

La teoria degli affetti

§ 9 del capitolo *Problemi del Seicento musicale*,
tratto da

LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*,

Torino: UTET, 1982 (Storia della Musica, 4), pp. 53-59.

9. Scienza e teoria musicale.

Dietro la teoria kircheriana degli stili v'è la teoria psicologica degli affetti. Della teoria degli affetti – un'eredità della magia naturale cinquecentesca, della *musicae vis mirifica* (potenza meravigliosa della musica) fondata sulle relazioni armoniche e simpatiche tra le proporzioni numeriche musicali e le passioni dell'animo umano – il Seicento tenta una sistemazione razionale. Il trattato di Descartes su *Les passions de l'âme* (1649) distingue sei affetti fondamentali, sei stati d'animo elementari e semplici: ammirazione (meraviglia), amore, odio, desiderio, gioia, tristezza. Nel 1732, la *Psychologia empirica* di Christian Wolff li suddividerà in due categorie globali, *affecti jucundi* e *molesti*. Comunque, gli affetti sono determinati, secondo la fisiologia antica, dalle

differenti combinazioni dei quattro umori vitali del corpo (sangue, flemma, bile gialla, bile nera), corrispondenti ai quattro temperamenti estremi (sanguigno, flemmatico, collerico, melanconico), ai quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra), alle quattro qualità elementari (umido-caldo, umido-freddo, secco-caldo, secco-freddo), e via dicendo di corrispondenza in corrispondenza. Un rapporto equilibrato tra i quattro umori nel corpo umano tende verso una condizione di salubre armonia, il loro squilibrio conduce verso una disarmonia patologica. Attraverso gli *esprits animaux* diffusi nel corpo umano, le qualità melodiche, ritmiche, armoniche specifiche d'una composizione musicale influiscono, tramite l'udito, sull'equilibrio umorale dell'individuo, e vi provocano delle « perturbazioni » (passeggiare e gratificanti) dell'animo: affezioni, sensazioni di passioni determinate.

Compito precipuo della teoria musicale seicentesca impegnata a dare un supporto scientifico e razionale all'efficacia affettiva della *musica pathetica* – efficacia che il Cinquecento percepiva in termini di analogia e simpatia – è dunque la determinazione del rapporto differenziato e specifico tra singoli elementi musicali tecnico-formali e singoli affetti. Il Kircher, nel capitolo VI del libro VII (« quale organizzazione razionale debba darsi a una melodia per muovere un affetto dato »), al solito corrobora la scarsa sistematicità dell'argomentazione con le abbondanti esemplificazioni di musiche coeve. Otto sono gli affetti che si possono esprimere musicalmente: amore, dolore/pianto, letizia/esultanza, furore/indignazione, compassione/lacrime, timore/afflizione, presunzione/audacia, ammirazione/stupore (altrove il Kircher li raggruppa però in tre soli affetti fondamentali musicalmente rappresentabili: letizia, quiete, tristezza). Nell'illustrazione degli esempi musicali adottati a paradigma di ciascun affetto, il Kircher dà vere e proprie descrizioni analitiche (rudimentali quanto si voglia) delle virtù efficaci di quei brani. Così, in un madrigale gesualdiano (*paradigma affectus amoris*) si vede « come languono gli intervalli, come soavemente le voci vadano sincopando, quasi ad esprimere la sincope dell'animo languente »; famosa, anche se non meno generica, è la descrizione del pianto commoventissimo (in virtù di un repentino cambio di tono) della figlia di Jephthe nell'oratorio omonimo di Giacomo Carissimi (*paradigma affectus dolorosi*):

... dopo avere ingegnosamente e argutamente espresso in stile recitativo l'accoglienza festante che la Figlia riserba a suo padre Jephthe, tripudiando al suono di strumenti d'ogni genere per le sue vittorie e i suoi trionfi, Carissimi rappresenta mediante una mutazione improvvisa di tono lo sbigottimento di Jephthe

che per l'incontro inopinato con la figlia sua unigenita precipita in affetti affatto opposti – dal gaudio nel dolore e nel lamento –, a causa dell'irrevocabilità del proprio voto rivoltosi contro la sua stessa prole, e disperando di poterla più salvare; vi fa poi seguire il pianto a sei voci delle vergini compagne della figlia, composto con tanta abilità che giureresti di sentire i loro singulti e gemiti. Infatti, avendo egli iniziato con un dialogo festoso e in un tono danzereccio come l'ottavo, pose poi questo suo pianto in un tono differentissimo, nella fattispecie il quarto commisto al terzo. Dovendo raffigurare una storia tragica, dove il dolore veemente e l'angustia dell'animo scacciano la gioia, molto opportunamente egli prese quel pianto da un tono che dista dall'ottavo quanto distano tra loro gli estremi del cielo, per meglio esprimere con la sua natura opposta la differenza degli affetti; e nulla più di questo è atto a rappresentare siffatti tristi eventi, siffatte vicende tragiche intessute di affetti alterni.

In maniera spesso meno suggestiva e più razionale del padre Kircher, con l'efficacia espressiva di intervalli e tonalità, consonanze e dissonanze si confronta il lavoro speculativo di altri musicologi, matematici e scienziati seicenteschi. Ma il quadro di riferimento va esteso. Il problema di fondo non è tanto la teoria degli affetti, quanto semmai l'indagine scientifica (speculativa e empirica) sulla esatta determinazione fisica delle consonanze e dissonanze, dei rapporti intervallari, del temperamento dell'ottava. Le soluzioni che il Seicento tenta per queste questioni testimoniano quanto l'investigazione sistematica e sperimentale si vada emancipando in senso moderno, anche in musica, dal rispetto ripetitivo e aprioristico per gli antichi. Ne discapitano i miti e i *topoi* letterari intorno agli effetti mirabili e imperscrutabili della musica, intorno all'*ethos* implicito nei modi greci, intorno all'armonia delle sfere e alle di lei ripercussioni sull'animo umano. Certo, quel corredo tradizionale di schemi concettuali analogici era tuttavia ben diffuso nella cultura del secolo, e bastano tre esempi a documentarlo: la seconda delle *Dicerie sacre* del Marino – tre prediche fittizie, tre « spirituali ragionamenti » composti nel 1614 – è intitolata *La musica* e intesse una lunga analogia tra le sette parole di Cristo in croce, i sette dolori della Vergine, le sette canne della siringa di Pan, Cristo / Orfeo, la musica *humana/mundana/instrumentalis*, e via dicendo, senza neppure un solo riferimento alla musica dei tempi suoi; tra le *Muse napoletane* (1635) di Giambattista Basile – il fratello della famosa Adriana –, quella dedicata alla *Museca* allude ironicamente alla stessa tradizione là dove dice: « M'allecordo 'na vòta avere 'ntiso Da certe studiante ... Ca chisto munno è museca, Museca è l'ommo e museca ogne cosa, Ca se vòta lo cielo co la museca, Ca la bellezza è museca e l'affette [gli effetti] Museche so' chiamate, E museca è la bona sanetate »;

nel 1647 Nicolas Poussin si propone di adottare in pittura un sistema di « modi » pittorici analoghi ai modi musicali dei greci e dotati di qualità etiche determinate, adeguate ai vari soggetti pittorici (ma alla fine del secolo, quando il sopravvento delle tonalità moderne è ormai consacrato, le *Règles de composition* di Marc-Antoine Charpentier codificano per davvero il carattere specifico di 17 tonalità diverse – Do maggiore gaio e marziale, Do minore oscuro e triste, eccetera –: e in questa variante tonale il *topos* delle qualità affettive dei modi e dei toni avrà ancora una sua volgarizzazione duratura)!

Anziché divinare e interpretare rapporti di analogia e di simpatia diffusi, il pensiero seicentesco ricerca rapporti misurabili di identità e di differenza. In musicologia questa « modernità » assume, invero, forme che a noi talvolta possono apparire curiose: ma la contiguità di speculazione musicale e speculazione scientifica è feconda, e i suoi frutti vanno decisamente in direzione razionale e sistematica. Così, Keplero nel suo tentativo di spiegare la struttura dell'universo (negli *Harmonices mundi libri V*, 1619) fa ricorso alla musica moderna: le armonie celestiali sono non già metaforiche bensì reali, benché prive di suono (Tommaso Campanella credeva invece che, come il cannocchiale aveva rivelato all'occhio mondi prima invisibili, così un apparecchio acustico avrebbe un giorno consentito di percepire l'armonia delle sfere). L'affermazione dell'astronomo imperiale, apparentemente assurda, è invece concettualmente ardimentosa: per Keplero le armonie celesti sono polifoniche (non mere scale), intessute di consonanze moderne (le terze e seste che la tradizione pitagorica considerava invece imperfette), determinate geometricamente (condizione necessaria per giustificare le terze e seste temperate, devianti rispetto agli intervalli pitagorici, determinati aritmeticamente), centrate e udibili nel Sole (anziché sulla Terra). In altre parole (e per quel che riguarda il pensiero musicale): per Keplero la musica moderna (polifonica) « svela » la struttura archetipica dei cieli (non è una loro imitazione), cosa che la musica antica (monodica) non avrebbe mai potuto fare. Essa è dunque più « bella » in quanto più affine alla musica celestiale, ed è dunque, anche senza l'ausilio concettuale del testo, portatrice di un significato proprio (L'atteggiamento di un teorico antiquario e retrospettivo come Giovanni Battista Doni è invece del tutto opposto, e poco produttivo: i suoi scritti sono un tentativo strenuo di dimostrare la polifonicità della musica greca, presupposto necessario per legittimare e dignificare con l'*auctoritas* dell'antichità la moderna musica e intraprendere indi il ripristino – assai poco verosimile – degli *effectus musicae*.)

Nella speculazione e sperimentazione per determinare scientificamente i rapporti esatti che producono gli intervalli consonanti assume un ruolo preponderante proprio la considerazione delle terze e seste maggiori e minori. Sia gli « aritmetici » (da Zarlino a Padre Martini: consonanze determinate dai rapporti numerici elementari, $1/1$, $1/2$, $1/3$, $1/4$, ...) che i « geometrici » (da Keplero a Tartini: rapporti di superficie dei poligoni iscritti in un cerchio) che i « fisici » (Galileo Galilei e Christian Huygens – due fisici figli di musicisti! –: coincidenza delle vibrazioni di due onde sonore) non possono disconoscere la realtà quotidianamente esperita dalla musica polifonica intessuta sul ruolo preponderante degli intervalli teoricamente e matematicamente più delicati e precari, appunto le terze e seste di ambo le specie. Temperata la gamma in maniera tale da ottenere il maggior numero possibile di terze e seste giuste (le soluzioni tentate sono molteplici, univoca la tendenza), la speculazione sul valore etico di ciascun modo antico perde di significato e cede il posto alla considerazione della valenza espressiva specifica dei singoli intervalli (melodici e armonici) indipendentemente dalla tonalità di riferimento, della funzione delle dissonanze come strumenti efficaci di mozione degli affetti (in quanto portatori di perturbazioni passeggiere e subito ricomposte dell'ordine consonante), infine della forza espressiva delle modulazioni.

Attorno alla funzione espressiva della terza maggiore e minore si decide la bipartizione tra la diversa qualità affettiva delle tonalità maggiori e delle minori (paradigmatico il duetto di Carissimi che contrappone l'ilarità di Democrito, in maggiore, al pianto di Eraclito, in minore, citato dal solito Kircher). La bipartizione, effettiva già nella musica polifonica di fine Cinquecento, durerà poi fino all'Ottocento, ma con alcune modifiche significative nella distribuzione degli affetti, riassumibili per brevità così:

	terza maggiore		terza minore	
	tenerezza	} XVIII-XIX sec.	asprezza	} XVIII-XIX sec.
	dolcezza		amarezza	
XVI-XVII sec.	gioia	} XVI-XVII sec.	ira	} XVI-XVII sec.
	vigore		tristezza	
	asprezza		debolezza	
	amarezza		tenerezza	
	ira		dolcezza	

Nella congiunzione di teoria degli affetti e teoria degli intervalli e delle tonalità si può scorgere un inizio, un rudimento d'una possibile

teoria poetica ed analitica della composizione musicale moderna. Rarissima e casuale è però la considerazione che, al di là della costituzione di un intervallo, è il contesto (armonico, tonale, ritmico) a determinarne o quantomeno a condizionarne l'efficacia espressiva. Un raro esempio in tal senso lo dà una lettera di Descartes a Mersenne, del 4 marzo 1630:

... altro è dire che una consonanza è più dolce d'un'altra, altro è dire che essa è più piacevole. Tutti sanno che il miele è più dolce delle olive, eppure molti preferirebbero mangiare olive, non miele. Così, tutti sanno che la quinta è più dolce della quarta, questa più della terza maggiore, questa a sua volta più della minore; eppure vi sono dei punti dove la terza minore piace più della quinta, altri dove addirittura una dissonanza piace più d'una consonanza.

Ma intanto Marin Mersenne – autore dell'enciclopedia *Harmonie universelle* (Parigi, 1636-37), vero compendio di musicologia sistematica, e promotore d'una rete fittissima di corrispondenza epistolare tra scienziati e musicologi di tutt'Europa – indice competizioni compositive (tra il francese Antoine Boësset e l'olandese Joan Albert Ban) che gli offrono il pretesto per speculare comparativamente sulle qualità espressive della composizione musicale di un testo dato. Anche in questo caso – virtù del metodo razionale? –, l'abbozzo d'analisi più accorto lo dà Descartes, attento – a differenza degli altri corrispondenti e amici del Mersenne – a giudicare anche la configurazione metrica e ritmica di testo e musica, sempre trascurata da tutti gli altri teorici occupati soltanto di intonazione, armonia e melodia, consonanze e dissonanze. (In generale, la teoria del metro e del ritmo nel Seicento – come nei secoli a venire – è assai tardigrada: il trattato della *Battuta della musica* di Agostino Pisa, 1611, si limita a riassumere mischiatamente *topoi* e nozioni cinquecentesche; le osservazioni sulla costituzione temporale della musica contenute nel *Musicae compendium* di Descartes – scritto nel 1618, ma stampato nel 1650 – non sono affatto, come taluno reputa, un'anticipazione delle teorie tardosettecentesche sulla periodicità della frase musicale, bensì uno schizzo di teoria della percezione razionale delle strutture temporali; più importante – ma per i musicologi del primo Settecento, non tanto per i coevi – è il trattato *De poematum cantu et viribus rhythmici* di Isaac Voss, 1673, che classifica le qualità espressive e rappresentative dei metri poetici greci e li applica ai ritmi musicali: sintomo erudito del fatto davvero capitale che a una concezione del ritmo basata sul principio della suddivisione di unità date, come nella musica mensurale, ne è subentrata una fondata sulle categorie, radicalmente diverse, dell'accentuazione e del movimento temporalmente orientato.)