. Ne consegue che una

armonia piena «di spirito e di senso», in sintonia con l'inclinazione della fantasia umana, risponde a un certo astro e trasfonde nel cantante una energia psicofisica di grande intensità, il quale la trasmette all'ascoltatore mediante l'azione congiunta della vista e dell'udito:

Se infatti un qualche vapore o spirito, emesso talvolta attraverso *i raggi degli occhi*, o in altro modo, può affascinare, ammorbare e influenzare in modi diversi chi sta vicino, può farlo molto di più uno spirito che erompe più abbondante *dall'immaginazione e dal cuore*, e nello stesso tempo è *più caldo e forte nel movimento*. Cosicché non desta affatto meraviglia che alcune malattie dell'animo e del corpo possano talvolta essere allontanate, o arretrate, soprattutto per il fatto che uno *spirito musicale* di questo tipo tocca propriamente, e agisce sullo spirito che è elemento medio fra il corpo e l'anima (ivi: 285-287; corsivo mio)⁸.

La natura antropomorfa del canto si riflette nella corrispondenza tra i quattro elementi, i quattro umori e i quattro registri vocali (a soprano, alto, tenore, basso corrispondono rispettivamente fuoco, aria, acqua, terra; e bile gialla, sangue, flemma, bile nera): «attribuiamo a Saturno le voci lente, gravi, rauche e lamentevoli; a Marte, invece, quelle opposte, veloci, acute, aspre e minacciose; mentre le voci medie le assegniamo alla Luna» (ivi: 288)⁹.

Come ascissa e ordinata dell'ideale piano musicale ficiniano si possono eleggere, da un lato, il concetto di armonia pitagorica e platonica, intesa come conciliazione di elementi antagonisti, dall'altro, la teoria peripatetica delle passioni. Per necessità di sintesi prescindendo dalle pur fondamentali considerazioni di Ficino sulla valenza simbolica dei numeri, sulle nozioni di Monade e Diade che riflettono rispettivamente l'unità pura dell'orecchio interiore e la molteplicità opaca di quello esteriore, sulla opposizione tra idea e materia che formano gli estremi di una consonanza, conciliandosi (ALLEN 1994; BOCCADORO 1998). Risulta più utile ricordare che uno dei *Problemi* pseudo-aristotelici (XIX, 38, 920b, 29-921a, 6) definisce «le malattie» come «movimenti contro natura dell'ordine del nostro corpo». La consonanza musicale è un moto piacevole ordinato per natura, in quanto rapporto che tempera qualità contrarie: «Tutto ciò che è mescolato è più piacevole di ciò che non lo è, soprattutto se, essendo un oggetto dei sensi, il rapporto mantiene in egual misura, nella consonanza, il potere di entrambi gli estremi» (ARISTOTELE 2024: 49).

Nella musica, come in medicina, l'armonia è la media risultante dalla mescolanza di due forze opposte e di senso contrario, come il piacere e il dolore nell'ambito delle

passioni o il caldo e il freddo nel cuore sul piano della fisiologia. Nel citato passo del *De Vita*, Ficino sottolinea la centralità dello spirito che erompe abbondante «dalla immaginazione e dal cuore, <...> più caldo e forte nel movimento». Impegnato a rivalutare positivamente l'apporto della atrabile per l'ingegno, Ficino sa che un altro dei *Problemi* (XXX, 1) associa a chi possiede in eccesso tale umore una condizione psichica instabile, caratterizzata da «malattie di follia o di entusiasmo» (ARISTOTELE 2019: 93-95). È la natura polimorfa del temperamento melanconico che incide sulla immaginazione e conduce al *furor* platonico o alla alienazione creativa evocata nella *Poetica* (1455a, 30) aristotelica: «la poetica è propria di un carattere versatile o di un folle, perché gli uni sono malleabili e gli altri inclini a uscire di sé» (ARISTOTELE 1998: 37).

Questi riferimenti, necessariamente schematici, aiutano a comprendere la logica con cui Ficino traduce le passioni modulando la sintassi armonica nel corpo (*melos*)¹⁰ del contrappunto; agendo sullo *spiritus*, la varia tipologia di intervalli produce una altrettanto varia gamma di immagini mentali, che risultano piacevoli o spiacevoli, armoniche o deformi, equilibrate o stranianti. Nel suo *Compendium in Timaeum* (1484), Ficino si sofferma sulla specifica valenza dei rapporti incommensurabili, ossia di due grandezze che non ammettono un sottomultiplo comune e la cui relazione è espressa, appunto, da un numero irrazionale. Per fare un solo esempio, egli traspone la dinamica psico-fisica deformante dell'eccesso di bile alterando la *medietas* dei rapporti di consonanza semplici in rapporti irrazionali e dissonanti, ma ricchi di suono. La catatonia si ottiene eliminando simbolicamente la flemma e opponendo otto parti di sangue a due di bile gialla e due di bile nera in una proporzione disarmonica (8:2+2=8:4): non conciliando pitagoricamente le forze antagoniste, essa illustra la conflittualità del temperamento melanconico (BOCCADORO 2004: 45-47). Sulla base di tali criteri, Ficino costruisce contrappunti che pongono in contatto tonalità di carattere (*ethos*) opposto, grazie alla tensione crescente o decrescente dei movimenti della voce nel flusso melodico: il registro acuto e «incitato» del soprano, esito della eccitazione calorifica degli spiriti vitali sulla immaginazione e sul cuore, è espressa con intervalli dissonanti aumentati, movimenti melodici ascendenti, modi autentici; il registro grave e «rilasciato» del basso, invece, immagine della fredda placidità degli

spiriti vitali, viene reso con intervalli diminuiti, dissonanze minori, modi plagali e così via (ivi: 46)¹¹.

Dare anima alle parole

Come ho sottolineato in altra sede (BERTOLINI 2026), sarebbe arbitrario etichettare l'antica tradizione della *laus musicae* e interpretazioni come quella di Ficino nei termini di teorie speculative, menzionate dai compositori più per consuetudine retorica che per effettivo convincimento e presupposto operativo. Nelle rinomate *Istitutioni harmoniche* (1558), che integrano coerentemente la musica teorica, intesa come scienza speculativa («mondana e animastica»), e la musica pratica («artificiata»), rivolta alla esecuzione, Gioseffo Zarlino si sofferma sulla concezione di armonia celeste:

Platone accomodò a ciascuna sphaera <...> una delle nove Muse, che manda fuori (come dice) la sua voce o suono, dal quale nasce l'armonia del Cielo. E benché non ponga l'ordine loro, nondimeno il dottissimo Marsilio Ficino sopra quello del *furor poetico di Platone*, lo pone; e applica alla prima sphaera lunare la musa detta Thalia, Euterpre a Mercurio, Erato a Venere, al Sole Melpomene <...> Attribuisce Calliope a ciascuna sphaera per dinotarci il concento, che nasce dalle voci di ciascuna (ZARLINO 1558: 103; corsivo mio)¹².

Scendendo sul terreno delle regole per costruire un contrappunto efficace, Zarlino si rifà alle corrispondenze della cosmologia aristotelica e della teoria umorale per determinare la qualità e il carattere dell'andamento melodico. Nella cadenza plagale, per esempio, il canto, scorrendo nel «luogo inferiore della cantilena», produce un effetto «rilasciato» e di allentamento della tensione, «per movimenti tardi e rari», espresso dai suoni gravi del basso, che «ha grande convenienza con la Terra» e dipinge la tristezza profonda. Sul versante opposto ci sono i suoni acuti del soprano, «che nascono dai movimenti veloci e spessi, <... > i quali vengono a ritenere in loro quasi la natura del Fuoco», energica e vitale (ivi: 238-242). Il riferimento al *pathos* (affetti «concitati») dei moti veloci va ricondotto al principio, mutuato dall'*ars retorica*, secondo cui la *varietas* persuade maggiormente l'affettività dell'uditorio. Zarlino spiega che l'udito si appaga maggiormente con consonanze formate dalle proporzioni più complesse e «vaghe» del registro acuto, invece di quelle semplici e «piene» del

grave. Le consonanze di proporzioni minori, ossia con rapporti più lontani dalla ottava (2:1) e dai suoi composti,

vengono ad esser men piene e più vaghe delle altre, <... cosicché> stando nell'acuto, per la <maggiore> velocità dei movimenti penetrano più velocemente l'udito e con maggior diletto si fanno udire. E tanto più sono vaghe quanto più si partono dalla semplicità, <... poiché i nostri sentimenti> amano maggiormente le cose composte <...> Come il bianco e il nero li porgono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezani e misti, così porgono minor diletto le consonanze principali di quello che fanno le altre, che sono meno perfette (ivi: 155).

Volendo fare un esempio, la consonanza 3:2 (= 1 ½) è maggiore di 5:4 (= 1 ¼): la prima è più piena e propria del registro del basso, mentre la seconda è più *vaga* – termine su cui tornerò – e adatta al soprano.

Restando nell'ambito musicale profano, per persuadere efficacemente, il compositore deve scegliere «il moto» melodico più appropriato al lessico poetico – prevalentemente incentrato su moti dell'animo contrastanti – su cui far fiorire l'ornamentazione. Nella *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), Nicola Vicentino raccomanda di esprimere «allegria» usando un «moto veloce e velocissimo, con i gradi incitati», le consonanze di «terza maggiore e <...> decima maggiore»; al contrario, per comunicare «melanconia» servono «il moto tardo, i gradi molli e <...> le consonanze minori»: non come fanno erroneamente alcuni ponendo «sopra una parola mesta <...> i gradi incitati e le consonanze maggiori» (VICENTINO 1555: 81v-82r). Per «dar l'anima» alle parole il compositore può introdurre trattamenti anomali della sintassi armonica, «varie commistioni di quarte e di quinte d'altri modi», proprio come gli architetti accompagnano «il modo dorico <...> con l'attico, e il corintio con il ionico, e sono talmente bene colligati e uniti <... nonostante> le maniere siano diverse». Le variazioni modali vanno introdotte quando il dipanarsi della peripezia amorosa lo richiede: nelle «canzoni che nel principio intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni e poi nel fine saranno piene di mestitia, <... si> potrà uscire fuore dell'ordine del modo <...> per dar l'anima a quelle parole» (ivi: 47v-48r).

Con una significativa testimonianza di Claudio Monteverdi si giunge, per così dire, al termine *ad quem* dell'arco temporale del presente articolo. Presentando ai lettori i suoi *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638), l'autore esordisce ricordando che le passioni principali sono «ira, temperanza e umiltà o supplicatione, come bene gli migliori filosofi

affermano». Esse si ritrovano in natura nella voce, distinta in «alta, bassa e mezzana», e in musica negli stili detti «concitato, molle e temperato». Non riuscendo però a rintracciare nei componimenti dei suoi predecessori e contemporanei esempi convincenti del genere concitato, Monteverdi sperimenta soluzioni per ritrovarlo:

Cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono proposi che fosse un tocco di spondeo, la qual poscia ridotta in sedici semicrome, e ripercosse ad una per una, con agiotione di oratione contenente ira e sdegno, udii in questo poco esempio la similitudine dell'affetto che ricercavo, *benché l'oratione non seguitasse co' piedi la velocità del istromento*. E per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime, con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione, quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda <*Gerusalemme liberata*, canto XII>, per aver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera e morte. E l'anno 1624 fattolo poscia udire <... ai migliori uomini di Venezia> fu con molto applauso ascoltato e lodato (MONTEVERDI 1638: n.n.; corsivo mio).

Merita di essere notato il richiamo a Torquato Tasso, il quale esalta la *varietas* della ornamentazione poetica elaborata e insolita: «l'ineguale s'accomoda alla grandezza del dolore e dell'affanno», mentre l'uguale, «come sono i versi tutti endecasillabi, è meno acconcio al pianto» (TASSO 1736: 493). Sapendo che i «contrari sono quelli che movono grandemente l'animo nostro», Monteverdi mette in contatto un «tocco di spondeo», un calmo metro di sillabe lunghe, con le semicrome, le figure più brevi e veloci della notazione, per esprimere la irruzione concitata dell'ira; il fatto che il ritmo del testo non tenga il passo con la rapidità dello strumento non desta una particolare preoccupazione, pare essere anzi la chiave del *pathos* e del conflitto.

Vicentino, Monteverdi, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Jacopo Peri, fra gli altri, esplorano nuovi percorsi nel trattamento degli intervalli, nell'uso delle dissonanze, dei cromatismi e di «false proporzioni», nella mescolanza di modi musicali, allo scopo di conquistare gli animi con la medesima efficacia degli antichi, dando vita ai primi esempi di monodia accompagnata¹³. Al netto del continuo ideale raffronto con il potere psicagogico dei prodigiosi citaristi greci – forse rievocato in parte come formula di circostanza, ma comunque mai contestato nei suoi principi di fondo – traspare nelle fonti una ricerca espressiva che gravita intorno a un principio centrale, finemente delineato da Ficino. Seguendo il fenomeno fisico secondo cui una mescolanza incolore diviene «altro in seguito all'eccesso di una delle sue componenti», la melodia «muta il

proprio carattere quando la modulazione *altera* le misure adibite alla mescolanza delle sue membra, la parte in eccesso mantenendosi ostinatamente confinata entro i limiti della propria dissidenza» (BOCCADORO 1998: 45).

L'imponderabile

Come insegna Ficino, lo *spiritus*, punto di convergenza tra la forza psichica e le pulsioni umorali, è una sorta di ponte fra intelligibile e sensibile, fra ragione e sensazione, nonché il fulcro della fascinazione musicale. La facoltà «immaginativa» condivide con la melodia il medesimo statuto espressivo non verbale: essa *parla* mediante le impressioni ricevute, elaborate e riassemblate dalla *phantasia*, che l'esecutore comunica all'ascoltatore, il quale le assimila e le rielabora a sua volta. Nel trattato di carattere enciclopedico *Anatomia ingeniorum et scientiarum* (1615), Antonio Zara puntualizza come

l'inflessione modulata della voce provenga dalla medesima fonte da cui ha origine la immaginativa. Ne consegue che la immaginativa produce <... una> armonia teorica, sebbene quest'ultima non emetta alcun suono; e tuttavia quel suono <della mente> deve essere immaginato dentro di sé e <...> venire a essere pronunciato con la parola¹⁴ (ZARA 1615: 136; LORENZETTI 2023: 334).

In uno studio di notevole rilievo metodologico, Stefano Lorenzetti supera «la logica secondo cui la musica fissata nella notazione sia un'opera completa, con un significato indipendente dalle esperienze di esecuzione e di ascolto», e si focalizza opportunamente sulla «soggettività dell'azione umana, che produce proliferazione e molteplicità di significato» nell'alterità della esecuzione (LORENZETTI 2023: 76, 98). Ciò consente a Lorenzetti di mettere in luce, in una organica cornice di storia culturale, i vari nessi tra l'*actio* retorica del musicista, l'*ars memorandi* e il «contrappunto di fantasia». La *persuasio* si realizza mediante l'*ornatus* musicale più «soave», che, facendosi «*transitus* del senso esterno dell'udito al senso interiore dello spirito», è capace di produrre una «dolcezza» estrema e straniante (ivi: 48-49). Lo scarto fra il comporre e il performare è attestato dalla *Prattica di musica* (1596) di Lodovico Zacconi, il quale distingue gli «effetti intrinseci, muti e occulti, dentro le cose da

cantare», concepiti dalla mente del compositore, dagli «effetti estrinseci, scoperti e manifestati» dai cantori, quando «empiono di suono» le note.

Questi intrinseci effetti sempre sono nella mente de' compositori, perché rivolgendosi nel pensiero queste consonanze e quelle, *giudicano gl'effetti che possano produrre*, e gli accompagnano in diverse foggie, per averne copia e abbondanza, e per possederne *una quantità infinita* <...>; e allora sono posti in esecuzione che da loro ne sono formate le cantilene, che poi ne fanno sentire *quali effetti ebbero per la mente* (ZACCONI 1596: 8v; corsivo mio).

Questi richiami sugli «effetti intrinseci e estrinseci» evidenziano il ruolo del subconscio creativo che *l'ut pictura musica* richiede all'ingegno; un aspetto, quello dell'ingegno musicale, rimasto ai margini – se non del tutto escluso – del coevo dibattito sul concetto di *paragone* e nella relativa storiografia, come pure della definizione di *artificio*, che ridiscute il dualismo della figura dell'artista, inteso come artigiano e Sapiente nella sua relazione con Dio e la Natura. Il compositore deve concepire «nella mente» le consonanze e giudicarne i possibili effetti, in modo da predisporre una serie di soluzioni «in quantità infinita» per l'esecutore. È quest'ultimo a dare corpo alla musica, «muta» e in potenza nella notazione, «riempiendola di suono» e traducendo in atto una energia psichica vitale ricorrendo a scelte ornamentali soggettive, dettate dallo specifico contesto del concerto, accuratamente definito, e dalla propria interiorità. Nella *Poetica* (1455a, 39) Aristotele spiega che sulla scena risultano «più credibili <...> quelli che per loro natura si trovano ad avere certe emozioni; sconvolge nel modo più autentico chi è sconvolto, spinge all'ira chi è adirato» (ARISTOTELE 1998: 37) – un precetto che la retorica musicale della prima età moderna tiene ben presente. Il compositore può fissare nella partitura le idee musicali essenziali («pure e semplici invenzioni») e accompagnarle con esempi di «passaggi» per aiutare il cantore meno esperto. Spetta in ogni caso a quest'ultimo scegliere e rielaborare a proprio «giudizio e gusto»¹⁵ le ornamentazioni più adatte per accrescere l'effetto retorico. È lui a decidere dove applicare i vari abbellimenti e gesti melodici («grazie»), le fughe, le colorature floride, le diminuzioni, «col spezzar e rompere delle figure» nei passaggi prendendo la nota superiore con grazia, che così «velocemente pronunziate», dice Zacconi, rendono «tanto piacere e diletto» negli astanti¹⁶ (ZACCONI 1596: 58v; LORENZETTI 2023: 203-204, 348). La partitura non può registrare queste varianti pressoché infinite: come rileva Vicentino, talvolta «si usa un certo ordine di procedere

nelle composizioni, che non si può scrivere, come sono il dir piano e forte, e il dir presto e tardo, e secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole e dell'armonia» (VICENTINO 1555: 94r). Il «far contraponto» improvvisato richiede comunque al cantore discernimento nel rispettare il dettato poetico. Zarlino raccomanda di modulare la voce attenendosi alle indicazioni «che sono scritte secondo la *mente* del compositore», senza introdurre «diminuzioni selvatiche», evitando di fare «con molte discordanze due o più unisoni, o due ottave <... o usare> la voce più acuta o più grave di quello che è il dovere, <... di> mutar le lettere vocali nel proferir le parole» (ZARLINO 1558: 172, 204; corsivo mio)¹⁷.

Sarebbe miope ricondurre questo genere di moniti, piuttosto ricorrenti, solamente a ragioni di decoro durante le esecuzioni o di rispetto per la *volontà* del compositore; un concetto, quest'ultimo, peraltro fuorviante per l'epoca. Sottesa a tali prescrizioni sussiste, invece, la consapevolezza della *virtus* efficace della musica sulla psiche dell'ascoltatore. Espressioni quali «vaga consonanza», impiegata da Zarlino, «ornamenti e vaghezze» del «canto di gorgia» (ZACCONI 1596: 64v), corrispondono al piacere emotivo suscitato dal canto. «Artificioso e vago» è l'abito della giovane adultrice descritta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta nel 1593. Posta vicino al gustoso miele dell'alveare, la fanciulla seduce l'istinto naturale di un cervo mediante la sinergia della «dolcezza delle parole con la melodia del suono» del flauto: «scrivono alcuni che il cervo, di sua natura allettato dal suono del flauto, quasi *si dimentica di se stesso* e si lascia pigliare» (RIPA 1645: 12; corsivo mio).



Adulatione, in C. Ripa, *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venezia 1645, 12

Il prodigioso potere psicagogico della musica antica, costantemente discusso dai musicografi cinquecenteschi (MEI 1960: *passim*), è ritenuto capace di alterare il corpo e la mente con una energia calorifica equiparabile a quella del vino, che può anestetizzare la volontà dell'uomo, rendendolo schiavo degli istinti naturali che lo accomunano al cervo. Come avverte Zarlino:

essendo l'ufficio proprio della musica il dilettere, non disonestamente ma onestamente quella dovemo usare; accioché non c'intravenga quello che suole intraverir a coloro che smisuratamente bevono il vino, i quali poi riscaldati nuoceno a se stessi <... Tutte le cose> quando sono intemperatamente usate, e non secondo il debito fine, nuoceno e sono perniziose (ZARLINO 1558: 9).

L'adulatore è colui che usa consapevolmente la *virtus flexanima* della melodia per instillare negli animi, compromessi dalla cecità dei sensi, curiosità, ebbrezza e piacere straniante. «Fractio vocis signum est fracti animi»: il monito del predicatore

duecentesco Guillaume Peyraut contro il canto fratto e il cromatismo è un assunto ricorrente nelle opere di casuistica e nei repertori di prediche, che dal Medioevo giunge sostanzialmente intatto alle soglie del Seicento (BERTOLINI 2012: 216). Uno sguardo a questa letteratura mostra che le varie cromie della melodia sono associate a una altrettanto varia gamma di colori affettivi. Condividendo il medesimo statuto non verbale della fantasia, la melodia priva di una esatta *ratio* armonica altera con la stessa energia del vino l'orientamento dell'anima; un'anima composta di qualità contrarie, come esemplifica la metafora del carro nel *Fedro* (246a-b) platonico: «in noi l'auriga guida un carro a due cavalli, uno è bello e buono e derivante da belli e buoni; l'altro, invece, deriva da opposti ed è opposto. Difficile e disagiata, di necessità, per quel che ci riguarda, è la guida del carro» (PLATONE 2001: 555).

Conclusione

Ciò ci riconduce ad anello a Ficino, il quale descrive le facoltà psichiche disposte in un triangolo disegnato con proporzioni musicali, come insegnano i pitagorici. Esso è trasparente e unitario nel vertice della *ratio*, ma di molteplici sfumature e opacità scendendo attraverso le facoltà – *memoria*, *phantasia*, *imaginatio* (*sensus communis*) – che conducono alla base della fisicità corporea e dei suoi umori (FICINO 2011: 1710-1713; KLEIN 2024: 86)¹⁸. Nulla giunge, quindi, alla memoria e all'intelletto senza essere transitato per la «fantasia», la quale come insegna Aristotele (*Dell'anima*, 3) è una sorta di moto che ricompone le immagini ricevute dalla intensità delle impressioni sensoriali (*phantasmata*) simili a un calco nella cera. Ecco che la fantasia, portavoce dell'inconscio del cantore, può riconfigurare a piacere nella soggettività del contrappunto estemporaneo le immagini assimilate dalla partitura, con esiti tanto vari quanto imprevedibili sulla emotività dell'ascoltatore.

Come osservato da Michel Imberty, «la musique ne signifie pas», ma può suggerire emozioni, poiché genera «des forces imaginatives qui provoquent et orientent les associations verbales, lesquelles, sous forme d'impressions indéfinies, se manifestent à la conscience du sujet, qui les cristallise en paroles dotées de significations précises» (IMBERTY 1979: 41)¹⁹. Come si è visto, nell'Italia della prima età moderna, l'espressività della musica viene ricondotta a fattori oggettivi, definibili attraverso la

peculiare sintassi del corpo del contrappunto; una concezione che l'Umanesimo riscopre dalla esegesi dei testi greci e latini. Ciò non deve tuttavia portarci a trascurare i fattori soggettivi della fascinazione musicale, poiché la fantasia dell'ascoltatore vaga lungo sentieri di attesa, che possono essere soddisfatti o delusi. Egli può essere turbato da soluzioni inattese, come in un contrappunto a due voci, in cui la successione di intervalli della cadenza, invece di concludersi con la sensazione pacificante di un unisono o di una ottava, introduce un accordo sommamente dissonante, ma capace di rapire.

Bibliografia

- ALLEN M.J.B (ed.), *Nuptial arithmetic. Marsilio Ficino's Commentary on the fatal number in book VIII of Plato's Republic*, University of California Press, Berkeley 1994.
- ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.
- [ARISTOTELE], *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, traduction, préface et notes de J. Pigeaud, Payot & Rivages, Paris 2019².
- [ARISTOTELE], *Questioni di armonia. Problemi, Libro XIX*, a cura di M. Raffa, Bompiani, Milano 2024.
- BERTINETTO A., «*So far tranquillo ogni turbato core. L'attuale dibattito filosofico sulle emozioni*», *Bruniana & Campanelliana*, 25/1, 2019, pp. 217-234.
- BERTOLINI M., «*Se sei tu stato a udire canzoni vane, o soni. Riflessioni sull'etica musicale nella prima età moderna*», *Bruniana & Campanelliana*, 17/1, 2012, pp. 211-220.
- *Un ambiguo sodalizio. Percorsi di musica e storia religiosa nella prima età moderna*, Unicopli, Milano 2019a.
- (a cura di), «*Musica e storia culturale nella prima età moderna: idee, pratiche, emozioni*», *Bruniana & Campanelliana*, 25/1, 2019b, pp. 103-234.
- «*Ut pictura musica. Retorica, affetti e mimesi musicale nel Rinascimento*», *Research Trends in Humanities*, 13, 2026, pp. 1-11.
- BOCCADORO B., «*Marsilio Ficino: l'anima e il corpo del contrappunto*», *Nuova civiltà delle Macchine. Rivista trimestrale di analisi e critica*, 16/1-2, 1998, pp. 36-56, disponibile on line: <https://www.nuovaciviltadellemacchine.it/riviste/NCDM1998-01/#38>, consultato il 22.12.2025.
- «*Éléments de grammaire mélancolique*», *Acta Musicologica*, 76/1, 2004, pp. 25-64.

- «Sommeil et humeur noire en musique au XVII^e siècle», *Études de Lettres*, 325, 2024, pp. 13-40, disponibile on line: <https://journals.openedition.org/edl/7964>, consultato il 22.12.2025.
- BUTLER K., «Divine harmony, demonic afflictions, and bodily humour: two tales of musical healing in early modern England», in WILDE C., KELLER W.R. (eds.), *Perfect harmony and melting strains: transformations of music in early modern culture between sensibility and abstraction*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 81-100.
- CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- DAL MASO V., *Teoria e pratica nella musica italiana del Rinascimento*, LIM, Lucca 2017.
- DANTE, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno (1995), disponibile on line: <https://www.danteonline.it/opere/index.php?opera=Convivio%20-%20ed.%20Brambilla%20Ageno>, consultato il 22.12.2025.
- FICINO M., *De Vita libri tres*, Guglielmo Rovilio, Parigi 1560, disponibile on line: https://archive.org/details/bub_gb_buTQ-hAMvw0C/page/n3/mode/2up, consultato il 22.12.2025.
- *De Vita*, a cura di A. Biondi, G. Pisani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991.
- *Teologia platonica*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Bompiani, Milano 2011.
- KLEIN R., *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, édition scientifique, transcription du texte et présentation par J. Koering, Institut national d'histoire de l'art, Paris 2017.
- *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, nuova edizione ampliata, Neri Pozza, Vicenza 2024 (1^a ed. francese 1970).
- IMBERTY M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunoud, Paris 1979.
- LORENZETTI S., *Nata per morire. Memoria della musica e musica della memoria in età moderna*, LIM, Lucca 2023.
- MEI G., *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a study with annotated texts by C.V. Palisca, American Institute of Musicology, s.l. 1960.
- MONTEVERDI C., *Madrigali guerrieri e amorosi... Libro VIII*, Alessandro Vincenti, Venezia 1638.
- MOUTSOPOULOS E., *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris 1959.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2001³.
- PLUTARCO, *La musica*, testo greco a fronte, saggio introduttivo di G. Comotti, traduzione e note di R. Ballerio, Bompiani, Milano 2020⁶.

- RIPA C., *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venezia 1645, disponibile on line: <https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5/mode/2up>, visto il 22.12.2025.
- SPITZER L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 1967 (1ª ed. inglese 1944-1945).
- STAROBINSKI J., *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014 (1ª ed. francese 2012).
- TASSO T., «La cavalletta, ovvero De la poesia toscana», in *Delle opere di Torquato Tasso*, vol. 6, Stefano Monti, Venezia 1736, disponibile on line <https://doi.org/10.3931/e-rara-26281>, visto il 22.12.2025.
- VICENTINO N., *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barrè, Roma 1555, disponibile on line: <https://archive.org/details/c-42-vicentino-antica-musica-images/page/n1/mode/2up>, consultato il 22.12.2025.
- WALKER D.P., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London 1958.
- ZACCONI L., *Prattica di musica...*, Bartolomeo Carampello, Venezia 1596, disponibile on line: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10074283m.r=ludovico%20zacconi?rk=42918;4#>, consultato il 22.12.2025.
- ZAGOURY D., «Journeys of the migrant soul: Robert Klein and the imagination», in KOERING J., NOVA A., PAYNE A. (eds.), *Robert Klein: a meteor in art history and philosophy*, I Tatti-Officina Libraria, Florence-Rome 2024, pp. 261-276.
- ZARA A., *Anatomia ingeniorum et scientiarum*, Ambrogio Dei e fratelli, Venezia 1615, disponibile on line: https://archive.org/details/bub_gb_heMJpPLYbYoC/page/n145/mode/2up, consultato il 22.12.2025.
- ZARLINO G., *Le istituzioni harmoniche*, [Pietro da Fino], Venezia 1558, disponibile on line: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h?rk=21459;2>, consultato il 22.12.2025.

* L'articolo prosegue il percorso di ricerca avviato nell'ambito del progetto *Altération, altérité et aliénation dans la pensée musicale de la Renaissance*, diretto da Brenno Boccadoro e sostenuto dal Fonds national suisse de la recherche scientifique, che mi è gradito ricordare. Se non diversamente indicato, le trascrizioni delle fonti antiche sono da intendersi a mia cura, secondo i seguenti criteri volti a facilitarne la lettura: si sono distinti i segni *u/v*; abbreviazioni, sigle e legature sono sciolte senza contrassegni; maiuscole e minuscole e la punteggiatura sono normalizzate secondo l'uso corrente. La congiunzione *e*, ove indicata come *et* o *&*, è trascritta come *e*; accenti, apostrofi sono adeguati alle norme attuali. Eventuali interpolazioni all'interno della trascrizione sono poste fra parentesi acute; i refusi vengono tacitamente emendati.

¹ «In picturis autem aedificisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animum in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo. Maxime vero in sermonibus, cantibus atque sonis artificiosus animus se depromit in lucem. In his enim tota mentis dispositio et voluntas planissime

designatur, et qualis est affectus artificis, talem nobis affectum opera eius solent excitare, flebilis vox flere».

² Cui vanno aggiunti gli stati di alienazione mentale accompagnati da fenomeni estatici e altre forme di invasamento, che rendono controversa, almeno fino alle soglie del XIX secolo, la distinzione tra fenomeni di possessione demoniaca e disturbi naturali connessi a stati depressivi (BUTLER 2021; STAROBINSKI 2014).

³ Diverso è il caso delle arti visive, che dispongono di trattati come *l'Idée del tempio della pittura* (1590) di Giovanni Paolo Lomazzo, in cui l'autore riprende a fini iconografici la descrizione delle sette divinità planetarie di Cornelio Agrippa, e si serve di «una fisiognomica astrologica» per elaborare una teoria della espressione affettiva sua propria (KLEIN 2024: 219-220).

⁴ La questione della interdisciplinarietà richiederebbe un articolo a sé. Preveggo subito una facile obiezione, precisando che non mi riferisco ovviamente a un disinteresse della musicologia verso i contesti religiosi, filosofici, politici ecc., in cui interpretare le dinamiche di produzione e ricezione musicali nella prima modernità, benché talvolta appaiano ancora appiattite sul binomio autore-opera. Intendo, invece, una tendenza (o resistenza) di certa musicologia, soprattutto italiana, ad analizzare tali dinamiche nella cerchia dei soli musicologi, senza un forte coinvolgimento di specialisti di altre discipline. Inoltre, resta ancora piuttosto limitato il coinvolgimento della prospettiva filosofica in filoni di ricerca ormai consolidati come il *soundscape* o *paysage sonore*. Dal canto suo, la filosofia si mostra spesso refrattaria a coinvolgere la musica nell'indagare problemi e esperienze peculiari della modernità. Mi permetto di rinviare a BERTOLINI (2019b).

⁵ «<4> E qui si vuol sapere che, avegna che più cose nell'occhio a un'ora possano venire, veramente quella che viene per retta linea nella punta della pupilla, quella veramente si vede e nella imaginativa si suggella solamente. <5> E questo è però che 'l nervo per lo quale corre lo spirito visivo, è diritto a quella parte, e però veramente l'occhio l'altro occhio non può guardare, sì che esso non sia veduto da lui; ché, sì come quello che mira riceve la forma nella pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma se ne va in quello ch'ello mira; e molte volte, nel dirizzare di questa linea, discocca l'arco di colui al quale ogni arme è leggiere».

⁶ Secondo cui il Demiurgo crea il cosmo utilizzando intervalli doppi, tripli e altre proporzioni musicali, come spiega diffusamente MOUTSOPOULOS 1959.

⁷ «Memento vero cantum esse imitatore omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur et verba refert; quoque gestus motusque corporis et actus hominum atque mores: tamque vehementer omnia imitatur et agit, ut ad eadem imitanda vel agenda tum cantantem tum audientes subito provocet».

⁸ «Est enim aër etiam hic quidem calens sive repens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artibusque compositus, sicut animal; nec solum motus ferens affectumque praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aërium et rationale quodammodo dici possit. Si enim vapor et spiritus quidam aliquando per radios oculorum vel aliter foras emissi fascinare, inficere aliterque afficere proximum possunt, multo magis id valet spiritus ab imaginatione cordeque simul uberior profluens et ferventior, motuque valentior, ut non omnino mirum sit morbos quosdam animi atque corporis sic auferri posse aliquando vel inferri praesertim, quoniam spiritus eiusmodi musicus proprie tangit agitque spiritum inter corpus animamque medium, et utrumque affectione sua prorsus afficit» (trad. mia). Per una ed. moderna, con trad. italiana, testo latino a fronte e commento, cfr. BIONDI, PISANI (1991).

⁹ «Iam vero voces tardas, graves, raucas, querulas Saturno tribuimus. Marti vero contrarias, veloces, acutasque et asperas et minaces, medias vero Lunae» (trad. mia). I parallelismi fra i modi musicali, gli umori e i pianeti, che risalgono alla tradizione medievale, figurano negli scritti di due contemporanei di Ficino, Franchino Gaffurio e Bartolomé Ramos de Pareja, presumibilmente da lui letti, ma non citati espressamente. Tali analogie non tolgono alcunché alla originale elaborazione ficiniana (WALKER 1958: 25-29).

¹⁰ La radice del termine *melos* (membro, parte di frase musicale, canto) sollecita gli antichi a considerare la melodia come un insieme organico di parti articolati in suoni, note, intervalli ecc. Aristotele la equipara a un «corpo <...> di parti dissimili, in accordo fra loro», in cui tra le due medie, aritmetica e armonica, «si realizza una consonanza secondo rapporti». Il corpo, ossia l'ottava pitagorica (2:1), è il suono, cui i rapporti numerici danno «forma», mentre le parti corrispondono alle quattro note fondamentali dell'armonia dorica (12:9:8:6 = *mi:la:si:mi*), grave e solenne (PLUTARCO 2020: 75).

¹¹ Boccadoro ha posto in relazione i principi armonici desunti dagli scritti di Ficino con precise tecniche compositive (l'impiego di dissonanze e cromatismi, falsobordone, *commixtio modi* ecc.) adottate, fra gli altri, da Luca Marenzio, che ricorre a un andamento cromatico ascendente e discendente nell'*incipit* di *Solo e pensoso i più disertî campi vo' misurando a passi tardi e lenti*; e Cipriano de Rore, il quale affida ai cromatismi di quattro voci di basso la melanconia dell'ode *Calami sonum ferentes* (BOCCADORO 2004: 57-58, 62).

¹² Zarlino si rifà alla tripartizione proposta da Boezio nel *De institutione musica*: la *musica mundana* e inudibile prodotta dai corpi celesti; la *musica humana*, pure inudibile, prodotta dalla unione armoniosa di anima e corpo; la *musica instrumentalis*, che si realizza tangibilmente con la voce umana e gli strumenti musicali. Descrivendo la visione di Er sull'aldilà, nella *Repubblica* (X, 616b-617d) Platone ricorre alla musica delle sfere. Dopo essere rimaste per una settimana nel luogo in cui si tiene il loro giudizio, le anime camminano per altri quattro giorni fino a una specie di arcobaleno. A un capo pende il fuso, simbolo del destino, posato sulle ginocchia della dea Ananke (Necessità). Il fuso ha un contrappeso formato da otto vasi concentrici rotanti disposti uno dentro l'altro. Su ogni cerchio c'è una Sirena, la quale emette il suono di una sola nota che unendosi alle altre genera un'armonia: «tre donne sedevano in cerchio a eguali distanze, ciascuna su un trono: erano le figlie di Ananke, le Moire, in abiti bianchi e con serti sul capo, Lachesi, Cloto, Atropo. E cantavano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, e Atropo il futuro. Cloto a intervalli toccava con la destra il fuso e ne accompagnava il giro esterno, così come faceva Atropo con la sinistra per i giri interni; e Lachesi con l'una e con l'altra mano toccava ora i giri interni ora quello esterno» (PLATONE 2001: 1324-1325). Cfr. anche ZARLINO (1558: 60), ove l'autore ridiscute i rapporti di consonanza proposti da Ficino nel *Compendium in Timaeum*.

¹³ Le «false proporzioni» sono alterazioni dissonanti nel trattamento degli intervalli, per creare effetti di tensione, in opposizione alle «proporzioni vere», ossia alle consonanze ideali, codificate dalla tradizione antica e medievale; queste ultime vengono messe in discussione per la loro inadeguatezza espressiva dai musicisti cinquecenteschi.

¹⁴ «Licet enim vox sonora, atque grata, potius ex gutturi, pectorisque temperamento, quam ex phantasia nascatur; certum tamen est linguae illam vocumque modulata inflexionem ex eodem fonte, quo imaginativa oritur, proficisci. Quo fit, ut imaginatrix hanc harmoniam theoreticam commenta sit, quae, etsi nullum sonum edat, tacite tamen illum sibi, ut esse deberet, imaginatur, illumque verbo mentis pronunciat» (trad. mia).

¹⁵ Riprendo volutamente le espressioni di «giudizio e gusto», utilizzate da Klein per illustrare gli snodi della teoria artistica del XVI secolo, nella convinzione che anche in musica prevalga l'espressione individuale, irriducibile a criteri valutativi razionali, in cui il come prevale sul cosa, la condotta sulla norma, il processo sull'idea, secondo, appunto, la lettura *modale* kleiniana (KLEIN 2024: 455-470; ID. 2017).

¹⁶ La diminuzione (o gorgia) è una figura melodica che rimpiazza una nota lunga con un certo numero di valori più piccoli, da eseguire nel medesimo tempo occupato dalla singola nota lunga. Il tremolo, il groppo, l'accento e la clamazione sono i più diffusi tipi di abbellimenti (o grazie), applicati a una singola nota, sia in ambito vocale sia strumentale (DAL MASO 2017: 354-376).

¹⁷ Consapevole della sinergia retorica di voce e gesto corporeo, anche Zacconi rimprovera gli abusi dei cantori, specie contro coloro «che per accomodar la voce e pronunziar le figure musicali con il tremolo, movano con tremolo il capo, come se quel tremolo dal capo venisse; e nondimeno esso col capo nulla ha <a> che fare» (ZACCONI 1596: 54v).

¹⁸ Quello ficiniano è un modello della scala dei sensi interni piuttosto simile a quelli di Avicenna e Alberto Magno, entrambi di riferimento tra Medioevo e Rinascimento (CASAGRANDE, VECCHIO 2015).

¹⁹ A mia conoscenza, manca ancora uno studio esaustivo che connetta la musica rinascimentale alle più recenti teorie filosofiche ed estetiche sulle emozioni, tema su cui rinvio al nitido saggio di BERTINETTO (2019).