

Tracce sonore nel codice poetico del Seicento inglese:
"Musicks Empire" di Andrew Marvell

Enrico Reggiani
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

L'interazione tra letteratura e musica occupa una posizione di rilievo fra le modalità di confronto tra codici culturali differenti, sia per la ricchezza della produzione artistica, sia per la mole di riflessioni e di contributi scientifici che ne hanno esaminato la natura e le problematiche. Talora, non accontentandosi del semplice censimento delle occorrenze testuali, della classificazione tipologica e della relativa interpretazione di passi più o meno rilevanti, gli studiosi hanno perfino formalizzato approcci sistematici e modelli teorico-analitici. Ne è scaturita, ad esempio, qualche decennio fa, soprattutto per iniziativa di Calvin S. Brown, una prospettiva fortemente orientata in senso comparatistico che inseriva le "musico-literary relations" nell'ambito della "comparative literature", intesa come "any study of literature involving at least two different media of expression" (1970: 102). In tempi più recenti, Lawrence Kramer ha invece avviato un nuovo percorso di studio al quale ha attribuito la denominazione di *melopoetics* per indicare una "still-incipient discipline" che intende offrire "not drastic innovation but greater explicitness, resources of enrichment, wider interpretive adventure" (1989: 167). Il presente contributo suggerisce di adottare una prospettiva diversa rispetto a quelle appena ricordate, ovvero: di interpretare le conclamate affinità tra letteratura e musica come indizi di una comune "modalità di percezione del mondo e di rappresentazione, che si presenta come una formalizzazione, un modello epistemologico" (Innocenti 1996: 589)¹; e di considerare i suddetti modelli alla stregua di veri e propri "modelli omologici" (Ricoeur 1996: 25), cioè di esiti diacronicamente differenziati dell'azione del principio dell'*omologia*, da intendere come rapporto in base al quale "l'identità [tra due ambiti] si sposta dagli aspetti esterni alla logica del funzionamento, e in tal modo tutela il diritto di ciascun ambito ad avere esperienze a tutta prima diverse, reciprocamente incongruenti, settorialmente specifiche [...]; per cogliere l'omologia, occorre rifarsi a strutture profonde, a criteri funzionali, nei rispettivi strati e settori: occorre modellizzare con decisione, e solo dopo questa fase di estrapolazione modellistica si potrà

1 Non intende forse proprio questo Marcello Pagnini quando sostiene che "ogni impulso poetico che lotta per realizzarsi, cerca in realtà soprattutto una organizzazione di carattere musicale" (1970: 14)?

provare se esista una sovrapposibilità, una congruenza reciproca, al di là delle rispettive particolarità e coperture di superficie" (Barilli 1982: 13-14).²

Grazie alla valorizzazione delle affinità omologiche tra poesia e musica, il testo poetico può presentare – in vari gradi ed a vari livelli – traccia della sua interazione con la dimensione sonora e musicale in modo più o meno evidente, cospicuo e/o coerente, a seconda dei differenti orizzonti culturali di riferimento. Tali *tracce sonore* si manifestano secondo modalità che vanno ben oltre la scelta di un repertorio metaforico di natura musicale, territorio, questo, già ampiamente dissodato da una fitta schiera di studiosi: il testo poetico può, ad esempio, essere interessato dall'amplificazione della rilevanza della dimensione fono-simbolica del verso fino all'individuazione di una vera e propria *testura* sonora, magari imparentata con la cultura musicale coeva o di un altro periodo; dalla definizione di uno specifico andamento ritmico-metrico di derivazione musicale; dall'imposizione di un'architettura logico-strutturale d'origine musicale; dall'individuazione di (*inter*)*codici* e di vere e proprie *retoriche* (e/o *pragmatiche*) poetico-musicali. Non di rado, proprio dalla lettura in filigrana di queste tracce sonore, emerge un rapporto dialettico tra differenti prospettive esistenziali ed epistemologiche.

È opinione assai diffusa tra gli studiosi che il diciassettesimo secolo abbia prodotto alcuni dei frutti più preziosi e complessi dell'interazione tra letteratura e musica. Proprio in questo periodo veniva infatti raccolta e radicalizzata la raffinata ed omogenea eredità dell'epoca elisabettiana, accumulata da autori che traducevano spesso nella materia letteraria dei loro versi l'equilibrio della loro duplice competenza; al tempo stesso, venivano elaborate le implicazioni della compresenza dei due codici in un contesto storico-culturale apparentemente disomogeneo e spezzato in due tronconi³ dalla *parziale* interruzione della nebulosa puritana⁴. Alla forte coesione tra le due arti caratteristica del secondo

2 Cfr. Kramer (1989: 161) quando afferma, a proposito della possibilità di una "deep-structural convergence" tra letteratura e musica, che "each work actualizes the deep structure in idiosyncratic terms, the terms appropriate to a literary text on the one hand and a musical composition on the other. The structure is the same, but the means of actualizing it are entirely different."

3 Questa frattura sembrerebbe riflessa perfino nelle due "orientations", "both progressive", della "seventeenth-century English music theory", che, "relatively free from traditional medieval/Renaissance music theory", proponeva un primo filone "practical and pervading the entire century" ed un secondo "more purely theoretical and becoming prominent only in the second half of the century" (Atcherson 1972: 7) nel segno di un comune tendenza "to be down to earth, utilitarian and pragmatic" (McGuinness 1992: 406).

4 In realtà questa *parziale* interruzione andrebbe accuratamente riesaminata, dal momento che numerosi pregiudizi sul quadro culturale del periodo puritano sono stati smentiti grazie a testimonianze quali quella di Roger North che segue, e molti

Cinquecento, che aveva prodotto la consapevolezza di una identità matura ed autonoma ma anche il paradossale contrappeso del mito della loro unità (cfr. Doughtie 1986: 3), poté dunque seguire il relativo disequilibrio del secolo successivo – in realtà, forse almeno all'inizio, la diversa articolazione dell'equilibrio cinquecentesco.

Non dovrebbe dunque destare sorpresa l'eventualità che anche le *tracce sonore* delle relazioni tra i due codici reperibili in ambito letterario possano essere ammesse tra gli emblemi della "ricerca epistemologica di omologazione di tutti gli aspetti del reale" (Serpieri 1986: 295) che caratterizzò la scena secentesca, solcata dall'azione possente e proteiforme – benché discreta e non sempre immediatamente percepibile – dell'omologia. Pare altrettanto evidente come il modello culturale secentesco non faticò ad accogliere nel proprio alveo l'intervento della dimensione sonora e musicale nel codice letterario insieme, ad esempio, al "condizionamento solidale dei vari elementi strutturali" di certa parte del "cosmo poetico" (Pagnini 1970: 115) secentesco; alla "riflessione omologica nello specchio del significante" (Pagnini 1970: 101) del fondamentale pilastro retorico dell'antitesi; all'azione del *wit* metafisico, inteso come "modo paradossale di unificare immaginativamente gli elementi più disparati, sul piano lessicale e classematico come su quello epistemologico, di omologarli sul filo di una logica fantastica dirottata dal suo alveo filosofico specialistico" (Serpieri 1986: 291). Per ingannare l'attesa di un'indagine approfondita e convincente, si potrebbe perfino ipotizzare l'interazione tra due differenti approcci secenteschi alle problematiche qui esaminate, entrambi profondamente radicati nelle esperienze del secolo precedente (con l'obbligo di una gamma infinita di sfumature intermedie): il primo, teso verso l'elaborazione di una nuova *sintesi* poetico-musicale in letteratura sulla scia del crescente successo di forme caratterizzate dalla coabitazione di codici espressivi diversi, quali il *masque* (con la sua significativa componente amatoriale) ed i testi prodotti per la peculiare tradizione inglese dell'opera in musica; il secondo, *analitico*, influenzato dalla potenziale concomitanza con lo sviluppo della riflessione scientifica nel secondo Seicento, dalla specializzazione e dalla professionalizzazione che venivano imponendosi nei vari campi dell'espressione artistica. Altrettanto agevole sarebbe il tentativo di tradurre le istanze di questi

altri potrebbero seguire la stessa sorte: "when most other good arts languished Musick held up her head, not at Court nor (in the cant of those times) profane Theaters, but in private society, for many chose to fiddle at home, than to goe out, and be knockt on the head abroad; and the entertainment was very much courted and made use of, not onely in country but citty familys, in which many of the Ladys were good consortiers; and in this state was Musick dayly improving more or less till the time of (in all other respects but Musick) the happy Restauration." (1959: 294).

due approcci nelle due figure (cronologicamente e ideologicamente) complementari del *shintetico* John Milton, sulla cui opera "the shift in musical style had a more explicit influence" (Winn 1981: 183), e dell'*analitico* John Dryden, il quale, a dispetto del "remarkably successful attempt" di testi quali *A Song for St. Cecilia's Day, 1687*, "grumbled about having to 'cramp' his verse for the music of Purcell and Grabu" (Winn 1981: 196, 200).

La posizione di Andrew Marvell (1621-1678) rispetto a queste particolari problematiche è tuttora definita solo nei minimi termini e, comunque, secondo il tradizionale (e limitato) obiettivo dell'individuazione di elementi tipologici propri di determinate tradizioni metaforiche o di *topoi* consolidati quali la *laus musicae* (cfr. ad es. Wilson 1969; Goldberg 1971; Revard 1988): manca forse ancora il tentativo di esaminarla secondo una prospettiva metodologica che, rendendosi disponibile all'interdisciplinarietà, tenga nel dovuto conto quegli elementi generati dai frequenti processi di transcodificazione che caratterizzarono la cultura letteraria del Seicento inglese, dominata – com'è arcinoto – da intersezioni, contaminazioni, mutazioni tra i vari codici culturali. L'obiettivo di questo intervento dall'esplicita vocazione interdisciplinare è proprio quello di offrire un contributo in questo senso, proponendo l'analisi di *Musicks Empire* (M1: 47), un componimento poetico di Andrew Marvell che lo vede impegnato in un ambito apparentemente inconsueto per l'autore di *The Last Instructions to a Painter* (M1: 141-165), dal momento che la soglia della "predilection" marvelliana per la musica "ne le distingue pas à vrai dire de ses contemporaines" (Legouis 1928: 77) (tra i quali figura lo stesso Cromwell)⁵; che nulla di preciso si sa dell'effettivo livello della sua competenza musicale; che la sua opera dimostra in apparenza una maggiore versatilità nella transcodificazione poetica delle risorse dell'ottica, "paradigma privilegiato, modello della mimesi artistica, ma anche modello epistemologico, della *visione* del mondo" (Innocenti 1994: 482). La datazione di *Musicks Empire* ed il suo destinatario rimangono tuttora avvolti in una nube d'incertezza: riguardo alla datazione, dato per acquisito il *terminus ad quem* del 1681 (anno di pubblicazione dell'*in folio* delle poesie di Marvell), resta il dubbio tra il periodo 1648/49-1652 e una fase successiva al 1654/55;⁶ riguardo al destinatario, la critica è divisa tra una maggioritaria

5 Cfr. ad es. Margoliouth, in M1: 251: "Cromwell, like Marvell, was a lover of music." Cfr. la figura di *Flecknoe, an English Priest at Rome* che era al tempo stesso "priest, poet, and musician" (v. 2) (M1:), verso il quale sono diretti gli strali di Marvell.

6 Cfr. Donno, in M2: 262-263: "on the one hand, its subject matter links up with *The Fair Singer* (perhaps dating from 1648 or 49), while l. 22, referring to a 'gentler Conqueror' echoes Marvell's tribute to the Lord General Fairfax in *Upon the Hill and Grove*; this would suggest composition some time before 1652. On the other hand, in *The First Anniversary* (1654, printed 1655), Marvell presents the

opzione-Fairfax (cfr. Bradbrook-Lloyd Thomas 1940: 76-77; Margoliouth in *M1*: 226; Wilson 1969: 471), legata all'arco cronologico 1648/49-1652, ed una minoritaria opzione-Cromwell (cfr. Hollander 1961: 310-314), connessa al periodo post-1654/55.

I.

1 First was the World as one great Cymbal made,
2 Where Jarring Windes to infant Nature plaid.
3 All Musick was a solitary sound,
4 To hollow Rocks and murm'ring Fountains bound.

II.

5 *Jubal* first made the wilder Notes agree;
6 And *Jubal* tun'd Musicks *Jubilee*:
7 He call'd the *Ecchoes* from their sullen Cell,
8 And built the Organs City where they dwell.

III.

9 Each sought a consort in that lovely place;
10 And Virgin Trebles wed the manly Base.
11 From whence the Progeny of numbers new
12 Into harmonious Colonies withdrew.

IV.

13 Some to the Lute, some to the Viol went,
14 And others chose the Cornet eloquent.
15 These practising the Wind, and those the Wire,
16 To sing Mens Triumphs, or in Heavens quire.

V.

17 Then Musick, the Mosaique of the Air,
18 Did of all these a solemn noise prepare:
19 With which She gain'd the Empire of the Ear,
20 Including all between the Earth and Sphear.

VI.

21 Victorious sounds! yet here your Homage do
22 Unto a gentler Conqueror then you;
23 Who though He flies the Musick of his praise,
24 Would with you Heavens Hallelujahs raise.

Questo testo di Andrew Marvell, che sembrerebbe a prima vista riproporre un "politico-musical conceit" prevedibile e, forse, scontato, in una sorta di "fantasy, in language combining musical and political meaning, which associates felicitously Greek legend, biblical tradition, Greco-Roman political achievement, and Christianity" (Wilson 1968: 472), in realtà "has been

development of the Cromwellian state in terms of an extended musical conceit (ll. 45-74) which leads some critics to accept stanza 5 here as a tribute to the Protector rather than to Fairfax and a consequent later date of composition".

consistently misread, in part because it challenges assumptions dear to the hearts of literary critics" (Goldberg 1971: 421): questi ultimi vi hanno, di volta in volta, letto l'intenzione di "portray world history in terms of musical development" (Stocker 1986: 127) o di approfondire ulteriormente "the continuity between the human, the inanimate, the political and the religious aspects" (Bradbrook-Lloyd Thomas 1940: 76). In effetti, la prospettiva adottata da Marvell non è del tutto originale, ma lascia ancora una volta intravedere quello che Paola Pugliatti considera l'aspetto "nuovo e peculiare della poesia marvelliana", ovvero "la capacità di unire a ciò che è tradizionale un elemento che funzioni da catalizzatore rinnovando il contesto dell'idea espressa" (Pugliatti 1969: 142).

In *Musicks Empire* tale ruolo è affidato all'opposizione tra "Base" e "Trebles" del v. 10, che designano rispettivamente il basso (voce più grave) e i soprani (voci più acute) di un brano vocale e/o strumentale: questo dato testuale esercita la sua funzione innovativa non solo in virtù della sua venatura tecnicistica, perfettamente compatibile con la poetica metafisica, ma soprattutto in quanto *anima e corpo* di una tensione omologica che riduce le distanze tra codice poetico e codice musicale e che assume valenza strutturale, simbolica e programmatica. Per cogliere gli effetti testuali di tale tensione bisogna collocare la dialettica marvelliana tra "Base" e "Trebles" sullo sfondo dell'enciclopedia teorico-musicale (1) e, più generalmente, culturale (2) del Seicento inglese, senza trascurare che, secondo Francis Bacon, tale dialettica rappresentava una delle fondamentali "differences (in general) by which sounds are divided" e "one of the greatest secrets in the contemplation of sounds" (Bacon 1963: 436, 409):

1. In ambito teorico-musicale la dialettica tra "Base" e "Treble" sottintendeva "eine vertikalharmonische Denkweise, die typisch ist für den Barock" (Cooper 1986: 163). Già Thomas Campion l'aveva annunciata nel suo *A New Way of Making Fowre parts in Counter-point* (ca. 1613)⁷, proponendo – forse per primo – "the base as point of departure, and four-part writing as a norm, in counterpoint instruction" (Atcherson 1972: 9) e superando la prassi degli "auncient Musitions who extended their Musicke onely for the Church" e che "tooke their sight from the Tenor, which was rather done out of necessity then any respect to the true nature of Musicke: for it was vsuall with them to haue a Tenor as a Theame, to which they were compelled to adapt their other parts. But I will plainely conuince by demonstration that contrary to some opinions the Base contains in it both the Aire and true iudgement of the Key, expressing how any man at the first sight may view in it all the other parts in their originall essence" (CNW 195).

2. Più in generale, nell'ambito dell'enciclopedia secentesca, l'opposizione tra "Base" e "Treble" veniva spesso correlata a quella tra "Earth" e "Fire"/"Flame",

7 Il rapporto privilegiato tra "Base" e "Treble" emerge ad esempio in CNW: 200-201, 205, 207, 209-210, 222 *et al.*

secondo il modello della "systematic analogy" tra *microcosmo* e *macrocosmo*, ovvero "between larger- and smaller-scale phenomena, particularly between the cosmic and the human. Thus it may be supposed that astronomical bodies bear the same mutual relations as do the parts of an individual animal body, or that the universe is ordered in the way that a human society is" (Evans 1995: 517). Se ne trovano esempi nel già menzionato *A New Way of Making Fowre parts in Counter-point* (ca. 1613) di Thomas Campion e nella *Davideis or A Sacred Poem of the Troubles of David in Four Books* (1656) di Abraham Cowley. Il primo ritiene forse di documentare la propria appartenenza alla comunità dei *learned* annotando che "these foure parts by the learned are said to resemble the foure Elements, the Base expresseth the true nature of the earth [...], the Treble [is likened] to the fire. Moreouer, by how much the water is more light then the earth, by so much is the Aire lighter then the water, and Fire then Aire: They have also in their natiue property euery one place aboue the other, the lighter vppermost, the waightiest in the bottome" (CNW 195). Il secondo considera utile – perché intuisce che se n'è persa la memoria? – rammentare ai lettori nella dottissima nota 35 al distico (I, vv. 458-459)

Water and Air [the æternal minds Poetick Thought] for the Tenor chose,
Earth made the Base, the Treble Flame arose

che "even this distinction of sounds in the art of Musick, is thought by some to have been invented from the consideration of the elementary qualities: In imitation of which, *Orpheus* is said to have formed an Harp with four strings, and set them to different Tunes: The first to *Hypate*, to answer to the *Fire*. The second to *Parhypate*, for the *Water*. The third to *Paranete*, for the *Air*. And the fourth to *Nete* for the *Earth*" (1971: s.n.p.).

Andrew Marvell aveva già impiegato poeticamente l'opposizione tra "Base" e "Treble" in *The First Anniversary of the Government under His Highness the Lord Protector, 1655* (M1), evocando per Cromwell un prestigioso modello di matrice classica: infatti, come Anfione impose alle pietre delle mura di Tebe "a Lower" o "an Higher place" modificando "the Treble [...] or the Base" (vv. 53-54) del suo "Lute" (v. 49), così "our Amphion" (v. 73) – Cromwell, appunto –, avendo appreso (vv. 47-48)

a Musique in the Region clear,
To tune this lower to that higher Sphere[,]

impiegò il medesimo "ruling Instrument" (v. 68) per assemblare il "Commonwealth" (v. 75). In *Musicks Empire*, invece, – come si cercherà di dimostrare – l'articolazione del rapporto dialettico tra "Base" e "Trebles" (v. 10) viene ulteriormente elaborata, al punto che si potrebbe perfino giungere a considerare questa connessione intertestuale fra i due testi come prova a favore

della datazione 1654-1655 e del destinatario Cromwell del secondo (aspetti che in questa sede non è possibile approfondire per ovvie ragioni di spazio). Questo segnale riconoscibile e autorevole di una nuova incursione del codice musicale nella testura letteraria marvelliana, più decisamente orientata in senso biblico, non rimarrà senza conseguenze: essa, infatti, ne condiziona l'organizzazione complessiva e produrrà una serie di effetti, dando luogo ad un'infaticabile "ricerca di coesioni (simmetrie e [...] a-simmetrie) al livello semiologico" (Pagnini 1970: 101). Il "wedding" tra "Base" e "Trebles" nel v. 10, omologo del loro "wedding" musicale secondo le modalità armoniche della monodia accompagnata secentesca, potrebbe dunque essere l'indicatore superficiale dell'azione di un principio compositivo di matrice omologica – una sorta di *concordia discors* – che, dopo una prima apparizione in un determinato ambito testuale, può non solo innescare un sistema di attese e di implicazioni in quell'ambito, ma ripresentarsi (o non ripresentarsi) ed essere elaborato in seguito anche negli altri con una serie di premesse, implicazioni, attese e conseguenze adeguate ad ogni nuovo contesto.

Da tale principio vengono, in primo luogo, influenzate le scelte metriche operate da Marvell in *Musicks Empire*. Il pentametro giambico in essa utilizzato non compare di frequente nella sua produzione lirica, né in forma autonoma, né per geminazione nel distico eroico e neppure articolato in una più ampia struttura strofica; al contrario, "le décasyllabe [...] occupe le dernier [rang] dans l'ordre d'intérêt. Des six pièces isométriques qu'il constitue, quatre sont des poèmes de circonstance... Les deux autres pièces sont *La belle chanteuse* et *L'empire de la musique*. Relevons ce choix paradoxal du moins lyrique des mètres pour louer l'art auquel la poésie lyrique était étroitement associé chez les anciens, et l'est encore chez les Anglais plus que chez nous" (Legouis 1928: 157). Ancora più sorprendente – e forse altrettanto paradossale – è l'impiego nel testo in esame della (atipica?) strofa di quattro pentametri giambici rimanti *aabb*: sorprendente, in primo luogo, perché palesemente priva, ad esempio, di quell'andamento "more noble, and of greater dignity, both for the sound and number, than any other verse in use amongst us" (Dryden 1980: 44) che, secondo Dryden, qualificava la cosiddetta "Gondibert" (Schulte 1960: 231) o "heroic quatrain" (Shapiro-Beum 1965: 116) *abab*; sorprendente, inoltre, perché evidentemente generata dalla giustapposizione non "noble" e "of greater dignity", ma (in apparenza) dozzinale e meccanica di due "heroic couplets"; sorprendente, infine, perché essa viene utilizzata da Marvell *solo in questo testo*, suggerendo l'ipotesi di un consapevole e mirato obiettivo poetico. Per le caratteristiche appena tratteggiate, infatti, la scelta di una quartina *aabb*, costituita da due elementi affini (i distici) con la stessa origine (il pentametro giambico), ma con differente funzione (rima *a* vs rima *b*), potrebbe rappresentare una sorta di *crittografia metrica* del principio omologico della *concordia*

discors, che potrebbe anche scandire l'articolazione espositiva dei contenuti dei due distici.

Lo stesso principio influenza anche la struttura di *Musicks Empire*. La "wondrous Architecture" (Bradbrook-Thomas 1940: 76) del testo di Marvell, che riformula il "wondrous Order and Consent" (v. 67) di *The First Anniversary* (M1: 105), non sembra disporsi secondo un "triple movement" dettato dal "number symbolism" (Goldberg 1971: 423), quanto piuttosto secondo una struttura disposta su *tre cerchi concentrici*. Il cerchio più esterno è occupato dalle "framing stanzas"⁸ (n. I e VI), in cui risuona la perfezione del macrocosmo della *musica mundana* ("World", v. 1; "Heaven", v. 24), che, nel sistema boeziano della *musica speculativa*, "comprende la musica delle sfere, l'armonia degli elementi e il ciclo delle stagioni". Nel cerchio intermedio delle strofe n. II e V paiono invece percepibili le sonorità della *musica humana*, ovvero della "mescolanza dell'anima incorporea col mondo fisico e l'equilibrio degli umori del corpo": a queste ultime tocca, grazie alla duplice, ma differenziata opera di mediazione di "Jubal" (v. 5, secondo l'asse Sphear → Earth) e di "Musick" (v. 17, secondo l'asse Earth → Sphear), l'arduo compito di collegare tra loro, secondo i precetti dell'enciclopedia secentesca richiamati sopra, le *inaudite* perfezioni armoniche della *musica mundana* e le *udibilissime* parti estreme ("Base" e "Trebles", v. 10) della monodia accompagnata secentesca, che a quelle rispondono nelle due strofe centrali del testo (n. III e IV). Con la comparsa della *musica instrumentalis*, ovvero della "scienza teorica della musica pratica di impianto pitagorico che studia la melodia e il canto e le basi matematiche della teoria musicale" (Gozza 1989: 14), il testo completa lo schema tripartito della *musica speculativa* di matrice boeziana.

Una ricognizione più accurata del testo di Marvell sembra confermare questa interpretazione. Nella prima strofa, infatti, si percepisce il "sound" (v. 3) del "World" (v. 1), che, nel poliedrico contesto dell'enciclopedia secentesca, occupa "the bottome" in senso non soltanto letterale, ma anche metaforico rispetto ad una serie di ambiti (come s'è accennato sopra) omologicamente correlabili: è il *nadir* dello spazio simbolico della *musica mundana*, che si materializza nel riferimento al pianeta "Earth" del v. 20, e "[the...] lowest of all the Elements" in virtù della sua connessione con l'elemento "earth"; è il "Base" armonico, cioè "lowest part and foundation" (CNW: 195), dell'intavolatura poetico-musicale di *Musicks Empire*; è *qualitativamente inferiore* dal punto di vista organologico in

8 Cfr. quanto afferma Pagnini sulle implicazioni "spaziali" del testo poetico cinque-secentesco (1970: 111): "Il poeta del Rinascimento ha dell'opera poetica una concezione intellettualistico-fabbrile, e la sua cura (vigile e oggettivante) è sì temporale (per necessità connaturata al mezzo), ma anche e soprattutto *spaziale*. Per ciò egli tende sempre, a proposito del significante, ad offrire *una possibilità di contemplazione astrattiva*."

quanto di origine strumentale⁹, essendo prodotto da "one great Cymbal"¹⁰ (v. 1), cioè da uno "instrument of percussion (classified as vessel clappers with everted rim), normally of indefinite pitch"¹¹ (Blades 1984 : 529; mio corsivo). Infine, quel suono è in se stesso *incompiuto* a causa della paradossale incompletezza¹² della sua fonte sonora, che J. Goldberg ha correttamente interpretato in rapporto ad un'"insufficienza" di Grazia divina¹³, ed a causa del proprio carattere *unilateralmente e univocamente monodico*, che esclude la *polifonia* della dimensione socio-politica che riemergerà più avanti come caratteristica essenziale dell'azione del musico biblico *Jubal* (v. 5). La sua *monodicità* verrebbe ulteriormente precisata, se si accettasse la seguente suggestione *baroccheggiante*, qui accennata nella forma di alcuni quesiti: sarà un caso che,

-
- 9 J. Neubauer (1986: 2) individua "an inversion in the hierarchy of the arts and a major shift in aesthetics that was induced by the emergence of classical instrumental music. Instrumental music had been written before, of course, and at times it had even enjoyed great popularity. But, for a number of divergent reasons, foremost among them the absence of a religious and philosophical rationale, such music was never considered to be the purest, most essential form of music. The absence of verbal content seemed to reduce it to entertainment, a facile pleasure for the senses or a puzzle for the mind. The gradual growth of instrumental music in the eighteenth century [...] forced an aesthetic reevaluation of major import, whose implications went well beyond the confines of music proper."
- 10 L'"elaborazione ingegnossissima del tessuto sintagmatico e fonemativo", tipica dell'"eloquio barocco" (Pagnini 1970: 99), traduce il "sound" del "great Cymbal" nell'iterazione della dentale sonora /d/ nelle rime di tutti e quattro i versi, vera e propria *traccia sonora* unificatrice, persistente e onnicomprensiva. Va inoltre segnalata l'altra connessione fonologica tra i due distici della prima quartina, garantita da un'altra traccia sonora rappresentata dal fonema /s/, che lega la fonte sonora del "Cymbal" (v. 1) all'oggetto sonoro prodotto, il "solitary sound" (v. 3).
- 11 La traduzione "cembalo", che "oggi è usato come sinonimo di *clavicembalo*" (VLI: I/698), proposta da Roberto Sanesi in Marvell 1990: 257), risulta almeno ambigua, se non addirittura problematica in questo contesto. Non sarebbe stato meglio impiegare il sostantivo "cimbalo", che non si presta a quell'ambiguità e che innesca suggestive (e giustificate) connotazioni "ant. e poet." e bibliche (VLI: I/761)?
- 12 Sia *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, in cui figura la voce plurale "cymbals", sia *The Oxford English Dictionary*, che alla voce singolare "cymbal" lo definisce "one of a pair of concave plates of brass or bronze, which are struck together to produce a sharp ringing sound" (4/195; mio corsivo), avvalorano questa ipotesi.
- 13 "The single cymbal of the opening line is incomplete; it wants another to make its music complete, and that other is found in the reference from Paul [I Corinthians xiii]. Grace makes the music of the cymbal. The image thus suggests at one its unfulfilled nature, and points at the same time to the possibility of fulfillment" (1971: 424).

tra i numerosi strumenti disponibili nell'intertesto biblico segnalato da Goldberg, la scelta sia caduta proprio su "Cymbal"? Sarà altrettanto casuale l'omofonia che lega lo strumento musicale al (latente?) sostantivo "symbol"? Questa coincidenza fonologica non potrebbe, invece, essere interpretata come riduzione del simbolo sonoro alla fonte che lo produce: il che potrebbe corrispondere (in una sorta di *crescendo semiotico*...) alla rinuncia alle risorse polisemiche della componente fonologico-musicale della parola; allo schiacciamento del segno verbale sul referente più *letterale* con l'occultamento della dimensione simbolica; alla omologazione (*non* omologia!) di "Music and Poetry", non più "acknowledg'd Sisters" che "may excell apart, but sure are most excellent when they are join'd, because nothing is then wanting to either of their Perfections: for thus they appear like Wit and Beauty in the same Person" (Purcell, cit. in Sclar 1977: 17)? Questa ipotesi non fa anche intravedere l'incolmabile distanza tra il "sound" di questo "Cymbal" e la "Musick, The Mosaique of the Air" del v. 17, che propone ben altro modello epistemologico, come si vedrà nel seguito di questo studio?

Incorniciato nell'immutabile eternità di questo macrocosmo sonoro tra il monodico "Cymbal" della prima strofa ed i corali "Hallelujahs" (v. 24) della sesta si dispiega il microcosmo umanizzato delle quattro strofe interne (II-V), omologicamente destinato, come in ogni brano musicale secentesco, al "rest of the parts" (qui "Tenor" e "Meane") in cui "euery one orderly without mixing, keeps his proper place aboue the other" (CNW: 200). Questo spazio intermedio è affidata dal testo marvelliano a *Jubal* (v. 5), musico biblico ritratto di frequente dall'immaginicistica rinascimentale (Winternitz 1972: 791), il cui nome "rappelle le mot hébreu *yôbal*, qui signifie *bélier* et la trompette qu'on fabriquait avec la corne du *bélier*" (DB, 3**): col. 1750) – ovvero lo "*jobel*, il 'corno' ebraico che annunzia, tra l'altro, l'inizio del 'giubileo'" (Ravasi 1992: 104) – e potrebbe perfino designare una personificazione della matrice originaria del "suono" (EB, 6: col. 1331). Tuttavia, proprio il figlio di Lamek e discendente di Caino è anche il simbolo della "riserva biblica" nei confronti della musica e incarna il sospetto che "arte e scienza [portino] in sé una traccia inquinata, [siano] attività a rischio, [contengano] in sé una certa ambiguità", celando così una "sfida prometeica a Dio, un arrogarsi la capacità di creare" (Ravasi 1992: 104-105)¹⁴. Dunque, forse anche per questo *Musicks Empire* sembra porre *Jubal* nella condizione contraddittoria di chi, per un verso, riecheggia la solitaria incompletezza del "Cymbal" del v. 1 e, per altro verso, si vede attribuire la competenza di

14 Cfr. questa stessa prospettiva in Goldberg 1971: 424-425, che richiama anche un passo di *Paradise Lost* "where Milton castigates [Jubal] for his *curiositas*, in all probability a traditional charge".

costruttore di "the Organs¹⁵ City" (v. 8), che, pur non emettendo un "sound" inedito, ne assembla e ne accorda di preesistenti, imponendo uniformità tra diversi o istituendo gerarchie tra uguali, cioè *non creando, ma (neoplatonicamente?) riproducendo o (ri)costruendo*.

Tale competenza¹⁶ gli viene probabilmente conferita sulla base di *Gen.* 4, 21 nella versione della *King James Bible (KJV)*: 5: "he was the father of all such as handle the harp and organ"), quello stesso passo biblico che, nel 1687, Dryden – due anni dopo la sua conversione al cattolicesimo – potrebbe invece aver letto secondo la *Vulgata (BS)*: 9: "fuit pater canentium *cithara* et organo"¹⁷) vista l'attribuzione a Jubal in *A Song for St. Cecilia's Day*¹⁸ (1980: 422) di inusitate capacità di *citaredo* (ammesso che la "corded shell" del v. 17 sia da intendere – come spesso accade – come versione primigenia della cetra).¹⁹ Mentre la scelta citaristica di Dryden pare orientare la mediazione garantita dall'abilità *strumentale* di Jubal in senso *teologico*, l'opzione organistica di Marvell le attribuisce una valenza *compositiva* secondo una prospettiva *antropologica* (e, più precisamente, *socio-politica*) grazie ad un elemento simbolico estraneo all'enciclopedia del sistema politico-culturale puritano di cui egli fu parte consapevolmente attiva: il ricorso all'organo potrebbe infatti costituire un indizio raffinato e prudente di autonomia culturale in un contesto in cui "the outbreak of Civil War and the subsequent Commonwealth effectively impeded the development of an idiomatic organ style" e "organists were relieved of their duties and in most cases the instruments were actually destroyed" (Caldwell 1985: 150).

-
- 15 L'"Organ" pare un vero e proprio *hapax legomenon* nel non limitato lessico organologico di Marvell.
- 16 Il carattere problematico di tale competenza viene del tutto trascurato sia da Wilson - il quale fa un generico riferimento a "such a great and various wind-instrument" (1969: 475-476) - sia da Goldberg - che si limita a citare il passo biblico in una non identificata versione inglese (1971: 424).
- 17 "Egli fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di *flauto*" per Ravasi 1992: 103-104.
- 18 "What Passion cannot MUSICK raise and quell!! When Jubal struck the corded Shell,/ His list'ning Brethren stood around/ And wond'ring, on their Faces fell/ To worship that Celestial Sound./ Less than a God they thought there cou'd not dwell/ Within the hollow of that Shell/ That spoke so sweetly and so well./ What Passion cannot MUSICK raise and quell!" (1980: 422).
- 19 La questione della competenza organologica di Jubal, qui in bilico tra "harp and organ" e "cithara et organo", potrebbe essere ulteriormente complicata dal variopinto caleidoscopio delle differenti versioni linguistiche di questo luogo biblico, a partire dal greco "καταδειξάψαλτηριον και κιθαραν" (*BSA*: 5-6) fino al groviglio delle innumerevoli traduzioni anglofone, in cui compaiono ad esempio le coppie "psaltery and harp" di *BSA*: 6, "harp and flute" di *NTOD*: 18, "harp and pipe" di *HB*: 4.

I meriti di Jubal sono comunque straordinari e la rievocazione testuale delle sue imprese musicali in *Musicks Empire* ripropone la strategia discreta dell'omologia. Sono infatti numerose le tracce sonore che dimostrano come lo strato fonologico della poesia venga accordato rispetto al nuovo "Musicks Jubilee" (v. 6) imposto da Jubal e che fungono da contraltare alla relativa uniformità fonica e rimica della prima quartina: tali sono, ad esempio, l'anafora su Jubal (vv. 5-6); l'esteso accordo chiastico /:(dz)u:/:/ju:/:/ju:/:/:(dz)u:/ del v. 6 con evidente valenza strutturale; la roboante icona sonora (/ʔɜ:blɪ:/) di "Jubilee" (v. 6), in cui confluiscono gli *Ecchoes* (v. 7) *polifonici* (perché provenienti da entrambi i versi del distico o, sarebbe forse meglio dire, da tutta la quartina) del nome del musico biblico²⁰, delle sua azione armonizzatrice (*end rhyme* con "agree", v. 5) ed edificatrice (una sorta di *framing rhyme* con "built", v. 8); le analogie tra la testura fonologica del primo distico e del secondo, in cui risuonano altri *Ecchoes* (v. 7), provenienti dal complesso intreccio imperniato sul fonema //.

Il ruolo di Jubal non è però soltanto quello di araldo della "concordance of diverse elements in one compound"²¹ rispetto all'orizzonte della *musica humana*, come sarebbe previsto da una rigida osservanza dell'impalcatura triadica della tradizione boeziana. Al contrario, la sua azione meritoria produce i possenti accordi della *musica della πολις*, qui rappresentati da due differenti "compounds" di grande prestigio storico: la "City" (v. 8) e le "Colonies" (v. 12). La "City" accoglie i burberi *Ecchoes*, che, come l'ovidiana "resonabilis Echo", non sanno "nec reticere loquenti/ nec prior ipsa loqui" (P. Ovidio Nasone 1993: 65; vv. 357-358): nel nuovo contesto, le cui dinamiche sociali si dipanano con la stessa equilibrata linearità di una composizione polifonica per organo (annunciata dal lessema "agree" del v. 5?), essi non solo compensano la loro carenza comunicativa, ma vengono persino inseriti in un sistema **armonico** di relazioni espresse in termini *umani* ("Virgin **Trebles**" + "manly **Base**").²² Le

20 Questa traccia sonora diviene addirittura visibile nella *materia tipografica* del corsivo, alla quale risponderanno le *acrobazie semiologiche* del v. 17, in cui tornano a intersecarsi poesia, musica e pittura, chiudendo così il secondo dei tre cerchi concentrici (strofe II e V) della struttura di *Musicks Empire*.

21 Andreas Ornithoparcus, trad. da John Dowland (1609), cit. in McGuinness, 1992: 407; il passo prosegue con "by which the spirituall nature is joyned with the body, and the reasonable part is coupled in concord with the unreasonable, which proceeds from the uniting of the body and the soule."

22 Oltre all'esplicita complicità tra *musica instrumentalis* (dato teorico) e *musica humana* (attributo umano), si può anche rilevare la *concordia discors* tra la componente terrena di "manly Base", forse segnalata dall'aggettivo minuscolo, e la componente celeste di "Virgin Trebles" con un adeguato aggettivo maiuscolo, entrambe in rappresentanza della *musica mundana*. Il quadro è ancora una volta, e omologicamente, completo.

"Colonies", i cui tratti *harmonious* (armoniosi, ma anche, in ambito musicale, regolati armonicamente, quindi verticalizzati) traducono il loro rapporto di obbediente dipendenza dalla madre patria (annunciato dal lessema "tuned" del v. 6?), ospitano invece la terza generazione sonora di *Musicks Empire*: quei "numbers" (v. 11) che collocano "la musica nella storia intellettuale della scienza moderna" (Gozza: retro di copertina). Si apre qui una vera e propria deflagrazione di strategie testuali in cui Marvell, "il poeta del *multum in parvo*" (Rufini 1996: 672), mostra tutta la sua perizia omologica in funambolico equilibrio sulla coppia di distici: chiasmi (13 **Lute/Viol-Cornet** : 15 **Wind-Wire**), parallelismi (v. 13, v. 16, v. 17) e contorsioni fonologiche²³ annunciano il gran finale (v. 16) con la catena di omologie tra gli ambiti strumentale e vocale, musicale e poetico, terreno e celeste (vv. 13-15: "to sing" = senza testo verbale : con testo verbale = "Men" : "Heaven"). Queste, dunque, le sorprendenti sonorità della *musica della πολλή* che, dalla sua posizione intermedia "between Earth and Sphear" (v. 20), domina l'"Empire of the Ear" (v. 19) e, conferendo una centralità forse inattesa alla percezione individuale, fa anche emergere l'incolmabile distanza tra Marvell e l'integralismo puritano,²⁴ sia nelle sue radici cinquecentesche e sia nelle sue propaggini secentesche. È dunque prevedibile che il carattere composito della natura e dell'azione della *musica della πολλή* vengano definite secondo le regole omologiche della *concordia discors*: la sua natura, mediante uno dei più acrobatici *conceits* della tradizione metafisica, fondato sulle implicazioni spazio-temporali dell'intreccio tra musica e arti figurative del v. 17; la sua azione, grazie ad una singolare attenuazione della tradizionale incompatibilità estetica tra il suono musicale, cioè organizzato artisticamente, ed un "noise" qui inopinatamente "solemn" (v. 18), che pare perciò assurgere a dignità di "Musick".

23 La stessa omologica *concordia discors* rilevata tra "Organs City" (v. 8) e "harmonious Colonies" (v. 12) regola anche nelle strofe II-V il rapporto tra la fitta *polifonia fonologica* (orizzontale) della II quartina e l'*organizzazione rimica* (verticale) dei vv. 9-20, i primi sei dei quali privilegiano gli elementi distintivi (ditt.+cons. / vocale lunga / voc.breve+due cons.) a differenza degli ultimi sei in cui prevalgono le affinità (<-ire/air, -are/-ear>).

24 Cfr. l'irriducibile - benché non puritano *stricto sensu* - Stephen Gosson (1554-1624), cit. in Hutton (1951: 30): "Pythagoras [...] condemns them for fools that judge Musicke by *sound and eare*. If you will be good scholars, and profite well in the Art of Musicke, shutte your Fidels in their cases, and looke up to heaven: the order of the Spheres, the unfallible motion of the Planets, the [...] variety of Seasons, the concorde of the Elements. [...] The politike Lawes [...] the love of the King [...] this is right Musicke" (mio corsivo).

La sesta strofa, che completa il cerchio più esterno di *Musicks Empire* (strofe I e VI), conferma la solennità dei "victorious sounds"²⁵ (v. 21) fin qui risuonati proprio nel momento in cui li relativizza e li ricolloca nel sistema boeziano *al di sotto dello zenit della musica mundana* ("Heaven", v. 24), dello "highest place" (CNW: 195) occupato da "fire" nella serie degli Elementi e dei "Trebles" dell'intavolatura poetico-musicale del testo di Marvell. Ovvio, dunque, che non Jubal con la sua colpa originaria, ma un "gentler Conqueror" (v. 22) può "raise" il perfetto equilibrio poetico-musicale degli "Heavens Hallelujhas" (qui solo invocati, ma non realmente uditi), ripercorrere in territorio cristiano (*mutatis mutandis*) le orme di Apollo, "the first inuentor of Musicke (most sacred Prince,) [...], a King, who, for the benefit which Mortalls receiued from his so diuine inuention, was by them made a God", e ricevere la grazia di "all [...] daies euer musicall [...]" e di "a sweet harmony" come guida degli "events of all [...] royall actions" (CNW: 191).

L'identificazione di questo "gentler Conqueror" con Oliver Cromwell è un'ipotesi suggestiva e la sua celebrazione poetica un obiettivo degno, ma questi aspetti, pur significativi, non esauriscono certo l'importanza di *Musicks Empire* nell'ambito della produzione poetica di Andrew Marvell. Allo stesso modo, non sono irrilevanti, ma neppure decisive le conferme (scontate) della sua competenza poetica; delle sue raffinate scelte testuali; della sua vocazione omologica secondo traiettorie che questo contributo si augura di aver spinto al di là della folgorante equazione "Poetick Picture, Painted Poetry" (v. 944) di *The Last Instructions to a Painter* (M1, 164); della sua adesione all'ideologia puritana sulla base di un atteggiamento equilibrato che non annulla integralisticamente il microcosmo umano nel macrocosmo divino e che la materia poetica del testo esaminato traduce nella rilevanza delle strofe II-V. Davvero sostanziale è, invece, in *Musicks Empire* l'applicazione di una nuova regola che Marvell osserva scrupolosamente, applicandola omologicamente a tutti gli ambiti dell'esperienza umana (religione, politica, cultura, ecc.), e che potrebbe essere sintetizzata a conclusione di questo contributo con un'ardita ma rispettosa manipolazione di un testo di Loretta Innocenti: "in *Musicks Empire*, il mondo è ciò che *si ode* [orig.: *vede*] e a cui *si conferisce esistenza sonora e musicale* [orig.: *si rappresenta*] da una posizione interna, terrestre, consapevole del fatto che la somiglianza o l'unità tra reale e mimesi non riguarda più l'analogia che reggeva l'universo neoplatonico, bensì ormai i problemi umani dell'iconismo semiotico" (Innocenti 1994: 494-495).

25 Cfr. anche il rapporto tra il "lovely place" del v. 9 e "Heaven" del v. 24 e l'esito rimico di tale rapporto, in base al quale il *sordo /-eiz/* che inaugura il cerchio intermedio di *Musicks Empire* (vv. 9-10) si "scioglie" nel *sonoro /-eiz/* che ne suggella il cerchio esterno e, con esso, l'intero testo (vv. 23-24).

Abbreviazioni

- BDE** : Barnhart R.K., 1988, *The Barnhart Dictionary of Etymology*, The H.C. Wilson Company, New York.
- BS** : 1975, *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem. Tomus I. Genesis-Psalmi*, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart (2a edizione).
- BSA** : Brenton L., 1995, *The Septuagint with Apocrypha: Greek and English*, Hendrickson Publishers, s.l. (5a edizione).
- CNW** : Campion T., 1903, *A New Way of Making Fowre parts in Counterpoint, by a most familiar and infallible Rvle* (ca. 1613), in *Campion's Works*, ed. P. Vivian, Clarendon Press, Oxford, pp. 109-226.
- DB** : 1912, *Dictionnaire de la Bible*, Latouzey et Ané, Paris.
- EB** : 1971, *Enciclopedia della Bibbia*, Elle Di Ci, Torino-Leumann.
- HB** : 1898, *Holy Bible. Revised Version*, Oxford University Press, London.
- KJV** : 1997, *The Bible. Authorized King James Version*, ed. R. Carroll & S. Prickett, Oxford University Press, Oxford.
- M1** : Marvell A., 1951, *The Poems and Letters of Andrew Marvell in Two Volumes. Vol. 1: Poems; Vol. 2: Letters*, ed. H.M. Margoliouth, Clarendon Press, Oxford (2nd ed.).
- M2** : Marvell A., 1972, *The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno, Penguin, Harmondsworth.
- NGD** : Sadie S. (ed.), 1984, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan, London.
- NTOD** : 1981, *The Niv Triglot Old Testament*, introd. J.R. Kohlenberger III, Zondervan Publishing House, London.
- OED** : Simpson J.A., Weiner E.S.C. (prep. by), 1989, *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford.
- VLI** : 1987, *Vocabolario della Lingua Italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Bibliografia

- Atcherson W., 1972, "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: England", *Journal of Music Theory*, pp. 6-15.
- Bacon F., 1963, *Sylva Sylvarum*, in *The Works of Francis Bacon. Zweiter Band*, F. Frommann Verlag Gunther Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, pp. 325-685.
- Barilli R., 1982, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna.
- Blades J., 1984, s.v. "Cymbals", in *NGD*, 1, pp. 529-532.

- Bradbrook M.C., Lloyd Thomas M.G., 1940, *Andrew Marvell*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brown C.S., 1970, "The Relations Between Music and Literature As a Field of Study", *Comparative Literature*, 22: 2, pp. 97-107.
- Caldwell J., 1985, *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*, Dover, New York.
- Cooper B., 1986, "Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert", in *Geschichte der Musiktheorie*. Band 9. *Entstehung Nationaler Traditionen: Frankreich, England*, Hrsg. v. W. Seidel & B. Cooper, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 141-314.
- Cowley A., 1971, *Poems 1656*, The Scholar Press, Menston.
- Doughtie E., 1986, *English Renaissance Song*, Twaine Publishers, Boston.
- Dryden J., 1980, *The Poems and Fables*, ed. J. Kinsley. Oxford University Press, Oxford.
- Evans J.D.G., 1995, s.v. "macrocosm and microcosm", in *The Oxford Companion to Philosophy*, ed. T. Honderich, Oxford University Press, Oxford.
- Goldberg J., 1971, "The Typology of *Musicks Empire*", *Texas Studies in Language and Literature*, 13: 3, pp. 421-430.
- Gozza P. (a cura di), 1989, *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, Il Mulino, Bologna.
- Hollander J., 1961, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Princeton University Press, Princeton.
- Hutton J., 1951, "Some English Poems in Praise of Music", *English Miscellany*, 2, pp. 1-63.
- Innocenti L., 1994, "Disegnare il mondo: il percorso visivo di *Upon Appleton House* di Andrew Marvell", in L. Innocenti, F. Marucci e P. Pugliatti (a cura di), (1994), pp. 481-495.
- Innocenti L., Marucci F. e Pugliatti P. (a cura di), 1994, *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Il Mulino, Bologna.
- Innocenti L., 1996, "Parola e immagine nel Rinascimento", in F. Marengo (a cura di), (1996), vol. I, pp. 588-603.
- Kramer L., 1989, "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism", *19th-Century Music*, 13: 2, pp. 159-167.
- Legouis P., 1928, *Andrew Marvell, poète, puritain, patriote, 1621-1678*, Didier, Paris.
- Marengo F. (a cura di), 1996, *Storia della civiltà letteraria inglese*, 3 voll., UTET, Torino.
- Marvell A., 1990, "L'impero della musica", in *Poeti Metafisici Inglese*, in R. Sanesi (a cura di), *Poeti metafisici inglesi*, Guanda, Parma, pp. 256-259.

- McGuinness R., 1992, "Writings about Music", in I. Spink (ed.), *Music in Britain. The Seventeenth Century*, Blackwell, Oxford, pp. 406-420.
- Neubauer J., 1986, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven and London.
- North R., 1959, *R. North on Music. Being a Selection from the Essays Written During the Years c. 1695-1728*, ed. J. Wilson, Novello, London.
- P. Ovidio Nasone, 1993, *P. Ovidis Nasonis Metamorphoses*, ed. W.S. Anderson, B.G. Teubner, Stuttgart-Leipzig.
- Pagnini M., 1970, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino.
- Pugliatti P., 1969, *La lirica di Andrew Marvell*, Patron, Bologna.
- Ravasi G., 1992, "'Cantate a Dio con Arte'. Il teologico e il musicale nella Bibbia", in P. Troia (a cura di), *La Musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Biblia e dall'Accademia Musicale Chigiana. Siena 24-26 agosto 1990*, Garamond, Roma, pp. 65-110.
- Revard S.P., 1988, "Building the Foundations of a Good Commonwealth: Marvell, Pindar, and the Power of Music", in C.J. Summers & T.L. Peabworth (eds), *The Muses Commonweale: Poetry and Politics in the Seventeenth Century*, Missouri University Press, Columbia-London, pp. 177-190.
- Rohrer K.T., 1983, "Interactions of Phonology and Music in Purcell's Two Settings of *Thy genius, lo*", in *Studies in the History of Music. Vol. 1: Music and Language*, Broude Brothers Ltd., New York, pp. 157-177.
- Ricoeur P., 1996, "Come mescolare le due culture", *Il Sole 24 Ore*, 13 ottobre, p. 25.
- Rufini S., 1996, "I generi: codificazione e dispersione", in F. Marengo (a cura di), (1996), vol. I, pp. 653-694.
- Schulte E., 1960, *Profilo storico della metrica inglese*, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- Sclar J.R., 1977, "Guitar: Consort to the Voice", *The Guitar Review*, 42 (Fall), pp. 17-24.
- Serpieri A., 1986, "Sull'uso del modello della comunicazione in John Donne: 'The Funerall' e 'The Relique'", in *Retorica e Immaginario*, Pratiche, Parma, pp. 259-300.
- Shapiro K. & Beum R., 1965, *A Prosody Handbook*, Harper & Row, New York-Evanston-London.
- Stocker M., 1986, *Apocalyptic Marvell. The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*, The Harvester Press, Brighton.
- Vickers B., 1988, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon Press, Oxford.

- Wilson A.J.N., 1969, "Andrew Marvell: 'Upon the hill and grove at Bill-Borow' and 'Musick Empire'", *Bulletin of the John Rylands Library*, 51, 2, pp. 453-482.
- Winn A., 1981, *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations Between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven-London.
- Winternitz E., 1972, s.v. "Musicali Strumenti", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1972 (rist. corr. dell'ed. 1963), vol. IX, coll. 771-794.