



Ut pictura musica

Retorica, affetti e mimesi musicale nel Rinascimento*

Manuel Bertolini

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno (CNR-ISPF)

O nell'animo vi è qualcosa che attualmente nel pensiero non vi è, o nell'animo del musicista non vi è l'arte della musica quando egli pensa unicamente alla geometria. Ora, quest'ultima ipotesi è falsa, dunque la prima è vera. M. Ficino, *Teologia platonica*, XI, 8.¹

1. Premessa: *ut pictura musica*

L'espressività della musica, che l'ascoltatore contemporaneo tende prevalentemente a spiegare in termini soggettivi, per esempio con l'associazione tra un accadimento personale e una melodia che ne diviene il segno rammemorativo,² in antichità viene ricondotta invece a fattori oggettivi, definibili attraverso le regole della grammatica armonica; una concezione che l'Umanesimo riscopre dall'esegesi dei testi greci e latini.³ Nel Cinquecento, inoltre, la progressiva decostruzione della tradizione pitagorica e boeziana sul concetto di armonia, stimolata dai nuovi metodi sperimentali,⁴ apre la strada a un canone del Bello frutto di una sorta di compromesso fra ragione e sensazione. Come scrive Robert Klein, nella sua brillante disamina sul manierismo, «la bellezza non è più se non il razionale conosciuto attraverso il sensibile,

* In assenza di rinvii a edizioni moderne, le trascrizioni e le eventuali traduzioni delle fonti sono da intendersi a mia cura, secondo i seguenti criteri: 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 e apostrofi sono adeguati alle norme attuali. I refusi vengono corretti tacitamente.

¹ Testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Bompiani, Milano, 2017², lib. XI, cap. 8, pp. 1046-1047 («Aut est aliquid in animo quod in praesenti cogitatione non est, aut non est in musico animo ars musica, cum de sola geometria cogitat. Hoc autem falsum est, illud igitur verum»).

² Per un approfondimento sul tema si rimanda a A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

³ Si tratta del principio tramandato dalla dottrina greca dell'*ethos*, che stabilisce oggettivamente il carattere specifico di una melodia in base alla particolare combinazione di note, intervalli, toni e così via. La trasformazione dell'ordine di tali componenti nella melodia fa sì che l'armonia cosiddetta frigia susciti entusiasmo, la dorica mitighi l'animo, la lidia induca a compassione ecc. In materia è di riferimento B. Boccadoro, *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e "metabole" nella teoria armonica dell'antichità greca*, Olschki, Firenze, 2002.

⁴ A essere oggetto di critica sono per esempio i rapporti di consonanza pitagorica fondati sulla *tetractys*, con riferimento alla successione aritmetica dei primi quattro numeri interi positivi; una sequenza che si può disporre nella forma di un triangolo equilatero di lato quattro, in modo da formare una piramide che illustra, appunto, il rapporto fondamentale fra le prime quattro cifre e la decade (1+2+3+4=10). Le consonanze tradizionali della scala pitagorica sono l'unisono (1:1), l'ottava (1:2), la quinta perfetta (2:3) e la quarta perfetta (3:4), che i teorici della prima età moderna ritengono insufficienti, sul piano acustico ed espressivo, a fronte di verifiche empiriche. Sull'argomento si rinvia a P. Gozza (ed.), *Number to sound. The musical way to the scientific revolution*, Springer, Dordrecht-Boston-London, 2000.



come si conosce un pensiero attraverso le parole che lo esprimono».⁵ La *ratio* metafisica della scuola polifonica franco-fiamminga viene gradualmente scalzata da una lettura dialogica del contrasto di affetti, promossa dalla seconda metà del XVI secolo dalle cosiddette camerate fiorentine di musicofili riuniti attorno a Giovanni Bardi. Si tratta di una lettura che, riscattando il valore della parola poetica, dà vita ai primi esempi di musica monodica.⁶ Del resto, essendo ritenuta sin dall'antichità il punto di incontro fra anima e corpo, la musica possiede un tenace sodalizio con l'*ars retorica* incentrato sulla *virtus flexanima* quintilianea.⁷ Nei primi decenni del Seicento, il gesuita Famiano Strada sottolinea che la competenza dell'oratore nel muovere gli animi si misura dalle reazioni dell'uditorio, esattamente come la scienza musicale si rivela dai suoni che il citarista sa trarre dallo strumento.⁸ I compositori si confrontano sulle strategie da adottare per una mozione affettiva efficace, capace di «imitar col canto chi parla», come spiega Jacopo Peri presentando il melodramma *Euridice* (1600), da lui composto sul libretto di Ottavio Rinuccini per le nozze di Maria de Medici.⁹

Questo genere variegato di testimonianze sono del più alto interesse,¹⁰ poiché a una lettura attenta sottendono una stratificazione di saperi, che abbraccia la teoria armonica greca, la medicina ippocratico-galenica, le dottrine ermetiche. È un insieme di conoscenze strenuamente ridiscusso in una fase storica in cui, come sostiene Tommaso Campanella, il «libro della natura»¹¹ parla agli uomini e può essere decifrato attraverso l'*ars bene dicendi*, il disegno, la fisiognomica, la risata¹² e, appunto, l'*ut pictura musica*. Durante il Rinascimento, inoltre, si assiste alla «scoperta dell'arte-magia», che porta alla luce la sfera della personalità artistica individuale: per citare ancora Klein, «un linguaggio degli affetti che... prendono corpo mediante l'immaginazione», rendendo manifesti elementi come «il talento,... l'individualità, l'ispirazione».¹³ Se, da un lato, la musica sembra suggerire quindi di non applicare cesure

⁵ Cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, nuova ed. ampliata a cura di G. Agamben, Neri Pozza, Vicenza, 2025, p. 210 (ed. or. *La Forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne, articles et essais*, Gallimard, Paris, 1970).

⁶ In proposito si rimanda a C.V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Yale University Press, New Haven-London, 1985.

⁷ Per un approfondimento si veda F. Civra, *Musica poetica. Retorica e musica nel periodo della riforma*, LIM, Lucca, 2009².

⁸ Cfr. F. Strada, *Prolusiones academicae, seu Orationes variae ad facultatem oratoriam, historicam, poeticam spectantes, editio tertia*, Coloniae Agrippinae, apud Joannem Kinckium, 1623, (1^a ed. apud Jacobum Mascardum, Roma, 1617), lib. II, prolusione I, p. 210 («Intelligo, ut ex nervorum sono in fidibus hominem deprehendunt scientiam fidicinis impellentis, ita ex auditorum motu laudari peritiam oratoris animos pertractantis»). Sul passo richiama l'attenzione M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève, 1980, p. 200 (ed. it. *L'età dell'eloquenza. Retorica "et res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Adelphi, Milano, 2002).

⁹ Cfr. J. Peri, *A' lettori*, in Id., *Le musiche ... sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello spozalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Giorgio Marescotti, Fiorenza, 1600, p. n.n.

¹⁰ Si vedano più diffusamente le testimonianze documentarie in G. Mei, *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a study with annotated texts by C.V. Palisca Musicology, s.l., American Institute of Musicology, 1960.

¹¹ A cominciare da T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Laterza, Roma-Bari, 2007, in particolare lib. IV, pp. 163-236.

¹² Mi permetto di rinviare a M. Bertolini, «Il riso e la medicina dei temperamenti nella *Gelotoscopia* di Prospero Aldoriso», *Laboratorio dell'ISPF. Rivista elettronica di testi, saggi e strumenti*, XXI, 1/2 (2024), pp. 1-17, consultabile on line: <<http://www.ispf-lab.cnr.it/article/Sommario2024NumeroXXI>> (visto il 10.12.2025).

¹³ Cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 213-214 («La magia, insomma, è un linguaggio degli affetti che si esprimono o "prendono corpo" mediante l'immaginazione. È la tesi divenuta classica, ed è passata, con varianti, in Pietro d'Abano, Ficino, Pomponazzi. Si riconoscono in essa, *mutatis mutandis*, tutti gli elementi dell'arte di cui l'aristotelismo puro



rigide nella mappa dei saperi della cosiddetta modernità, dall'altro lato, costituisce un terreno fruttuoso di dialogo interdisciplinare fra musicologia, filosofia e storia delle idee. È mio parere, infatti, che solo un approccio capace di integrare organicamente varie discipline possa permettere di collocare e interpretare compiutamente la peculiare dimensione a-semantica della melodia, intesa come puro suono, sul terreno della *mimesis* espressiva nel Rinascimento. In questa sede, tenterò una breve riflessione in proposito focalizzandomi sulle principali elaborazioni teoriche che affrontano il potere psicagogico della musica e sulla loro declinazione in ambito compositivo.

2. La musica planetaria

Il punto di partenza è l'umanista Marsilio Ficino, autore di una elaborazione teorica la cui ricezione fra i musicisti del XVI e XVII secolo costituisce ancora oggetto di opinioni divergenti tra i musicologi.¹⁴ Finissimo letterato, astrologo e medico, Ficino mette a punto una interpretazione del tutto originale, che compendia il neo-platonismo di filosofi quali Sinesio di Cirene e Michele Psello sullo «pneuma immaginativo» dell'uomo, fatto del medesimo soffio aereo dei «demoni» che agiscono sulla sua fantasia,¹⁵ con i fondamenti del pitagorismo neo-platonizzante e della teoria umorale. Secondo la medicina antica, lo *spiritus* è una sorta di corpo o vapore sottile prodotto dal sangue, composto dalla materia eterea di cui sono costituiti i cieli, presente sia nel corpo del mondo che in quello degli uomini. Ciò rende lo *spiritus* un *medium* fra cielo e terra, che sul versante filosofico permette di qualificarlo come il «carro dell'anima».¹⁶ Tali caratteristiche, soprattutto, lo rendono estremamente simile – se non della medesima natura – alla musica. Come lo *spiritus* è mediano fra anima e corpo, l'*imaginatio* e la *phantasia* sono potenze mediane fra i sensi e l'intelletto, la musica è mediana fra un'anima (*numerus*) e un corpo (*sonus*). La facoltà della *phantasia*, in particolare, condivide con la melodia il medesimo statuto espressivo non verbale, che parla per immagini. In proposito va ricordato, inoltre, che la visione platonica dell'*Anima Mundi*, descritta nel *Timeo* (VII, 34 c-36 d), si sposa con la Scrittura – «Ma Tu [Signore] hai tutto disposto con misura, calcolo e peso» (Sap 11, 21) – e i rapporti musicali divengono una chiave di esegesi biblica, in cui la lira di David sostituisce quella di Orfeo.¹⁷ Secondo il pensiero antico e medievale,¹⁸ l'ottava musicale (2:1) permette di comprendere l'assetto matematico del cielo e la musica

non poteva dar conto: il talento, la forza contagiosa dell'affetto manifestata attraverso la forma che lo esprime, l'importanza e la suggestione dell'individualità, l'ispirazione»).

¹⁴ Si rimanda in proposito alle osservazioni di B. Boccadoro, «La reinvenzione della musica antica nel Rinascimento», *Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, XXV, 1 (2019), pp. 133-146. Per un profilo di Ficino sono di riferimento i numerosi studi di Paul O. Kristeller, Eugenio Garin, Cesare Vasoli, Raymond Marcel e Malcom J.B. Allen. Per un bilancio storiografico si veda M.J.B. Allen, V. Rees (eds.), *Marsilio Ficino. His theology, his philosophy, his legacy*, Brill, Leiden-Boston, 2002.

¹⁵ In proposito si vedano D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London, 1954, pp. 36-53 (ed. it., *Magia spirituale e magia demoniaca da Ficino a Campanella*, Aragno, Torino, 2002); R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 84-116.

¹⁶ Sul concetto di *spiritus* e la sua durevole importanza fino al XVIII secolo cfr. M. Fattori, M. Bianchi (a cura di), *Spiritus. IV Colloquio Internazionale* (Roma, 7-9 gennaio 1983), Lessico Intellettuale Europeo, Roma, 1984; D. Giovannozzi, *Spirito*, in S. Bassi (a cura di), *Il lessico della modernità. Continuità e mutamenti dal XVI al XVIII secolo*, Carocci, Roma, 2023, pp. 1153-1162.

¹⁷ Secondo cui il Demiurgo crea il cosmo utilizzando «intervalli doppi e tripli» e altre proporzioni musicali. Cfr. Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2001³, pp. 1365-1366. Si veda più ampiamente D.P. Walker, *The ancient theology. Studies in christian platonism from the 15th to the 18th century*, Duckworth, London, 1972, pp. 22-41.

¹⁸ Secondo la tripartizione proposta da Boezio nel *De institutione musica*, la *musica mundana* è generata dai corpi celesti; la *musica humana* è prodotta dall'equilibrata unione di anima e corpo; la *musica instrumentalis* si realizza con gli strumenti



costituisce la forza universale che concilia i contrari e genera l'unità; un principio efficacemente sintetizzato dal motto di Franchino Gaffurio: «concordia discors, e pluribus unum, armonia».¹⁹

A ben vedere, l'aggettivo teorico rende conto solo in parte del sistema musicale di Ficino, che, superando il (troppo) rimarcato contrasto fra Aristotele e Platone, spiega anche operativamente come ottenere influenze planetarie benefiche mediante lo *spiritus* in ricettacoli di canti e melodie. È quanto si può riscontrare dai suoi tre opuscoli autonomi, successivamente riuniti insieme e editi nel 1489, con il titolo *De Vita libri tres*. Il terzo libro in particolare (*De vita coelitus comparanda*) contiene indicazioni per mescolare opportunamente, nei tempi dovuti, elementi naturali posti sotto il dominio dei diversi pianeti a essi corrispondenti, in modo da recepirne energie salutari per il corpo e lo spirito.²⁰ Come chiarisce il denso capitolo XXI, fra i *naturalia* c'è la musica, anello di congiunzione tra lo *spiritus* dell'*Anima Mundi* e lo pneuma individuale. Il «quarto grado» per conquistare «l'influsso naturale» delle stelle lo occupano «le parole, i canti, i suoni», seguendo tre regole. La prima consiste nell'investigare le peculiari energie, positive e negative, di ciascuna stella e costellazione. La seconda prevede di stabilire quale astro domina in un certo luogo o su un certo uomo, allo scopo di considerare di quali toni e canti si servano comunemente tali luoghi o uomini, così da utilizzarne alcuni simili nel rivolgersi alle medesime stelle. La terza dice di «prendere nota delle posizioni quotidiane e degli aspetti delle stelle, e investigare a quali discorsi, canti, movimenti, salti [danze], comportamenti... la maggior parte degli uomini siano incitati in loro presenza, *in modo da imitarli*,... con canti che piaceranno a un cielo simile a quello e riceveranno un influsso simile».²¹

L'autore rimarca la forza trascinatrice del contrappunto dovuta alla sua natura antropomorfa, che per così dire gli consente di condividere le varie disposizioni d'animo e le passioni umane. La materia del canto «è un'aria, calda o tiepida,... in qualche modo vivente, composta di articolazioni e membra, come un animale, e... reca anche un significato, quasi una mente, tanto che si può dire sia un animale aereo e in qualche modo razionale». Ne consegue che un'armonia piena «di spirito e di senso», in sintonia con l'inclinazione dell'immaginazione, risponde a una data stella e ne trasfonde nel cantante – e da questo nell'ascoltatore – una energia non minore di quella di ogni altro composto naturale:

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

musicali. Cfr. S. Boezio, *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Teubner, Leipzig, 1867, lib. I, p. 181.

¹⁹ Cfr. F. Gaffurio, *Angelicum ac divinum opus musice*, Ponte, Impressum Mediolani, per Gotardum de Ponte, 1508, p. n.n.

²⁰ Si vedano D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic*, cit., pp. 3-24; G. Tomlinson, *Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1993; Th. Moore *et al.* (a cura di), *Pianeti interiori. L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2009. L'ordinamento planetario seguito da Ficino è quello tolemaico, in cui fa corrispondere in ordine crescente per virtù efficace: pietre e metalli (Luna); erbe e membra animali (Mercurio); polveri e odori (Venere); parole e suoni (Apollo); emozioni e moti dell'immaginazione (Marte); discorsi e ragionamenti (Giove); per giungere infine alle intelligenze pure (Saturno). Tralascio per ragioni di sintesi i possibili risvolti eterodossi di tali procedimenti, su cui si rinvia ancora a D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic*, cit., pp. 145-185.

²¹ Cfr. M. Ficino, *Come attingere vita dal cielo*, introduzione, traduzione e note di O. Pompeo Faracovi, Agorà & Co., Sarzana-Lugano, 2024, pp. 124-125 (corsivo mio); questa ed. manca del testo latino. Per la versione latina cfr., fra le numerose edd. antiche, Id., *De Vita libri tres*, Rovilium, Lugduni, apud Gulielmum Rovilium, 1560, lib. III, cap. 21, pp. 284-285 («Tertius situs aspectusque stellarum quotidianos animadvertere atque sub his explorare, ad quales potissimum sermones, cantus, saltus, mores, actus incitari homines plerique soleant, ut talia quaedam tu pro viribus imiteris in cantibus coelo cuidam simili placituri, similemque suscepturi influxum»).



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, ed agisce sullo spirito che è *elemento medio fra il corpo e l'anima*.²²

La concezione del canto (*mélōs*) fatto di membra, di parti articolate, risale a Aristotele e viene tramandata da Plutarco.²³ Come spiega Ficino, il canto contiene in varie proporzioni i registri vocali (soprano, alto, tenore, basso), cui corrispondono rispettivamente i quattro elementi (fuoco, aria, acqua, terra) e i quattro umori della complessione fisica (bile gialla, sangue, flemma, bile nera). Su tali fondamenti, prosegue il filosofo:

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. I concenti [armonie], poi, li attribuiamo a Giove come gravi, intensi e dolci, e gioiosi nella loro costanza; al contrario, a Venere assegniamo canti voluttuosi, caratterizzati da lascivia e morbidezza. Tra questi, le forme intermedie le attribuiamo al Sole e a Mercurio. Se, insieme a grazia e a dolcezza, sono nobili, semplici e intensi, vengono giudicati apollinei; se invece, insieme alla piacevolezza, risultano in qualche modo più rilassati, ma tuttavia vivaci e molteplici, sono ritenuti mercuriali.²⁴

3. Uno e molteplice

Nella sua esegesi, Ficino compendia la tradizione pitagorico-platonica e quella peripatetica. Nella *Theologia Platonica*,²⁵ pubblicata nel 1482, rifacendosi ai pitagorici, egli osserva che l'anima promana «dall'unità divina» (Uno) e si infonde «nella materia come nella dualità» (Diade). L'anima può essere equiparata a un triangolo, che dall'angolo unitario posto al vertice, puro e trasparente, dell'intelletto declina e si divide progressivamente nelle opacità dei sensi, fino a terminare nei due angoli alla base, sede della molteplicità corporea e delle sue passioni: «quindi nel corpo composto essa [l'anima] risulta sempre divisa e turbata». ²⁶ Immaginando questo triangolo, i pitagorici «aggiungono numeri da entrambi

²² Cfr. M. Ficino, *Come attingere vita dal cielo*, cit., pp. 127-128 (corsivo mio); Id., *De Vita libri tres*, cit., lib. III, cap. 21, pp. 285-287 («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 uberius 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»).

²³ Cfr. Plutarco, *La Musica*, a cura di G. Comotti, BUR, Milano, 2020, § 23, p. 75.

²⁴ Cfr. M. Ficino, *De Vita libri tres*, cit., lib. III, cap. 21, p. 288, tr. mia («Iam vero voces tardas, graves, raucas, querulas Saturno tribuimus. Marti vero contrarias, veloces, acutasque et asperas et minaces, medias vero Lunae. Concentus autem Iovi quidem graves et intentos dulcesque et cum constantia laetos. Contra Veneri cum lascivia et mollitie voluptuosos cantus adscribimus. Inter hos vero medios Soli tribuimus et Mercurio. Si una cum gratia suavitateque sunt venerabiles et simplices et intenti, Apollinei iudicantur. Si una cum iucunditate, remissiores quodammodo sunt, trenui tamen atque multiplices [varietate], Mercuriales existunt»).

²⁵ Punto di approdo di studi protrattisi per oltre due decenni, questa *summa* del pensiero ficiniano si ispira alla *Teologia platonica* di Proclo, al *De immortalitate animae* di Agostino e alle *Enneadi* di Plotino. Si veda E. Vitale, *Saggio introduttivo*, in M. Ficino, *Teologia platonica*, cit., pp. LVII-XCI.

²⁶ Cfr. M. Ficino, *Teologia platonica*, cit., lib. XVII, cap. 2, pp. 1710-1711 («Itaque animam ab unitate divina pendentem sese in materiam quasi in dualitatem infundere putant, non aliter quam triangulus ab angulo summo in duos similiter desinat angulos. Itaque [animam] in corpore composito distrahi semper et perturbari»).



i lati, pari e dispari, per mostrare che l'anima è una miscela di natura divisibile in virtù dei numeri pari e natura indivisibile per via di quelli dispari». Nel farlo, pertanto, essi «scelgono soltanto quei numeri i cui reciproci rapporti stiano alla base dell'armonia musicale, per dimostrare che l'anima composta armonicamente, armonicamente dispone e muove tutte quante le cose». ²⁷ Tali rapporti, che «sono fondamentali soprattutto nell'arte della musica, derivano da quei numeri che vengono indicati nella struttura dell'anima»; essi mostrano che «la composizione naturale, il movimento e l'azione naturale dell'anima sono i più armoniosi e complessi di tutti». ²⁸

Lungi dall'essere circoscritte a un piano astratto e speculativo, queste considerazioni sono rilevanti alla luce della nozione di punto medio (*mésón*) nella teoria aristotelica delle passioni. Per conservare il benessere psichico occorre il giusto mezzo risultante dalla mescolanza di due forze opposte e di senso contrario, come il piacere e il dolore; una mescolanza che corrisponde, sul piano della fisica, all'equilibrio di caldo e di freddo nel cuore (*kardía*). ²⁹ In musica, come in medicina, la simmetria è il rapporto armonioso della media nella mescolanza di qualità contrarie. Ficino conosce il *Problema* pseudo-aristotelico XXX, 1, che riconduce il furore creativo all'influsso di Saturno e alla bile nera. ³⁰ Incapace di tollerare la sobrietà, per placare il proprio dolore chi è di natura malinconica tende al cambiamento incessante, a diventare altro da sé: è un essere polimorfo. Come precisa il testo del *Problema* (954 a 25-35), l'umore residuo della bile nera rende l'uomo geniale e creativo a causa della sua facoltà di essere al contempo molto caldo e molto freddo:

per esempio, coloro nei quali questa mescolanza è abbondante e fredda sono preda di torpore e ottusità; quelli che l'hanno troppo abbondante e calda sono minacciati dalla follia (*manikoí*) e naturalmente dotati, inclini all'amore, facilmente trascinati dagli impulsi e dai desideri; alcuni inoltre sono più loquaci del consueto. Ma molti, poiché il calore si trova vicino alla sede del pensiero, sono colpiti da malattie di follia o di entusiasmo. ³¹

Questa breve digressione sulla melanconia risulta utile, perché consente di esemplificare il procedimento ficiniano per tradurre in musica l'instabilità di tale temperamento. In sintesi, Ficino riconduce la dinamica deformante dell'eccesso di bile nera a una materia divisibile all'infinito –

²⁷ *Ivi*, pp. 1710-1713 («Afferunt insuper utrinque numeros, et pares et impares, ut per pares animam ex natura dividua, per impares ex individua commixtam esse declarent... Eligunt autem illos dumtaxat numeros, quorum proportionibus mutuis musica consonantia constat, ut ostendant animam, concinne compositam, concinne cuncta disponere atque movere»). Da una parte ci sono i numeri pari in questa successione: due, quattro, otto; dall'altra analogamente quelli dispari: tre, nove, ventisette. Combinati fra loro tali numeri producono i rapporti armonici dell'antichità greca (*diapente*, *diapason*, *diatessaron* e così via).

²⁸ *Ivi*, pp. 1712-1713 («Quamobrem omnes quas narravimus proportiones arti musicae potissimum necessariae ab illis fiunt numeris, qui in figura animae describuntur. Per quos animae tum naturalis compositio tum motio actioque naturalis maxime omnium esse tam consonans quam numerosa significetur»). Si veda inoltre M. Ficino, *Epistula de rationibus musicae*, in P.O. Kristeller (a cura di), *Supplementum ficinianum*, Olschki, Firenze, 1937, vol. I, pp. 53 sgg.

²⁹ Cfr. J. Pigeaud, *Préface*, in Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, traduction, préface et notes de J. Pigeaud, Payot & Rivages, Paris, 2019², p. 20.

³⁰ Ficino opera una sorta di rivalutazione positiva dell'atrabile: non più legata solamente alla sofferenza psichica, costituisce in giuste proporzioni con il sangue un fattore di stimolo alle attività intellettuali. Su questi temi si rimanda a R. Klibansky *et al.*, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983 (ed. or. *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Basic Books, New York, 1964).

³¹ Cfr. Aristote, *L'homme de génie*, cit., pp. 93-95, tr. it. mia (« Par exemple, ceux chez qui ce mélange se trouve abondant et froid, sont en proie à la torpeur et à l'hébétéude ; ceux qui l'ont trop abondant et chaud, sont menacés de folie (*manikoí*) et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs ; quelques-uns aussi sont bavards plus que d'usage. Mais beaucoup, pour la raison que la chaleur se trouve proche du lieu de la pensée, sont saisis des maladies de la folie ou de l'enthousiasme »). Taluni di questi aspetti sono discussi da Aristotele, *Poetica*, 1455 a 32.



l'*àpeiron*, illimitato, opposto alla Monade, il principio perfetto e finito – che altera la giusta media dei rapporti di consonanza semplici, generando invece rapporti irrazionali e dissonanti, ma ricchi di suono. In uno studio di riferimento, Brenno Boccadoro mostra come Ficino, scartata la flemma imperturbabile, opponga 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 le forze antagoniste, essa illustra l'intrinseca instabile conflittualità del temperamento melanconico.³² Sulla base di criteri come questo, Ficino costruisce contrappunti che pongono in contatto tonalità di carattere opposto. Fondamentale risulta la polarità tra il registro acuto (*durum*) del soprano, «incitato», frutto dell'eccitazione calorifica degli spiriti vitali, resa con intervalli dissonanti aumentati, movimenti melodici ascendenti, modi autentici; e il registro grave (*mollis*) del basso, «rilasciato», specchio della fredda placidità degli spiriti vitali, resa con intervalli diminuiti, dissonanze minori, modi plagali.³³ La tensione crescente o decrescente dei moti della voce all'interno degli intervalli, rimarcata da Ficino, è alla base del procedimento di fascinazione che si sprigiona nel performare il contrappunto.

4. Comporre

Sarebbe arbitrario – conviene ripeterlo – liquidare l'interpretazione ficiniana della musica come una teoria speculativa innervata sulla *prisca theologia* recepita dai filosofi, quali Agrippa, Bruno e Campanella,³⁴ ma del tutto ignorata dai compositori. Brenno Boccadoro ha decodificato i puntuali principi della grammatica armonica ficiniana per poi riscontrarli con precise tecniche compositive (l'impiego di dissonanze, falsobordone, *commixtio modi* ecc.) adottate fra XVI e XVII secolo, fra gli altri, da Luca Marenzio e Cipriano de Rore.³⁵ Nelle *Istitutioni harmoniche*, pubblicate nel 1558, Gioseffo Zarlino compendia organicamente la *musica theorica*, intesa come scienza del *quadrivium*, e la *musica practica*, da eseguire e insegnare.³⁶ Nell'opera ritornano dunque, rielaborati dall'autore, i riferimenti alla «musica mondana», che coordina le sfere celesti, i quattro elementi (fuoco, aria, acqua e terra) e le stagioni; la «musica umana» («animastica»), che coniuga le parti dell'anima e quelle del corpo,

³² Cfr. B. Boccadoro, «Éléments de grammaire mélancolique», *Acta Musicologica*, LXXVI, 1 (2004), pp. 25-64: 38-39.

³³ *Ivi*, pp. 45 sgg. Per chiarimenti circa la terminologia tecnica si rinvia a F.R. Rossi, *La notazione rinascimentale. Il nuovo "De musica mensurabili"*, LIM, Lucca, 2022.

³⁴ Si veda D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic*, cit., pp. 75 sgg. Di particolare interesse è il ricorso a canti e suoni fatto da Campanella nei rituali astrologici, compiuti con Urbano VIII, per scongiurare il pronostico di morte che aleggiava sul pontefice. Cfr. T. Campanella, *Opuscoli astrologici. Come evitare il fato astrale, Apologetico, Disputa sulle Bolle*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Ernst, Rizzoli, Milano, 2003.

³⁵ Cfr. B. Boccadoro, «Éléments de grammaire», cit., pp. 57-58, 62; Id., «Marsilio Ficino. L'anima e il corpo del contrappunto», *Nuova civiltà delle Macchine. Rivista trimestrale di analisi e critica*, XVI, 1-2 (1998), pp. 36-56; consultabile on line <<https://www.nuovaciviltadellemacchine.it/riviste/NCDM1998-01/#38>> (visto il 21.12.2025).

³⁶ Cfr. G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, s.n., Venetia, 1558. La scelta di Zarlino è quindi diversa da quella del succitato Franchino Gaffurio, che a fine XV secolo scrive due distinti trattati, uno teorico e uno pratico. Alcune posizioni di Zarlino sono state fortemente criticate dai suoi contemporanei e dalle generazioni successive di teorici e compositori. Basti ricordare la condanna espressa da Vincenzo Galilei contro il senario (numeri da 1 a 6), introdotto da Zarlino per giustificare l'uso di consonanze escluse dal tradizionale quaternario pitagorico (numeri da 1 a 4), ritenuto ormai inadeguato per la musica del tempo; una conclusione, quella di Zarlino sul senario, criticata da Galilei in quanto priva di corretti riscontri scientifici. Ciononostante, l'influenza esercitata dalle regole di contrappunto codificate da Zarlino conosce una larga e duratura fortuna. Una agile e efficace presentazione della sua opera viene offerta da C.V. Palisca, *Introduction*, in G. Zarlino, *The art of counterpoint. Part three of "Le Institutioni harmoniche", 1558*, translated by G.A. Marco and C.V. Palisca, reprint, Norton Library, New York (NY), s.d., pp. IX-XXII (I^a ed. Yale University Press, New Heaven, 1968).



armonizzandole,³⁷ e la «musica organicistica», che si suddivide in vocale («armonica o naturale») e strumentale («artificiata»). Di particolare interesse è l'analisi della «modulatione», un termine che per Zarlino non si esaurisce nell'indicare il passaggio di tonalità, ma contempla il significato dell'antichità greca di andamento melodico, di uso armonioso della voce. La «modulatione propriamente detta» è quella in cui vi sono consonanze e movimenti lenti o veloci notati attraverso il canto figurato, scrive Zarlino, «nel qual cantiamo non solo con semplici suoni e semplici elevationi e abbassamenti di voci, ma ci muovemo anco da uno intervallo all'altro con veloci e tardi movimenti, secondo il tempo mostrato nelle sue figure cantabili».³⁸

Nella *Repubblica* (398 d), Platone scrive che la melodia consiste in tre elementi: *logos* (parola, «il recitato»), *harmonia* (relazione tra i suoni) e *rhythmos* (tempo o ritmo).³⁹ Recuperando tale assunto, Zarlino formula una sorta di equazione per conseguire una mozione affettiva efficace: una composizione vocale polifonica (melodia) consiste in tre cose, ovvero di due o più parti che si muovono insieme (armonia), di ritmo (numero) e di testo (orazione).⁴⁰ Mantenendosi nel solco della teoria umorale, l'autore mette in risalto l'effetto incitato del soprano e quello rilasciato del basso nella scrittura contrappuntistica:

come il fuoco nutrisce ed è cagione di far produrre ogni cosa naturale, che si trova ad ornamento e a conservazione del mondo, così il compositore si sforzerà di fare che la parte più acuta della sua cantilena abbia bello, ornato e elegante procedere, di maniera che nutrisca e pasci l'animo di quelli che ascoltano... Come la terra è posta per il fundamento degli altri elementi, così il basso ha tal proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica e dà accrescimento alle altre parti: conciosia che è posto per base e fundamento dell'armonia... Quando adunque il compositore componerà il basso della sua compositione, procederà per movimenti alquanto tardi e separati alquanto, over lontani più di quelli che si pongono nell'altre parti.⁴¹

Occorre poi considerare che come la vista si diletta maggiormente di colori misti, invece del bianco e del nero, l'udito si appaga maggiormente di consonanze ottenute da proporzioni più complesse e «vaghe» di quelle semplici e «piene»:

tutte quelle che sono di maggior proportione sono più piene, lassando... da un canto la ottava e le replicate [le composte dell'ottava] anco. Quelle [... più vaghe] sono contenute da minori proportioni... Conciosia che quelle consonanze, che hanno le lor proportioni più vicine alla dupla [2:1], per loro natura amano la parte grave... e vengono ad esser più piene di quelle che hanno le lor proportioni più lontane da essa dupla... [Queste ultime, infatti, di minori proporzioni] vengono ad esser men piene e più vaghe delle altre, percioche [*sic*] 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 [alla vista] minor diletto di quello

³⁷ Per esempio gli elementi primari di aria e acqua vengono combinati da Zarlino secondo la *ratio* 3:2 per descriverne il grado di umidità, e la medesima *ratio* regola il grado di freddo dovuto alla combinazione di acqua e terra. Cfr. G. Zarlino, *Le istituzioni*, cit., lib. I, cap. 5, p. 14.

³⁸ *Ivi*, lib. II, cap. 14, p. 81.

³⁹ Cfr. Platone, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1142.

⁴⁰ Cfr. G. Zarlino, *Le istituzioni*, cit., lib. II, cap. 12, p. 80 (Una tale forza l'armonia «l'acquista col mezzo del numero e dell'oratione, cioè del parlare o delle parole che se le accompagnano; le quali tanto più o meno commovono quanto più o meno sono accomodate al ritmo, o... al metro con proportione. Laonde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'armonia propria, dal ritmo e dall'oratione nasce, come vuol Platone, la melodia»).

⁴¹ *Ivi*, lib. III, cap. 58, p. 239.



che fanno alcuni altri colori mezani e misti, così porgono minor diletto [all'udito] le consonanze principali di quello che fanno le altre, che sono meno perfette.⁴²

Mentre Ficino pone l'accento sulla qualità corpuscolare del contrappunto, espressione della gamma delle facoltà dell'anima poste nel citato triangolo – trasparente e unitario nel vertice dell'intelletto e di molteplici colori scendendo verso la base dei sensi fisici – le cromie miste evocate da Zarlino rimandano all'idea di una *varietas* necessaria alla persuasione dell'uditorio, da conseguire modulando gli intervalli per esprimere i contrasti delle passioni. È il principio rivendicato da Torquato Tasso in poesia, che rileva: «quello in che eccede particolarmente l'ordinario modo di favellare è la *vaghezza* negli esatti e fioriti ornamenti de' concetti e dell'elocuzioni». ⁴³ Così la proporzione 3:2 (= 1 ½) è considerata da Zarlino più grande di 5:4 (= 1 ¼): la prima è più piena e propria del registro del basso, mentre la seconda è più vaga e adatta al soprano. Il termine vago (vagare) corrisponde all'idea di movimento, per così dire, da luogo a luogo all'interno della tessitura melodica, come pure al vagare emotivo dell'ascoltatore. ⁴⁴ In questo senso, i *Problemi* pseudo-aristotelici risultano ancora una volta istruttivi, poiché in riferimento per esempio alla *parakatalogē*, inframmezzata ai canti, rilevano: ciò che è «discontinuo suscita il *pathos* anche nella grandezza della fortuna o del dolore, mentre ciò che è omogeneo è meno adatto al lamento» (XIX, 6, 918 a, 10-12). ⁴⁵

Nicola Vicentino, Girolamo Mei e Vincenzo Galilei, fra gli altri, sperimentano nuovi percorsi nel trattamento degli intervalli, nell'uso delle dissonanze e nelle contrapposizioni modali, per tradurre temperamenti allegri o melanconici, dando «anima alle parole» ⁴⁶ dei testi poetici, ispirandosi idealmente ai prodigi degli antichi auleti. Per riuscire a «imitar col canto chi parla» nel dramma, il citato Jacopo Peri stima

che gli antichi greci e romani... usassero un'armonia che, avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse *forma di cosa mezzana*... E per ciò tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi... E avuto riguardo a que' modi e a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci e in somiglianti cose ci servono, feci muovere [il] basso... secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finché *scorrendo per varie note* la voce di chi ragiona arrivasse a quello che, nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento. E questo non solo perché il corso del ragionare non ferisse l'orecchio..., ma ancora... [onde evitare che] l'uso delle false [proporzioni] o scemasse o ricoprisse quel vantaggio che ci s'aggiunge dalla

⁴² *Ivi*, lib. III, cap. 8, p. 155.

⁴³ Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico, Discorso terzo*, in Id., *Opere*, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1804, vol. III, p. 66 (corsivo mio). Claudio Monteverdi dichiara di ispirarsi a Tasso per individuare la giusta *mimesis* dei contrasti passionali di *Tancredi e Clorinda*: «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, per aver io le due *passioni contrarie* da mettere in canto, guerra cioè, preghiera e morte». Cfr. C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri e amorosi... Libro VIII*, Alessandro Vincenti, Venetia, 1638, p. n.n. (corsivo mio).

⁴⁴ Si veda in proposito S. Lorenzetti, *Nata per morire. Memoria della musica e musica della memoria in età moderna*, LIM, Lucca, 2023, in particolare pp. 358-359.

⁴⁵ Cfr. [Aristotele] *Questioni di armonia. Problemi, Libro XIX*, a cura di M. Raffa, Bompiani, Milano, 2024, p. 55. Il termine *parakatalogē* può essere definito come una declamazione enfaticizzata, al crocevia fra cantato e parlato. Cfr. anche *ivi*, 38, 920 b, 29-921 a, 6, p. 49: «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».

⁴⁶ Cfr. N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barrè, Roma, 1555, lib. III, cap. 15, pp. 47v-48r.



necessità dell'intonare ogni nota, di ché per ciò fare potevan forse aver manco bisogno l'antiche musiche. E però, sì come io non arderei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella.⁴⁷

Il termine «false proporzioni» si riferisce all'uso di deviazioni o alterazioni nel trattamento degli intervalli, come le dissonanze tra le voci, per creare tensione, espressione o complessità armonica, sfidando le «proporzioni vere», ossia le consonanze ideali, codificate dalla tradizione antica e medievale.

5. Conclusione: eseguire

Trattati cinquecenteschi come quelli di Silvano Ganassi, dedicati al flauto a becco e alla viola da gamba, spiegano in che maniera gli strumenti musicali possono conseguire la medesima eloquenza della voce: «come il dipintore imita li effetti di natura con vari colori, lo instrumento [del flauto] imiterà il proferir della umana voce con la proporzion del fiato e offuscation della lingua».⁴⁸ Sul piano performativo, tuttavia, il «dare anima» alle parole cantate o il «corpo» agli strumenti musicali non si risolve con la pedissequa lettura della partitura, giacché eseguire, il tradurre in atto ciò che nella notazione scritta è solo in potenza, presuppone una riconfigurazione del testo da parte dell'artista, a seconda del contesto e soprattutto della sua fantasia.⁴⁹ A fine Cinquecento lo rileva Lodovico Zacconi, il quale sottolinea lo scarto esistente tra gli «effetti intrinseci», presenti in potenza nella mente del compositore e «dentro alle cose da cantare», e gli «effetti estrinseci», messi in atto dall'esecutore:

ancora prima che le musiche sieno cantate e che si odino i loro effetti estrinseci, [esse] hanno dentro di sé, per la dispositione dei sonori numeri e le figure, gl'effetti intrinseci, che per dirla in due parole sono quegli'effetti *muti e occulti*, che dalle voci poi sono scoperti e manifestati, quando che cantandole l'empiono di suono... 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... e per possederne *una quantità infinita*...; e allora sono posti in esecuzione... che poi *ne fanno sentire quali effetti ebbero per la mente*. Dunque gli effetti intrinseci della musica sono quelli che non sono ancor in esser prodotti, de' quali i compositori ne sono patroni, e anco possano essere quelli che sono dentro alle compositioni mentre non sono ancor cantate, ma più propriamente si può dire che siano quelli che *vanno per il pensiero* di chi sa l'arte del comporre.⁵⁰

Le considerazioni di Zacconi sugli effetti intrinseci della musica, che «sempre sono nella mente de' compositori», richiamano l'attenzione sulla peculiare energia individuale, a cui si è accennato in apertura del presente contributo con le tesi di Klein.⁵¹ Si tratta di una energia che disvela per certi versi l'inconscio creativo nella sfida che la *mimesis* pone all'ingegno. Come spiega Zacconi, infatti, il compositore deve

⁴⁷ Cfr. J. Peri, *A lettori*, cit., p. n.n. (corsivo mio).

⁴⁸ Cfr. S. Ganassi dal Fontego, *Opera intitulata Fontegara*, Fontego, impressum Venetiis, per Silvestro di Ganassi dal Fontego, 1535, cap. 1, pp. [1v-2r] («e di questo ne ho fatto esperienza, e udito da altri sonatori farsi intendere con il suo sonar le parole di essa cosa, [al punto] che si poteva ben dire a quello instromento non mancarli altro che la forma del corpo umano»).

⁴⁹ Come dimostra esaustivamente S. Lorenzetti, *Nata per morire*, cit., *passim*.

⁵⁰ Cfr. L. Zacconi, *Prattica di musica*, Bartolomeo Carampello, Venetia, 1596 (I^a ed. Girolamo Polo, Venetia, 1592), lib. I, cap. 13, p. 8v (corsivo mio).

⁵¹ Si veda più ampiamente J. Koering, *Présentation*, in R. Klein, *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, pp. 20-32; con particolare riguardo all'approccio «modale» kleiniano – la *technè* «comme savoir-faire efficace» – divenuto di riferimento nella storiografia sul concetto di paragone.



concepire «nella mente» i possibili effetti delle consonanze, così da predisporre in potenza una serie di soluzioni «in quantità infinita» a disposizione dell'esecutore per l'improvvisazione estemporanea. Sul piano performativo risultano dirimenti le impressioni che l'oggetto artistico suscita nell'ascoltatore con il tramite del cantore: a lui spetta «far sentire quali effetti ebbero», dice Zacconi. Spiegare «la finezza di un'esecuzione musicale, il timbro di una voce», nota Klein, «corrisponde a un desiderio così sottile che non si sarebbe potuto concepire prima che fosse esaudito: l'oggetto accarezzato è così il soggetto stesso».⁵² Entra in gioco, dunque, un'altra variabile della *mimesis*: l'individualità dell'esecutore, che estrinseca e dà fisicamente anima e corpo a formule musicali basilari («pure e semplici inventioni») scritte dal compositore. Nel farlo, il cantore sceglie secondo il proprio discernimento come sviluppare tali formule, per esempio nella selezione di abbellimenti (o «grazie») applicati tramite le diminuzioni (o «gorgia»), «col spezzar e rompere delle figure» nei passaggi, che così «velocemente pronunziate» rendono «tanto piacere e diletto» negli astanti.⁵³

È la capacità di «suonar di fantasia», nella performance completamente improvvisata e sempre nuova, senza l'ausilio della partitura. E come ha mostrato Ficino, la fantasia, luogo di incontro tra immaginazione e creazione, tra energia psichica e pulsioni umorali, costituisce una sorta di portavoce del corpo nel concerto delle facoltà dell'anima, ponte fra intellegibile e sensibile, nonché fulcro della fascinazione musicale:

Ma è soprattutto attraverso il linguaggio, il canto e la musica che l'animo dell'artista ha modo di esprimersi. In essi infatti tutta la disposizione e la volontà della mente si manifesta nel modo più chiaro e le emozioni dell'artista sono di solito le stesse che in noi suscitano le sue opere: una voce commovente spesso induce al pianto, una furiosa all'ira, una voce lasciva spinge ad abbandonarsi alla dissolutezza.⁵⁴

⁵² Cit. dagli incompiuti *Projets d'esthétique* riportati in parte in C. Cieri Via, *Beauté formelle. Réflexions à partir des Archives de Robert Klein*, in J. Koering et al. (eds.), *Robert Klein. A meteor in art history and philosophy*, I Tatti-Officina Libraria, Firenze-Roma, 2024, pp. 233-246: 239-240, tr. it. mia («La beauté formelle en musique et en littérature a les mêmes caractéristiques que la beauté formelle visuelle ... Expliquer l'effet de caresse, la finesse d'une exécution musicale, le timbre d'une voix, le velouté d'une peinture, correspond à un désir si subtil que l'on n'a pas pu le concevoir avant qu'il ne soit exaucé : l'objet caressé est ainsi le sujet même»). Si veda inoltre R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 513 («La differenza essenziale tra il piano teorico-tecnico e il piano estetico-artistico sta senza dubbio in questo: sul primo, gli oggetti sono *vorhanden*, lì presenti, in quanto oggettivati cioè dotati di una verità e di proprie qualità oggettive; sul secondo essi sono fin dall'inizio «per una coscienza», ma una coscienza intersoggettiva. A quelle che per il teorico erano le qualità proprie dell'oggetto corrispondono, per l'esteta o l'artista, gli effetti che questo oggetto ha sulla coscienza intersoggettiva con cui è immediatamente in rapporto»).

⁵³ Cfr. L. Zacconi, *Prattica di musica*, cit., lib. I, cap. 66, p. 58v. La diminuzione (o passaggio, gorgia) corrisponde a una figurazione 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 applicati a una singola nota, anche in ambito strumentale. In proposito cfr. V. Dal Maso, *Teoria e pratica della musica italiana del Rinascimento*, LIM, Lucca, 2017, soprattutto pp. 354-376.

⁵⁴ M. Ficino, *Teologia platonica*, cit., lib. X, cap. 4, p. 855 («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, furiosa furere, lascivia lascivire saepe compellit»).