

CESARE VASOLI

LA RETORICA E LA MUSICA  
NELLA CULTURA UMANISTICA

1. La storia dei rapporti tra la retorica e la musica nella cultura umanistica non è stata – a quanto mi consta – ancora oggetto di studi organici che permettano di ripercorrere un cammino già tracciato o, almeno, stabilito nelle sue linee essenziali. Certo, sull'interesse per la musica degli umanisti, sulle loro conoscenze teoriche e la loro pratica di questa 'arte matematica' non mancano informazioni e contributi importanti, a cominciare da quelli dedicati a Francesco Petrarca<sup>1</sup>. Sappiamo, infatti, che tra i suoi amici più vicini figuravano un cantore fiammingo Ludovico da Beeringen ed un musicista ferrarese, Tomaso Bambasso, al quale lasciò in eredità il migliore dei suoi liuti. Stimava ed aveva in gran conto Philippe de Vitry, poeta, ma anche musicista e teorico.

<sup>1</sup> Cfr. JAMES HAAR, Petrarch (Petrarca, Francesco), in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, Londra 1980, vol. 14, pp. 581-582; CESARE ORSELLI, Petrarca, Francesco, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM)*, diretto da Alberto Basso, vol. V de *Le biografie*, UTET, Torino 1988, pp. 668-669. Ma v., in particolare, oltre al vecchio lavoro di CARLO CULCASI, *Petrarca e la musica*, Bemporad, Firenze 1911, WALTER HOWARD RUBSAMEN, *Literary sources of secular music in Italy*, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1943; ALBERT EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, Princeton (N. J.) 1949; WOLFGANG OSTHOFF, *Petrarch in der Musik der Abenlandes, Castrum Peregrini*, Amsterdam 1954; KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, P. Haupt, Berna 1956; ERNEST HATCH WILKINS, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1955; NINO PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Consejo superior de investigaciones científicas, Barcellona 1961, vol. 2, pp. 650 sgg.; DEAN T. MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, in «*The Musical Quarterly*», LV, 1969, pp. 65-86; CONRAD H. RAWSKI, *Petrarca's Dialogue on Music*, in «*Speculum*», XLVI, 1971, pp. 302-317.

Ed usava spesso intrattenersi ed intrattenere i suoi amici – come ricorda Filippo Villani – «cantando mirabilmente sulla lira», con «una voce chiara, soave, angelica e divina». È anche vero che alcune sue poesie furono messe in musica da artisti contemporanei, sebbene l'unica testimonianza sopravvissuta sia costituita dall'elaborazione polifonica del cinquantaduesimo componimento del Canzoniere, *Non al suo amante più Diana piacque*, ad opera di Jacopo da Bologna<sup>2</sup>. Ma, in genere, il Petrarca scrisse solo poche composizioni poetiche appartenenti alla 'poesia per musica', ossia ballate o madrigali. Si dovè, quindi, piuttosto, alla tradizione petrarchesca del Quattrocento, al Cariteo, al Tebaldeo e a Serafino de' Ciminelli, se temi e stilemi di origine petrarchesca divennero oggetto di composizioni musicali da parte di artisti fiamminghi, operanti nelle corti italiane, prima della grande fortuna del madrigalismo cinquecentesco e della forte influenza della poesia e dello stile petrarchesco su musicisti come il Willaert e i discepoli del suo circolo veneziano.

Tutto ciò conferma che l'umanesimo, sin dalle origini e dalle sue prime espressioni poetiche, sia pure in volgare, considerò la musica come un naturale compimento della poesia, sotto il segno della comune ricerca della più compiuta armonia raggiungibile, mediante l'accordo tra la massima perfezione possibile del sermo umano e il rigore matematico di una scienza che ad essa aggiungeva la misura della divina proportio. Non a caso, tra gli scritti sulla musica che gli umanisti delle prime generazioni ebbero maggiormente presenti figuravano, infatti, il *De institutione musica* del platonico Boezio e il *De musica* di Agostino, un'opera, quest'ultima, scritta da un professore di retorica, nel momento della sua conversione, ma ricca d'importanti considerazioni tecniche – specie nel III libro, dedicato alla definizione del ritmo,

<sup>2</sup> Cfr. WILLIAM THOMAS MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Dissertation of the University of California, 1954.

del metro e del verso – inserite, però, entro un’idea del nesso tra spazio e tempo nella struttura poetico-musicale che da essi risulta. Ed è chiaro che, in tal modo, la musica poteva essere concepita come un’estensione della parola poetica e dei suoi ritmi, connessa ad una struttura armonica matematica. Proprio la forte influenza esercitata da questi libri, largamente circolanti nelle scuole del tardo Trecento e del primo Quattrocento, induce, perciò, a riflettere sullo status della retorica e della musica nella cultura e nella scuola umanistica e sul ruolo che queste due discipline svolgevano nei loro programmi di ‘formazione’.

Ora, io non credo affatto che l’umanesimo sia nato dalla ribellione dei maestri delle artes contro il predominio delle grandi facoltà e le pretese di giuristi, medici e teologi al completo controllo di tutto l’universo del sapere. Non ritengo neppure che la difesa umanistica della retorica e, soprattutto, del suo più mirabile frutto, la poesia, fosse volta a contestare il valore delle conoscenze scientifiche ed a contrapporre ad esse il culto della parola e il trionfo dell’eloquenza come massimo frutto dell’ingegno umano. Al contrario, più si leggono i programmi delle maggiori scuole umanistiche – soprattutto quelle di Vittorino da Feltre e di Guarino Veronese – e gli scritti umanistici sull’educazione, e più si è indotti a concludere che i novi magistri rivendicarono l’importanza formativa e istituzionale di tutte le arti liberali e non solo di quelle sermocinales.

2. Si legga – per citare un celebre esempio – quel passo del *De studiis et litteris* di Leonardo Bruni<sup>3</sup>, dove, mentre si condanna l’*eruditionem vulgarem [...] et perturbatam* di cui hanno usufruito i teologi contemporanei, si dichiara, invece, *legitima et ingenua* quell’educazione che congiunge la *litterarum peritiam* con la *scientia*

<sup>3</sup> Cfr. LEONARDO BRUNI, *De studiis et litteris*, in ID., *Opere letterarie e politiche*, a cura di Paolo Viti, UTET, Torino 1996, pp. 243-279, part. p. 250.

rerum impartita dal Quadrivio e che formò i sommi maestri della Cristianità: Lattanzio, Agostino e Gerolamo. Per l'umanista – lo scrive nella conclusione dedicata alla difesa dell'oratoria e della poesia – le lettere senza le scienze 'reali' sono cose sterili e vane, così come la scienza delle res, anche quando è ricca ed estesa, rimane nascosta ed oscura, se manca dello splendore delle lettere<sup>4</sup>. Ma è sintomatico che queste parole siano state scritte subito dopo aver affermato che i poeti greci e latini sono superiori anche ai filosofi, perché sono dotati di una 'mente divina' e parlano sotto l'effetto di una particolare concitazione dell'animo, altrove chiamata platonicamente dallo stesso Brunì furor poeticus<sup>5</sup>. Non solo: con una discreta dose d'ironia, fa notare ai religiosi, spesso così avversi alla poesia ed alla musica profana, che, durante la celebrazione della messa, alcuni fedeli si addormentano o sbadigliano; ma tutti si risollevarono e si ridestano quando il coro intona gli inni e la poesia unita alla musica lietifica ed accende il loro animo<sup>6</sup>.

Sono argomenti che tornano, con singolare affinità, in molti testi umanistici del primo trentennio del Quattrocento, o che si riferiscono alle maggiori personalità di quel periodo. Pier Paolo Vergerio<sup>7</sup> non solo scrive che la musica era considerata dai greci una conoscenza necessaria per chi voleva essere liberaliter eruditus, ma afferma che la melodia del suono induce il nostro animo

<sup>4</sup> Ibid., p. 276.

<sup>5</sup> Ibid., pp. 268-270.

<sup>6</sup> Ibid., pp. 270-271.

<sup>7</sup> Cfr. PIER PAOLO VERGERIO, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae*, in *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, a cura di Eugenio Garin, Giuntine, Firenze 1958, pp. 126-137, part. pp. 132-134: «Ars vero [...] musicae magno quondam apud Graecos honore habebatur nec putabatur quisquam liberaliter eruditus, nisi cantu et fidibus sciret. Quamobrem Socrates, ut ipse senex didicit, ita ingenuos adolescentes erudiri in his iussit; non quidem ad lasciviae incitamentum, sed ad motus animae sub regula rationeque moderandos. Ut enim non omnis vox, sed tantum quae bene consonat ad soni melodiam facit, ita et motus animae non omnes sed qui rationi conveniunt, ad rectam vitae harmoniam pertinent».

a far prevalere i suoi moti più convenienti con la guida della ragione e l'uso della 'modulazione' seda le passioni e favorisce moderazione e mitezza.

Sassolo da Prato e Francesco di Castiglione<sup>8</sup>, parlando di Vittorino e della sua esperienza veneziana e mantovana, ricordano che il suo metodo consisteva appunto nel congiungere all'arte della parola le scienze matematiche e la musica, da lui difesa da chi l'accusava di esser stata *inventam pastoribus, perfectam postea et absolutam a lenonibus ac meretriculis*. Il maestro della Ca' Zoiosa – afferma Sassolo<sup>9</sup> – insegnava ai suoi scolari che la musica era un dono delle Muse e che, perciò, era l'unica disciplina sempre gradevole, soave e gioconda, persino nel difficile periodo del suo studio e capace di esercitare sugli uomini la migliore influenza morale. Non diversamente, Battista Guarino<sup>10</sup>, nel *De ordine docendi*, dov'è sempre presente la memoria dell'insegnamento paterno, osserva che lo studio della musica e delle sue strutture e procedimenti tecnici permette di trarre dall'esecuzione di un abile musicista un godimento assai maggiore di quello provato da chi l'ignora; e simili conoscenze valgono non solo anche per la poesia, ma, addirittura, per la comprensione della prosa ritmica, composta da piedi metrici. Persino il piissimo Maffeo Vegio<sup>11</sup>, seguace fedele di Bernardino da Siena, riconosce che gli antichi ritenevano necessario insegnare ai fanciulli le lettere, la musica, la ginnastica

<sup>8</sup> Cfr. SASSOLO DA PRATO, *De Victorini Feltrensis vita*, *Ibid.*, pp. 504-510; *Id.*, *Ad amicum suum de Victorini Feltrensis vita et disciplina*, *Ibid.*, pp. 510-533, part. p. 528; FRANCESCO DA CASTIGLIONE, *Vita Victorini Feltrensis*, *Ibid.*, pp. 534-551.

<sup>9</sup> SASSOLO, *Ad amicum suum cit.*, p. 528.

<sup>10</sup> Cfr. BATTISTA GUARINO, *De ordine docendi et discendi*, *Ibid.*, pp. 434-471, part. p. 446: «*Nam sicut pulsante optimo citharoedo magis delectatur qui eius artis cognitione cognitionem aliquam attingit quam qui ignorat, ita et in poetarum lectione maiore suavitate afficitur qui versuum rationem habet quam qui ea caret. Nec in carmine tantum ea prodest, sed et in ea quam vocant rhetores numerosam orationem, quae pedibus metricis constat, quam qui ab his scriptam intelligere non potuerit, multo certe minus eam ipse faciet*».

<sup>11</sup> Cfr. MAFFEO VEGIO, *De educatione liberorum et eorum claris moribus*, *Ibid.*, pp. 170-197.

e persino l'arte figurativa. Né è diversa l'opinione di Enea Silvio Piccolomini che nel *Tractatus de liberorum educatione* risponde positivamente al quesito se un *puer regius* debba imparare la musica<sup>12</sup>. Certo, si dovrà ben guardarsi dall'insegnare quella musica lasciva e impudica che può corrompere e snervare i giovani; e si dovrà, piuttosto, far conoscere quei canti che celebravano le gesta divine degli eroi e sono gli unici convenienti per l'educazione di uomini liberi. Del resto – come il Vergerio – ricorda che Socrate, già vecchio, aveva voluto studiare la musica e l'aveva indicata come un insegnamento necessario per gli adolescenti.

Bastano queste citazioni per comprendere che la scuola umanistica si richiamava con forza alla tradizione delle 'sette arti', non solo come fondamento essenziale della formazione intellettuale dei giovani, prima di passare allo studio delle dottrine professionali, insegnate dalle grandi facoltà, bensì come metodo di formazione morale e di disciplina della mente. Ma è anche chiaro che il sistema delle arti proponeva, in realtà, una concezione del sapere piuttosto lontana da quella dominante nella cultura universitaria del tempo e che si richiamava piuttosto ai caratteri fondamentali dell'esperienza classica. La 'enciclopedia' che racchiudeva le conoscenze umane fondamentali era, insomma, costituita essenzialmente da un complesso di discipline che fornivano gli strumenti necessari sia per conoscere il mondo delle res fisiche, oggetto delle esperienze sensibili e mentali, sia per dare struttura, ordine e capacità espressiva all'universo del 'discorso', proprio soltanto degli uomini e da loro usato anche per descrivere l'*ordorerum*.

Si trattava, insomma, di due processi conoscitivi, in certo senso, paralleli e connessi che, da un lato, per mezzo della grammatica,

<sup>12</sup> Cfr. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Tractatus de liberorum educatione*, *Ibid.*, pp. 198-295, part. pp. 287-288. E si noti anche la sua allusione ad Orfeo che, come tutti i poeti, fu *musice peritissimus*.

della dialettica e della retorica, insegnavano a formulare un discorso linguisticamente corretto, non contraddittorio o fallace nella sua essenziale coerenza logica, ma anche elegante, persuasivo ed armonico nella sua comunicazione con i più diversi auditori. Ma d'altro canto, lo stesso sistema permetteva di muoversi nell'universo sterminato delle cose, usando due scienze, l'aritmetica e la geometria, fondate sulla misura della successione del tempo e dell'estensione dello spazio. Un'altra disciplina, l'astronomia, estendeva i principi ed i procedimenti calcolatori dell'aritmetica e della geometria all'immutabile ed eterna perfezione del cosmo celeste. Infine, la musica, come scienza ed arte dei suoni, studiava le leggi, anch'esse matematiche, dei rapporti e delle proporzioni sonore dalle quali scaturiva la perfetta armonia.

3. Era questa, certamente, un'idea del sapere, le cui radici risalivano alla tradizione pitagorica e platonica, e che presupponeva la struttura matematica dell'universo fisico e, insieme, la possibilità del discorso di saper esprimere non solo il suo rapporto conoscitivo e pratico con le cose reali, bensì anche un altro universo costituito dalla trama inesauribile dei pensieri, dei sentimenti, degli affetti, dei desideri e degli impulsi umani, dai quali traeva origine anche la necessità della convivenza 'civile'. Ma, a guardar bene i due ordini delle 'arti' avevano anche un punto di convergenza che, per noi, è particolarmente interessante e importante. Il discorso, nelle sue fasi espressive finali, l'*elocutio* e la *pronuntiatio*, era pur sempre un fenomeno fisico, espresso mediante gli organi vocali umani e, quindi, appartenente a quella realtà fisica, il suono, che la musica studiava nella sua ricerca delle consonanze e dell'armonia. Non basta: tra le *artes sermocinales* gli umanisti avevano sempre privilegiato, in notevole misura, la retorica, proprio perché questa arte costituiva il più alto grado di elaborazione del discorso e della sua efficacia, misurata sulla capacità di esprimere ogni possibile materia, ma anche sul suo potere di persuasione,

ottenuto mediante l'apprendimento di un sistema di invenzione, disposizione e presentazione degli argomenti, arricchito da un complesso di norme particolarmente adatte a renderlo più accetto agli uditori<sup>13</sup>. Tra queste norme, molte concernevano sia la scelta, la successione temporale ben organizzata e la perfetta memorizzazione dei loci del discorso, sia il particolare impasto dei suoi 'colori', sia la sua modulazione secondo precisi schemi metrici. Ma appunto quelle particolari partizioni della retorica proponevano degli insegnamenti che riguardavano la stessa persona dell'oratore, dal modo di pronunciare il suo *sermo*, secondo una perfetta scansione metrica, all'atteggiamento del volto, ai movimenti del corpo, all'improvvisa, ma calcolata variazione dei toni ed alla capacità di suggestione che poteva derivare dalla complessa tessitura di tutti questi elementi.

Sul carattere oratorio della retorica umanistica – volta soprattutto alla formazione di uomini di lettere, ma anche di giuristi, di maestri e di uomini politici, ossia di professionisti che dovevano servirsi essenzialmente del 'discorso' per raggiungere il loro fine – non esistono dubbi. Basta, a questo proposito, sfogliare uno dei più fortunati manuali di retorica dei primi decenni del Quattrocento, l'opera di un maestro bizantino che era stato anche scolaro di Vittorino, i *Rhetoricorum libri* di Giorgio di Trebisonda<sup>14</sup>, le cui fonti essenziali erano costituite dai testi di Ermogene e di Cicerone. I suoi insegnamenti rispondevano perfettamente alle esigenze di una cultura che considerava la 'parola' il carattere più tipico della natura umana e il fondamento essenziale della vita e dell'ordine

<sup>13</sup> Mi permetto di rinviare a quanto ho scritto assai più ampiamente in CESARE VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 85 sgg.

<sup>14</sup> Il Trapezunzio compose la *Rhetorica* intorno al 1434. Seguo però la seguente edizione: GEORGII TRAPEZUNTII *Rhetoricorum libri V*, Apud Seb. Gryphium, Lugduni 1547. E cfr. JOHN MONFASANI, *George of Trebizond. A biography and a study of his rhetoric and logic*, Brill, Leida 1976.



civile. Va però osservato che l'aspetto, per noi più interessante, di quest'opera è costituita non solo dalla rivendicazione della superiorità della retorica nei confronti della dialettica, bensì proprio dall'importanza attribuita all'elocutio ed all'ornamento del discorso, considerato come la più alta facoltà che la natura ha concesso agli uomini. Né si tratta soltanto di un'affermazione di principio, perché il maestro bizantino dedica un vasta parte del V libro proprio allo studio dei procedimenti e delle tecniche dell'elocuzione, per troppo tempo poco valutate, insistendo particolarmente su quelli concernenti il *numerus*, ossia l'*observatio collocationis atque clausulae pedum*, donde deriva la 'soavità' e la 'modulazione' del discorso veramente armonioso.

Questa opinione sembra condivisa del tutto anche dal Bruni<sup>15</sup> che, sempre nel *De studiis et litteris*, svolge una sua analisi, tratta dalla *Rhetorica aristotelica*, ma con il determinante intervento di Cicerone, dei vari piedi da usare a seconda delle diverse forme ed occasioni dell'orazione. In particolare, egli insiste sulla necessità di conoscere alla perfezione la quantità di ciascuna sillaba, perché proprio da questa conoscenza deriva, per la poesia come per la prosa oratoria, l'armonia finale del discorso ed il piacere uditivo che ne consegue per chi lo ascolta.

Che poi la retorica sia l'arte suprema alla quale spetta la perfetta e finale elaborazione e l'armonia musicale del *sermo*, e i cui strumenti debbono essere ben salvaguardati dalle pretese dei 'dialettici' scolastici, già denunciate dal Petrarca, dal Salutati e dal Bruni, lo testimonia una delle opere più illustri del secolo, la *Repastinatio dialecticae et philosophiae* di Lorenzo Valla<sup>16</sup>. Qui la

<sup>15</sup> BRUNI, *De studiis et litteris* cit., pp. 256-258. E cfr. ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1408b-1409a e CICERO, *De oratore*, 3, 183. Mi limito a citare le conclusioni del Bruni: «Omnis igitur oratio pedibus suis commovenda erit; quos si ignoret scribens, velut in tenebris ambulat necesse est, nullo certo ductu, sed fortuito gradens».

<sup>16</sup> Cfr. LAURENTII VALLE *Repastinatio dialecticae et philosophiae*, a cura di Giuseppe Zippel, Antenore, Padova 1982.

funzione della dialettica, *res brevis prorsus et facilis*, è ridotta essenzialmente alla *confirmatio* ed alla *confutatio*, all'uso del 'nudo' sillogismo che può servire soltanto per il discorso 'domestico' e 'privato'. Ma il nitore e la 'maestà' dell'espressione spettano solo alla retorica, l'unica arte capace di elaborare l'orazione come discorso 'pubblico', che proprio per questo suo carattere, esige dai suoi autori non solo la conoscenza e la pratica di tutti i problemi ed affari pubblici e la memoria degli eventi accaduti, ma, soprattutto, la difficilissima scienza di come si debbano 'trattare gli animi' per volgerli, per via di persuasione, alle scelte ed ai comportamenti desiderati. Ciò significa che l'oratore non può limitarsi a fornire a chi l'ascolta l'esempio della limpida e certa dignità della sua vita; perché il suo discorso, oltre alla conoscenza di tutte le tecniche di persuasione, richiede anche la prestantza del corpo e la forza e la duttilità della voce. *Delectare etiam ac movere* è il suo compito principale, dal quale può dipendere anche la salute o la rovina delle società umane. Così anche il Valla, mentre rivendica per il retore, il possesso dei loci del discorso e del sillogismo *auro et purpura et gemmis ornatus*, paragona la sua arte ad una nave che si avventura in alto mare, tra la furia delle onde, navigando con le sue vele 'gonfie e sonanti', per dominare i marosi e le tempeste<sup>17</sup>.

Ma noi sappiamo dalle memorie di quel tempo, dai documenti e dalle rappresentazioni figurative, che la vita pubblica delle città e delle corti, come i riti e le celebrazioni ecclesiastiche non affidavano l'arduo compito di dominare gli animi commossi ed esagitati solo alla virtù persuasiva del discorso ben tessuto ed armonioso. Perché ogni evento importante, cerimonia significativa, ricorrenza o celebrazione religiosa e civile era sempre accompagnato dalla suggestione del canto e della musica, capace – come s'è visto – di ridestare anche lo spirito dei dormienti e, insieme,

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 175-177.

di moderarlo e placarlo. L'incanto e il dominio dell'anima prodotto da un discorso ben ordinato, ben recitato e arricchito dalla forte attrazione di una struttura metrica sottolineata dalla scansione temporale dei vari piedi, si accompagnava a quello ancora più potente della musica. Anche il canto e la declamazione popolare, la musica improvvisata sulla piazze seguiva, in genere, scansioni e cesure ritmiche opportunamente distribuite di carattere musicale.

4. La retorica non era, però, soltanto l'arte che presiedeva alla formazione oratoria dei giuristi, dei maestri e degli uomini politici. In tempo in cui era ancora scarsamente conosciuta la Poetica aristotelica e non si era aperta la lunga discussione sulle sue dottrine, la somma ars sermocinalis era anche l'insegnamento che presiedeva all'espressione più alta, più suggestiva e, addirittura, quasi divina della 'parola' umana, vigorosamente difesa dagli umanisti contro le varie condanne suscitate dalla loro riforma degli studi e dal ritorno dei grandi esempi classici: la poesia. Tutti ricorderanno la tipica espressione rhetorica in musica posita che Coluccio Salutati usò nella celebre lettera a Roberto di Battifolle<sup>18</sup>, scritta in morte del Petrarca, per esaltare, contro la vana dottrina dei dialettici, la verità della poesia, il suo valore persuasivo e la potenza della sua ispirazione più che umana. Ma, per il tema che stiamo affrontando, converrà piuttosto rileggere quelle pagine del I libro del suo *De laboribus Herculis*<sup>19</sup> dedicate appunto

<sup>18</sup> Cfr. COLUCCIO SALUTATI, *Epistolae*, a cura di Francesco Novati, Istituto Storico Italiano, Roma 1891, vol. 1, pp. 176 sgg.

<sup>19</sup> Cfr. ID., *De laboribus Herculis*, a cura di Berthold Louis Ullman, *Thesaurus Mundi*, Zurigo 1951, vol. 1, pp. 18-19: «Est autem materia poesis non determinatum aliquid, ut in realibus scientiis assignatur, sed universalis lateque patens, quale subiectum solet in sermocinalibus artibus adnotari. Nam cum omnia que dici possunt aut in narratione simplici posita sint aut in contentione versentur, que controversiam habent, aut demonstratur quod philosophi est, aut probantur, quod est dialettici, aut persuadentur, quod est rhetorici; docentur autem que in simplici narratione versantur, quod est sine

alla difesa ed alla celebrazione della poesia, che illuminano come poche altre lo stretto nesso tra retorica, poesia e musica.

Il Salutati sa bene che la 'materia' della poesia non può essere determinata e assegnata ad una delle 'arti reali', perché è vastissima e 'universale', non riducibile ad un solo dominio del sapere. Certo, spetta al filosofo di dimostrare, al dialettico di provare, al retorico di persuadere ed al grammatico d'insegnare gli elementi del discorso; mentre è proprio dell'aritmetica lo studio dei numeri, della geometria quello delle misure, dell'astrologia lo studio matematico del mondo celeste. Ma l'arte poetica si serve di tutte queste conoscenze per trasfigurarle nella sua particolare narrazione, la sola che sia degna, per la sua bellezza e sublimità, di celebrare l'eccellenza di tutte le creature, soprattutto degli uomini, e di lodare la divinità inesprimibile. Ecco perché i poeti hanno potuto trarre dalle leggi del cielo e dalla varietà e dalla posizione dei suoi segni, designando una cosa per l'altra, le varie 'favole' attribuite alle costellazioni<sup>20</sup>. E poiché lo strumento proprio del poeta è il verso che si misura e si compone nelle sue parti, ossia i piedi, secondo precise norme numeriche dalle quali risulta la melodia musicale, è pure evidente che la composizione della narrazione poetica è opera di tutte le arti del Trivio e del Quadrivio. Però le supera tutte con la sua singolare

contradictione grammatici. Philosophia ergo demonstrat, dialectica probat, rhetorica persuadet, grammatica vero docet. Et quoniam ipsa narratio, si puris sit absoluta vocabulis, rudis est, ideo excogitaverunt illi prudentissimi viri narrationem, quot rebus sermonis forma potest instrui, perpolitam atque perfectam. Simul etenim congruitatem grammaticae, logice proprietatem, ornatumque rhetorice coniungentes, ab arithmetica numeros, a geometria mensuras, a musica melodias, ab astrologia vero similitudines mutuarunt, ex his omnibus narrationem sive artem poeticam componendo, que sola digna foret sublimitate et pulchritudine sua excellentiam creaturarum et presertim hominum prosequi et commendationi divinarum rerum ac inenarrabilis deitatis laudibus adhiberi».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19: «Quia verum officium poetarum est per unam rem aliud designare, a celi ratione, cuius est signorum suorum varietate atque positione non situm illum siderum sed aliquid aliud denotare, per imitationem traxerunt varias fabulas quasi varias stellarum coniunctiones componerent per quas aliud importarent».

e preminente dignità. Generata dopo e da tutte le altre arti e persino dopo l'arte delle arti, ossia la filosofia e la teologia, essa può narrare tutto ciò che è dicibile, nel modo più soave, ornato e sottile, operando per mezzo della locuzione figurata che, al tempo stesso, insegna come la grammatica e persuade come la retorica<sup>21</sup>.

Il *Salutati* insiste poi particolarmente sul potere della poesia che non costringe l'intelletto come la dimostrazione, o la volontà come la persuasione, ma muove e reca in atto la facoltà immaginativa e la memoria, 'tesoro delle cose percepite', soprattutto per la via della similitudine, ossia 'congiungendo le cose alle cose', con un procedimento dilettevole, ignoto alle altre arti ed aggiungendovi 'la mirabile dolcezza dell'armonia'<sup>22</sup>.

Questa conclusione induce subito l'umanista a indicare, nel modo più esplicito, il profondo legame che unisce la poesia alla musica e stabilisce la connessione tra questa arte matematica e la più alta creazione della retorica. Ricorda che i filosofi platonici attribuirono ai cieli la melodia e la musica che invece si trovano nei penetralia della perfezione poetica. Infatti, il suono, che deve muoversi per l'aria con i suoi giri infiniti e successivamente moltiplicati, non può esistere nei cieli, ed è quindi un vano sogno immaginare l'armonia celeste che è invece contenuta nella poesia

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 19-20: «Et quoniam versus est poete proprium instrumentum, quem suis partibus, hoc est pedibus, mensuramus atque componimus et non omnibus sed certis numeris alligamus, ex quibus resultat et queritur musica melodia, clarum est poeticam narrationem ex trivio quadrivioque componi. Quod quidem adeo peculiare est huius facultatis quam poesim dicimus quod merito super alias singulari promineat dignitate. Nam si recte voluerimus intueri, ex omnibus scientiis et liberalibus artibus facultas ista collecta est sicut omnigenum florum manipulus et redolet et effulget».

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 22-23: «Et cum omnium predictarum scientiarum que in dictione versantur sit intellectum imbuere vel inserendo novas species vel antea perceptas excitata memoria renovando, et demonstratio intellectum cogat, probatio rationem, persuasio vero voluntatem, poetica simul omnia perficit et imaginativam thesaurumque perceptarum rerum, memoriam, movet et reducit in actum, per assumptas res atque similitudines res rebus applicatione delectabili coniungendo (quod quidem nulla prorsus alia facultas potest efficere), addendo super hoc dulcedinem admirabilis armonie».

e nei suoi strumenti<sup>23</sup>. E qui il discorso del *Salutati* assume un andamento, per così dire, tecnico, volto a mostrare come la metrica poetica segua le stesse proporzioni aritmetiche che, secondo gli antichi producevano il *melos musicus*.

Seguendo Boezio e Macrobio, precisa che si tratta di sei numeri o proporzioni di numeri, dai quali è costituita l'armonia, ossia: 'epitrito', qui sesquitercius dictus est; 'emiolo', qui et sesquialter, duplaris, triplaris, quadruplus; 'epogdous', quem et sesquioctavum nuncupaverunt. Ma la rapida trattazione dei concetti fondamentali dell'armonia matematica, non sempre chiara ed esaustiva, serve soprattutto al *Salutati* per indicare i principi di perfezione musicale contenuti nelle diverse 'voci' del cantus e mostrare come l'immaginararia armonia celeste sia, in realtà, presente proprio nei versi poetici<sup>24</sup>. Vuole naturalmente eliminare ogni sospetto che una simile ricerca possa avere un qualsiasi significato riposto ed apparire, addirittura, una *res miranda* o *reprehensibile*, per la sua oscura difficoltà<sup>25</sup>. Così, dopo aver mostrato come i principi dell'armonia mondana e sensibile siano contenuti nel verso 'eroico', intende pure confermare che anche quelli della stessa armonia celeste sono del tutto compatibili con gli strumenti della poetica. Osserva, infatti, che la moltiplicazione delle 'sinfonie' non muta per nulla i rapporti delle proporzioni e che le leggi dell'armonia sensibile e mondana sono valide anche per la speculazione sull'armonia celeste<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Ibid.*: «Ut igitur ostendamus celestem armoniam instrumento poetico contineri, oportet per transitum proportiones arithmeticas assignare, de quibus a maioribus traditum est melos musicum provenire».

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 23-27: «Quibus quidem ita digestis ex his particularibus facile potest qui speculari voluerit elicere totam armoniam quam illi [i Pitagorici] celestem vocant his numeris contineri [...]».

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 34: «Sed iam video multos huic nostre speculationi non mediocriter insultaturos. Aliqui namque rerum obscuritate, quam insolentia doctrine magis quam difficultas efficit, commotis nos arguent ea tractavisse que vix possint intelligi, et que non est verisimile autores carminum cogitasse».

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28: «Unde licet mundana vel celestis musica multiplicet quas principales enumeravimus simphonias, ipsa tamen proportio non mutatur».

Anch'essa, infatti, non è semplice, anzi è talmente composta che, moltiplicati i numeri e le voci, può essere estesa sino a quattro diapason ed un diapente. Del resto, scrive il Salutati:

Habent etiam poetici pedes ex quibus carmina componuntur affinitatem maximam, si speculere, cum musica. Sunt enim bissillabi quatuor, octo trisillabi, sedecim vero quos tetrasillabos tradiderunt, ut minorum numerus dyatesseron, mediorum vero dyapason vocibus adequetur, ultimi autem inferiorem, tonice proportionis numerum attingere, suo sedecenario videantur<sup>27</sup>.

La conclusione è, per lui, evidente: l'arte poetica, che considera la più sublime tra le 'sermocinali', è come un 'cielo' che contiene tutte le armonie del concento musicale attribuito dai Pitagorici alle sfere celesti. E, dunque, i suoi strumenti metrici, la sua disposizione delle misure temporali e spaziali dell'armonia, non possono mancare di una propria ratio musicale<sup>28</sup>.

Più tardi, uno dei più celebri umanisti, che è anche un artista, un grande architetto e un raffinato conoscitore della musica, Leon Battista Alberti, nel *De re aedificatoria* (prima del 1453)<sup>29</sup>, mentre indaga sui principi che generano lo 'splendore ammirabile' della bellezza di ogni cosa naturale e delle opere umane,

<sup>27</sup> Ibid., p. 36.

<sup>28</sup> Ibid., p. 40: «Quid autem de versibus dicam, quos sine quadam dulcedine non possis efferre? Nec mirum: nam qui fieri potest quod aliquid inter tales ligatum numeros in pronuntiationem erumpat sine singulari modulatione vocis et soni? Ut iam, sicut dudum exposui, fatendum sit artem poeticam inter sermocinales scientias sine dubitatione sublimen quasi celum quoddam cunctas musici concentus armonias, quas celo sive celi speris assignaverunt Platonici, comprehendisse, cuius instrumentum, quoquo verteris et in quascunque minutias dividatur, ratione musica carere non potest et omnes, ut probatum est, etiam quadriplicatas illas continent armonias».

<sup>29</sup> Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* (*De re aedificatoria*). Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 voll., Editore Il Polifilo, Milano 1966. Sulla concezione albertiana dell'armonia, cfr. in particolare, GIOVANNI SANTINELLO, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo*, Sansoni, Firenze 1962.

ricorre proprio ad un concetto, la *concinnitas*<sup>30</sup>, di evidente origine retorica e usato anche da Cicerone, nei suoi scritti teorici sulla retorica e l'oratoria. Il suo compito essenziale consiste nell'ordinare ed accordare tra loro, secondo leggi rigorose, le diverse parti di un 'tutto' che, altrimenti, resterebbero separate e discordi, e nel 'formarle' in modo che si corrispondano reciprocamente. Sicché la *concinnitas* ha un suo ambito operativo amplissimo, giacché concerne la vita stessa e la ragione dell'uomo, e insieme tutti gli altri corpi naturali ai quali attribuisce proporzioni sempre adeguate e tra loro 'armoniche', nel modo più sapiente<sup>31</sup>. Ciò permette di stabilire che la 'bellezza' consiste sempre nel *consensum et conpirationem* di tutte le parti col 'tutto' al quale appartengono, che si esprimono in precise norme numeriche<sup>32</sup>. Tali leggi debbono, dunque, essere imitate non solo dagli oratori e dai poeti nell'elaborare le loro composizioni, ma anche dagli architetti nel costruire i loro edifici e, soprattutto, dai musicisti che, studiando i vari rapporti numerici tra i suoni, perseguono la *concinnitas* costitutiva dell'armonia più gradevole per gli orecchi umani. La stessa parola 'armonia' ha infatti indicato, per prima cosa, un accordo di note acute e gravi, così come i nomi delle diverse 'consonanze' permettono di definire le varie e diverse proporzioni possibili dei suoni. Si comprende così perché l'Alberti, non ignaro delle teorie musicali dell'antichità, fatte proprie da Platone e dai suoi seguaci, affermi che i numeri e le loro proporzioni debbano essere le stesse usate dagli architetti e da chiunque intenda imitare con le sue opere la naturale disposizione delle cose<sup>33</sup>. L'aritmetica e la geometria, la musica e

<sup>30</sup> Ibid., p. 816. Per i vari significati di *concinnitas* nella tradizione classica, cfr. *Thesaurus linguae latinae*, In aedibus E.G. Teubnerii, Lipsiae 1906-1919, vol. 4, coll. 49-50.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid., pp. 822-825.



l'architettura sono, dunque, le quattro grandi arti della 'armonia', principio vitale di tutto ciò che esiste, nel quale si attuano le norme numeriche costitutive dell'ordomundi descritto da Platone nel *Timeo* e nella *Repubblica*<sup>34</sup>.

5. Il *Salutati* – come si vede – giungeva a riconoscere nella poesia l'arte suprema, nella quale la dottrina del discorso e la scienza matematica delle cose trovavano la loro ultima compiutezza nella teoria dell'armonia musicale universale che essa attua con i suoi strumenti sensibili e seguendo le norme della 'divina', immutabile proporzione. Mezzo secolo dopo, Marsilio Ficino<sup>35</sup>, un umanista filosofo che aveva grande familiarità con la musica ed era – a quanto sembra – un ottimo suonatore di cetra a braccio, e forse anche di liuto e di chitarrone, tornerà anch'egli ad ispirarsi alla tradizione pitagorica e platonica nella giovanile lettera *De divino furore* (1457), il cui argomento è l'illustrazione di alcuni passi fondamentali del *Fedro*.

<sup>34</sup> Cfr. in particolare, a questo proposito, PLATO, *Resp.*, IV, 431 e *Phaed.*, 931.

<sup>35</sup> Cfr. MARSILIO FICINO, *Lettere*, I, *Epistolarum familiarum liber I*, a cura di Sebastiano Gentile, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1990, pp. 19-28. E cfr. SEBASTIANO GENTILE, *In margine all'epistola 'De divino furore' di Marsilio Ficino*, in «Rinascimento», S. II, XXIII, 1983, pp. 33-77, assai importante per l'analisi delle fonti e dell'influenza esercitata da questo testo su Cristoforo Landino e su suoi vari scritti, in particolare sul 'proemio' al suo 'comento' alla *Comedia* di Dante. Per gli sviluppi della riflessione ficiniana sul *Fedro* cfr. l'importante studio di MICHAEL J. B. ALLEN, *The platonism of Marsilio Ficino: a study of his "Phaedrus" commentary, its sources and genesis*, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1984. Sul Ficino e la musica, cfr. particolarmente: PAUL OSKAR KRISTELLER, *Music and Learning in the Early Italian Renaissance*, in «*Journal of Renaissance and Baroque Music*», I, 1946-1947, pp. 93-112; DANIEL PICKERING WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVIe siècle*, Parigi 1954, pp. 17-33; ID., *Ficino's "Spiritus" and Music*, in «*Annales Musicologiques*», I, 1953, pp. 133-150; e, per taluni aspetti particolari, ID., *Spiritual and demonic Magic from Ficino to Campanella*, Warburg Institute-University of London, Londra 1958 (rist. anast. Kraus Reprint, Nendeln 1969, pp. 3-53); *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Warburg Institute-University of London, Londra-Leida 1978, pp. 1-13. Particolarmente interessante il saggio recentissimo di UBALDO PIZZANI, *Musica, numero e bellezza nel pensiero di Marsilio Ficino*, in *Lettere e Arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998)*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2000, pp. 147-166.

A quel tempo Marsilio, ancora non provetto nella conoscenza del greco, si era servito della versione latina del Brunì (autore egli stesso di un'epistola al Marrasio dal titolo *Qualem furorem poetis adesse oporteat*)<sup>36</sup>, mentre per altri riferimenti e citazioni era dovuto risalire a probabili fonti medievali, come il commento al *Timeo* di Guglielmo Conches e, forse, il *De causa Dei* di Tommaso Bradwardine. Da queste letture e riflessioni aveva tratto la distinzione tra due aspetti della 'musica divina', l'uno che sussiste soltanto nell'eterna mente di Dio e l'altro che si manifesta nell'ordine e nei moti dei cieli e nel mirabile 'concerto' armonico prodotto dalle sfere celesti nel volgersi delle loro immutabili orbite.

La 'musica terrena', espressa nelle composizioni strumentali e vocali, nella poesia, nella prosa ritmica era, invece, solo un'immagine ed una lontana imitazione delle supreme armonie di cui le anime umane erano state partecipi prima di scendere nella prigione del corpo dalla loro patria celeste. Eppure anche questa 'immagine' era capace di risvegliare l'intima armonia dell'anima ed il desiderio di risalire alla propria origine e vocazione celeste<sup>37</sup>.

La sua imitazione era però anch'essa duplice, perché se la poesia poteva limitarsi a imitare la musica celeste con i 'numeri' delle varie voci ed i suoni dei diversi strumenti (ed era la musica

<sup>36</sup> Cfr. LEONARDI BRUNI *Arretini Epistolarum libri 8 [...]* recensente Laurentio Mehus, *Ex typographia Bernardi Paperinii, Florentiae 1741*, vol. 2, pp. 36-40.

<sup>37</sup> FICINO, *De divino furore*, in *Epistolarum familiarum cit.*, p. 22: «Divine vero sapientie imaginem, esse Plato vult hominum sapientiam; divine armonie imaginem, hanc ipsam quam vocibus instrumentisque musicis fingimus harmoniam; divine autem pulchritudinis eam, que ex partium membrorumque corporis aptissima compositione conficitur, convenientiam venustatemque, imaginem esse censet. Cum vero sapientia nullis aut certe perpaucais hominibus adsit, nec ullis corporis sensibus comprehendatur, efficitur ut divine sapientie similitudines apud nos perpauce sint, et he quidem sensibus nostris occulte ac prorsus ignote [...]. At vero pulchritudinis divine similitudinem oculis cernimus, harmonie vero imaginem auribus annotamus, quos Plato sensus omnium, qui per corpus fiunt, perspicacissimos arbitratur. Quo fit ut iis que corporibus insunt quibusdam quasi simulacris in animum per sensus corporis haustis reminiscamur quodammodo rerum earum quas extra corporis carcerem constituti antea noveramus. Qua quidem recordatione exardescit animus alasque commovens iamiam a corporis contagione sordibusque sese paulatim emaculat divinoque furore prorsus afficitur».

definita dal Ficino ‘volgare’ e ‘leggera’), d’altra parte, con ben maggiore ‘gravità’ e ‘fermezza’, sapeva esprimere, nella metrica dei versi e dei piedi, i sentimenti, le volontà, le conoscenze della nostra più intima e segreta ragione. Coloro che erano capaci di compiere una simile imitazione erano appunto i veri ‘poeti’ ispirati dallo spirito divino<sup>38</sup>.

Il giovane filosofo ricordava che, secondo Platone, questa musica e poesia, efficacissima imitatrice dell’armonia celeste, permetteva non solo di blandire le orecchie umane con l’armonia dei versi, bensì di recare all’anima il cibo più simile all’ambrosia celeste, in modo di avvicinarla alla divinità. E, infatti, il vero *furor poeticus* era generato dalle Muse e dalla loro natura celeste e divina. Chi non avesse ricevuto un tale dono non poteva sperare di diventare poeta solo perché conosceva bene le norme della retorica o le regole dell’armonia; mentre coloro che erano ‘rapiti’ dall’ispirazione e dalla forza dei cieli potevano esprimere ‘verità’ divine che, poi, cessato il ‘furore’, non erano più capaci neppure d’intendere<sup>39</sup>. Gli antichi non avevano, dunque, errato, quando

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 24-25: «Est autem apud Platonicos interpretes divina musica duplex: alteram profecto in eterna Dei mente consistere arbitrantur, alteram vero in celorum ordine ac motibus, qua mirabilem quandam celestes globi orbesque concentum efficiunt; utriusque vero animum nostrum antequam corporibus clauderetur participem existisse. Verum his in tenebris auribus velut rimulis quibusdam ac nuntiis utitur, hisque imagines, ut sepe iam diximus, musice illius incomparabilis accipit, quibus in eius qua antea fruebatur harmonie intimam quandam ac tacitam recordationem reducit, totusque desiderio fervet cupitque, ut vera musica rursus fruatur, ad sedes proprias revolare [...] Est autem hec apud homines imitatio duplex: alii nanque vocum numeris variorumque sonis instrumentorum celestem musicam imitantur, quos certe leves ac pene vulgares musicos appellamus; nonnulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes intine rationis sensum notionesque in versuum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflati spiritu gravissima quedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt».

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 25: «Oriri vero poeticum hunc furorem a Musis (Plato) existimat; qui autem absque Musarum instinctu poeticas ad fores accedit, sperans quasi arte quadam poetam se bonum evasurum, inanem illum quidem atque eius poesim esse censet, eosque poetas qui celesti inspiratione ac vi rapiuntur adeo divinos sepe numero Musis afflatos sensus expromere, ut ipsimet postmodum extra furorem positi que protulerint minus intelligant».

avevano identificato le nove Muse con la musica delle otto sfere celesti e con la perfetta armonia che ne deriva, governata dalla prima e massima sfera. Perché la poesia nasce sempre dal 'divino furore'; ma questo deriva dalle Muse, le quali discendono dalla suprema divinità di Giove, spirito e mente dell'universo<sup>40</sup>.

Il lettore di oggi può rimanere interdetto da questo intreccio di temi platonici, pitagorici, neoplatonici, ermetizzanti ed astrologici di cui Sebastiano Gentile ha ben individuato le diverse fonti. Ma, oltre a riconoscere il forte contenuto allegorico implicito in una simile trattazione, si dovrà pure sottolineare che il Ficino, richiamandosi anche ad un testo orfico, parlava di altri due 'furori', l'uno proprio di chi esercita i 'misteri sacri' ed il culto divino, l'altro 'profetico' concesso solo a chi ha avuto dalla divinità il dono della profezia. Ed è evidente il suo proposito di stabilire una stretta connessione tra i tre 'furori' che permettevano una così alta partecipazione al 'divino' e di attribuire anche alla poesia ed alla musica una funzione rivelatrice e sacrale<sup>41</sup>.

6. Più tardi, nel sesto capitolo del libro XII della *Theologia platonica*, egli usò il *De musica* di Agostino – da lui ampiamente riassunto e rimaneggiato<sup>42</sup> – per dimostrare che la mente umana è sempre 'informata' da quella divina, confermando questo assunto anche con l'esame delle stesse facoltà sensibili, nel nostro caso, dell'udito. Ma, in realtà, egli intendeva dare un particolare

<sup>40</sup> Ibid., pp. 25-27.

<sup>41</sup> Ibid., p. 27: «Secuntur post hec relique furoris divini species, quas ille [Orfeo] bifariam dividit, earumque alteram circa mysteria, alteram circa futurorum eventus, quod vaticinium vocat, versari putat. Primum quidem furorem diffinit vehementiorem animi concitationem in iis que ad deorum cultum, religionem, expiationem sacrasque ceremonias pertinent perficiendis».

<sup>42</sup> Cfr. PAUL OSKAR KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Le Lettere, Firenze 1988, pp. 331-332. E v. MARSILII FICINI [...] *Opera, et quae hactenus extitere* [...], Ex Officina Henricpetrina, Basileae 1576, vol. 1, pp. 278-280; AUGUSTINUS, *De Musica*, VI, p. 2 sgg.

risalto, tra le varie dottrine agostiniane, all'idea della presenza innata di una vis iudiciaria, ossia di una specie d'istinto che permetteva di cogliere immediatamente il minore o maggiore carattere euritmico di una successione di suoni e, dunque, di riconoscere se fosse stato osservato il giusto rapporto di lunghezza tra i suoni<sup>43</sup>. I numeri iudiciales – come li chiamava Agostino – erano, pertanto, la ragione originaria di molti comportamenti umani rispondenti alla tendenza di compiere in modo euritmico le proprie azioni; e sembravano ben radicati nella fisiologia del corpo umano, in particolare nel ritmo delle pulsazioni e della respirazione. Seguendo sempre l'insegnamento agostiniano, pure il Ficino riteneva che, per avvertire i ritmi nella successione dei suoni, fosse necessaria anche l'opera della memoria che conserva la percezione della loro successione e del loro rapporto<sup>44</sup>. Ma, soprattutto, concordava con il Dottore africano nel ritenere che oltre all'istinto sensibile, gli uomini possedessero una facoltà razionale più elevata e più certa, fondata sulla diretta illuminazione divina che aveva posto nell'anima i numeri aeterni, principi di unità, ordine, uguaglianza ed armonia, la cui perfezione era ben superiore a quella attuabile nel mondo terreno destinato alla corruzione ed alla morte<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Ibid., p. 278: «Naturalis autem illa vis et iudiciaria, quae auribus adest, non desinit esse in silentio, nec nobis eam sonus inserit, sed ab ea potius sonus probandus sive improbandus excipitur. Quis negaverit in anima esse vim numerorum, cum anima hos numeros agat quos in venarum pulsu invenimus et reciproco spiritu? Cum aliquando correptius sive productius, dum serviam temporum legi, qua, versum simlo ad duplum pedes conveniunt, versum pronuncio, nulla fraude iudicium tui sensus offendo».

<sup>44</sup> Ibid., p. 279: «[...] numeri et qui in sono sunt, et qui fiunt in sentiendo, in quantum eorum intervalla potest memoria custodire, in tantum ijs iudicialibus iudicandi offerunt atque iudicantur. Numerus namque iste qui intervallis temporum constat, nisi adiuvemur in eo memoria iudicari a nobis nullo modo potest».

<sup>45</sup> Ibid., p. 280: «Artem istam rythmam vel metricam, qua utuntur qui versus faciunt, putamus habere aliquos numeros, secundum quod fabricant versus. Quicumque isti sunt numeri, non praetereunt cum versibus, sed manent. Consentendum est ergo ab aliquibus manentibus numeris praetereuntes aliquos fabricari, et hanc artem non aliud putamus, quam affectionem quandam animi artificis. Quid si omnia quae ad numeros pertinent, ille interrogetur, qui nunquam didicit, nonne censes hanc artem posse cognoscere? Non transibunt ij numeri ab eo qui docebit, in eum qui discet, sed discens

Credo che queste scarse indicazioni siano sufficienti per intendere che il Ficino intendeva andare oltre la stessa distinzione del sistema delle arti, e stabilire un unico canone della bellezza e dell'armonia (i due concetti sembrano identificarsi) valido per tutte le forme di espressione artistica e, soprattutto, per quelle che si svolgevano nella successione del tempo e su di essa avevano stabilito, secondo principi matematici, l'armonia del ritmo. Tali arti erano, naturalmente, la poesia e la musica, che egli considerava quasi divine e che avevano entrambe la loro origine nella musica celeste e nella sua assoluta perfezione armonica.

Chi le esercitava poteva, dunque, ascendere dall'armonia sensibile, espressa dalla poesia, dalla musica e dalle melodie umane, virili e non effeminate o conviviali all'armonia celeste da cui è regolata l'opera divina della creazione. E poteva farlo in virtù di un furor che discendeva da Dio, s'impossessava dell'anima del vate e poteva avviarla al più alto tra tutti i misteri, quello dell'eros divino.

Il Ficino non si limitava a meditare sui valori metafisici della poesia e della musica e sulla suprema armonia che è l'amore dell'Uno e la deificazione dell'uomo nella sua adesione all'eternità divina. In altri scritti – e, in particolare, nell'epistola a Domenico Benivieni, purtroppo non datata, edita dal Kristeller nel *Supplementum ficinianum*<sup>46</sup> – dedicava alla musica alcune pagine di grande interesse, perché trattavano della dottrina delle consonanze, delle loro cause e, in specie, di quelle fisiche e del loro nesso con le dottrine astrologiche e le loro determinazioni matematiche. E considerazioni analoghe ricorrevano anche nel commento

*intrinsicus apud mentem suam movebit se ad aliquid unde menti eius imprimantur hi numeri, et illam faciant affectionem, quae ars dicitur, et ea quae interrogabitur, vera esse intelliget atque respondebit. Quoniam vero hi numeri de quibus ita quaeritur, incommutabiles sunt, ideo sunt aeterni, neque ulla in eis est inaequalitas».*

<sup>46</sup> Cfr. MARSILII FICINI Epistola de rationibus musicae ad Dominicum Benivienium, in *Supplementum ficinianum*, a cura di Paul Oskar Kristeller, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1937 (rist. anast. 1973), vol. 1, pp. 51-57.

ai libri IV, V, VII e X della *Respublica* e in quello del *Timeo*, particolarmente ricco di richiami ai temi pitagorici dell'armonia e della perfetta consonanza cosmica.

Non mi è possibile insistere qui sulle particolari riflessioni tecniche del filosofo a proposito delle consonanze, della loro perfezione o imperfezione, della successione delle note e della loro dissonanza o consonanza rispetto alla prima, nonché sulla perfetta disposizione del coro o della forma degli strumenti. Più interessa osservare che, per il Ficino, il fascino della musica nasceva sempre dall'euritmia che agiva sulla mente degli uomini dotati d'*ingenium*, ma anche dalla particolare forza degli influssi astrali che essa attraeva o moderava. Ne deriva la funzione anche terapeutica della musica (particolarmente trattata nei *Libri de vita*)<sup>47</sup> e della poesia, capaci con la loro perfezione armonica di ristabilire l'equilibrio turbato dell'organismo umano e dei suoi umori e di combattere i peggiori esiti della melancolia cui sono sottoposti i 'nati sotto Saturno'. Non solo: la musica era associata alla poesia, che aveva essa pure un'armonia regolata, nel comune uso evocativo e magico benefico che egli attribuiva ai carmina orphica cantati al suono della lira.

Sono questi, alcuni dei temi che il Ficino lascerà in eredità alla lunga schiera dei suoi seguaci cinquecenteschi (tra i quali andrà principalmente ricordato il Bembo degli *Asolani* e delle *Prose della volgar lingua*)<sup>48</sup> che, sul canone dell'armonia come perfetta proporzione, elaboreranno non solo trattati per le varie arti anche figurative ed architettoniche, ma opere di metafisica e di teologia, filosofie della natura e persino scritti di magia astrale ed operativa. Basti pensare al *De Harmonia mundi*, l'opera di un francescano

<sup>47</sup> FICINO, *Opera cit.*, pp. 529 sgg.

<sup>48</sup> A proposito del Bembo e dei suoi interessi musicali, cfr. JAMES HAAR, Bembo, Pietro, in *The New Grove Dictionary cit.*, vol. 2, pp. 459-460; LUCIANO GHERARDI, Bembo, Pietro, in *Dizionario Enciclopedico Universale cit.*, vol. 1 de *Le biografie*, UTET, Torino 1985, p. 435.

veneziano, Francesco Giorgio Veneto, ficiniano, pichiano, cabalista ed ermetizzante, che, addirittura, la suddivise in cantica, concependola come una grande composizione musicale<sup>49</sup>. La sua fortuna fu notevole nelle maggiori culture europee e, soprattutto, in Francia. Ma, proprio a Venezia, il *De Harmonia* influì profondamente sull'Accademia degli Uranici e sul suo iniziatore Fabio Paolini<sup>50</sup>, a sua volta, amico ed ispiratore di Giuseppe Zarlino.

<sup>49</sup> Cfr. FRANCISCI GEORGI Veneti Minoritanae Familiae De Harmonia mundi totius Cantica tria, In aedibus Bernardini de Vitalibus, Venetiis 1525.

<sup>50</sup> Su Fabio Paolini e l'Accademia degli Uranici, cfr. particolarmente WALKER, *Spiritual and demonic Magic* cit., pp. 112-144, e v. anche CESARE VASOLI, Il tema architettonico e musicale della "Harmonia mundi" da Francesco Giorgio Veneto all'Accademia degli Uranici e Giuseppe Zarlino, in «Musica e Storia», VI, 1, 1998, pp. 193-210.