

Umanesimo e cultura ebraica nel Rinascimento italiano

Convegno internazionale di studi

ISI Florence

Palazzo Rucellai, Firenze, 10 marzo 2016

a cura di

Stefano U. Baldassarri – Fabrizio Lelli



ANGELO PONTECORBOLI EDITORE
FIRENZE

Volume patrocinato e finanziato da ISI Florence



IN COPERTINA:

Eliyyah ben David Nezer Zahav, "Lo scriba" (Lecce?, 1400),
in Natan ben Shemu'el ha-Rofe, *Zikron tov*. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2373, f. 16v.

Tutti i diritti riservati

ISI Florence

Angelo Pontecorboli Editore, Firenze

www.pontecorboli.com – info@pontecorboli.it

ISBN 978-88-99695-40-8

INDICE

- 7 Prefazione
- 11 Gli autori dei saggi
- 15 Emma Abate - Maurizio Mottolese
*La qabbalah in volgare:
manoscritti dall'atelier di Egidio da Viterbo*
- 41 Stefano U. Baldassarri
*Apologetica e dissimulazione nell'Adversus Iudaeos
et gentes di Giannozzo Manetti*
- 59 Guido Bartolucci
*"Hebraeus semper fidus".
David de' Pomis e l'apologia dell'ebraismo tra volgare e latino*
- 91 Saverio Campanini
*"Elchana Hebraeorum doctor et cabalista".
Le avventure di un libro e dei suoi lettori*
- 115 Rita Comanducci
*Il fascino della 'risonanza':
Viaggio di un'idea tra scienza, platonismo e qabbalah*
- 147 Fabrizio Lelli
*Circolazione di materiali ebraici
ed arti visive nell'Italia rinascimentale*
- 161 Vito Andrea Mariggìò
*Le machbarot di 'Immanu'el Romano
e la circolazione dei testi nell'Italia del Trecento*
- 181 Brian Ogren
*Leone Ebreo on prisca sapientia:
Jewish Wisdom and the Textual Transmission of Knowledge*

Rita Comanducci

Il fascino della ‘risonanza’:
Viaggio di un’idea tra scienza, platonismo e *qabbalah**

Nel 1589 Yehudah Moscato (c.1533-1590), famoso predicatore e rabbino della comunità ebraica di Mantova, pubblicava una raccolta di suoi coltissimi sermoni intitolata *Sefer nefutzot Yehudah (Il libro delle dispersioni di Giuda)*¹. Il primo sermone, dedicato alla musica, si articola attorno al commento di un *midrash* del trattato talmudico *Berakot*, dove si legge che un *kinnor* – ovvero lo strumento che insieme al *nevel* le Scritture riferiscono per eccellenza al salmista – “era appeso al di sopra del letto di David e quando si avvicinava la mezzanotte, il Vento del Nord soffiava su di esso, ed esso suonava da solo, ed allora egli si alzava subito e si occupava della Legge fino alla prima luce dell’alba”².

* Desidero ringraziare tutti coloro il cui contributo e i cui preziosi consigli hanno reso possibile questo studio: il mio amico Francesco Bausi, e poi Maria Grazia Alberini, Catarina Belo, Maurizio Busolli, Jane Eston, Paola Gibbin, Moshe Idel, Eric Lawee, Brunella Paolini, Russel A. Peck, Alessandra Veronese, Khayke Beruriah Wiegand, Jonathan Woolfson. Ringrazio Stefano Baldassarri e Fabrizio Lelli per le ottime indicazioni e per l’attenta cura redazionale. Un ringraziamento particolare va alla mia amica Francesca Latini, per gli utilissimi suggerimenti e per l’insostituibile e affettuoso aiuto, e al mio Maestro, Gian Luca Lastraioli, a cui devo l’ingresso nel magico mondo del liuto.

¹ Yehudah Moscato, *Nefutzot Yehudah*, Giovanni di Gara, Venezia 1589.

² S. Cavalletti, (a cura di), *Il trattato delle benedizioni (Berakhot) del Talmud babilonese*, Utet, Torino 1968, p. 7 (3b-4a), traduzione con modifiche di chi scrive. Il sermone sulla musica di Moscato è stato pubblicato in I. Adler, *Hebrew Writings*

Traendo spunto da tale passo e ricorrendo ad un elaborato intreccio di fonti, che spaziano da autorità rabbiniche e cabbalistiche³ agli autori classici ed ai loro interpreti umanisti, fino ai più importanti teorici musicali del Rinascimento, Moscato dà vita ad una dottissima e singolare dissertazione di teologia musicale in cui neoplatonismo e misticismo ebraico concorrono ad un comune fine esegetico. Il nucleo essenziale del sermone è costituito infatti dall'idea che la realtà, in tutti i suoi aspetti materiali e spirituali, sia stata dotata dal "Maestro della Musica perfetta"⁴, ovvero, il Creatore, di una struttura musicale in virtù della quale ciascun livello è in grado di 'risuonare' in accordo con le armonie di quelli superiori: Mosè in primo luogo, e poi David, che come strumenti musicali perfettamente accordati hanno saputo entrare in totale risonanza con l'armonia divina, rappresentano i più

concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800, G. Henle Verlag, München 1975, pp. 221-239 (testo ebraico); D. Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars on the Mysteries of Song*, Brill, Leiden - Boston 2015, pp. 47-128 (trad. inglese), pp. 263-290 (testo ebraico); testo ebraico e traduzione erano stati precedentemente pubblicati da Harran in G. Veltri - G. Miletto, (eds.), *Judah Moscato, Sermons*, Brill, Leiden - Boston 2011, pp. 11-25 (testo ebraico), pp. 63-123 (trad. inglese). Sul sermone, sulla figura di Moscato e sul suo ambiente intellettuale cfr. Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 30-46; G. Miletto, *The Human Body as a Musical Instrument*, in M. Diemling - G. Veltri (eds.), *The Jewish Body: Corporeality, Society and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Brill, Leiden - Boston 2009, pp. 377-393; M. Idel, *Judah Moscato: A Late Renaissance Jewish Preacher of the Italian Ghetto*, University of California Press, Berkeley 1992, pp. 41-66; G. Veltri - G. Miletto (eds.), *Rabbi Judah Moscato and the Jewish Intellectual World of Mantua in the 16th and 17th Centuries*, Brill, Leiden - Boston 2012; G. Miletto, *A New Look into Judah Moscato's Life: His Recently Discovered Last Will and Testament from the State Archives of Mantua*, «European Journal of Jewish Studies», 2 (2008), pp. 393-398.

³ Sulle fonti di Moscato, oltre a quelle segnalate da Harran in nota alla sua traduzione (v. nota 2 *supra*), si veda Miletto, *The Human Body*, cit., in part. pp. 387-393 per la conoscenza da parte di Moscato del *De Harmonia Mundi* (1525) di Francesco Zorzi (1466-1540), tra i più noti cabalisti cristiani del tempo.

⁴ Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit.: *Sermon One*, p. 49 (2).

alti esempi di rispondenza armonica tra il livello terreno e la divinità, e la Legge, che l'uno ha stabilita e l'altro ha accolta ed esalta nei salmi ("Son canti per me i tuoi voleri": *Salmi* 119,54), si presenta come l'ottava scienza, superiore alle sette arti in quanto in essa si compie ogni conoscenza, e per questo paragonata alla consonanza più perfetta, quella dell'ottava.

Il sermone di Moscato è intitolato *Higgayon be-kinnor*, espressione in cui l'autore sembra giocare intenzionalmente con la duplice valenza, retorico-filosofica e musicale, dell'enigmatico termine *higgayon*⁵ (logica, discorso del *kinnor*/suono, pausa di meditazione dopo

⁵ Il termine *higgayon* può infatti significare "logica, discorso, ragione": così Shemu'el ibn Tibbon (1150-1230), che nella prefazione alla sua traduzione della *Guida dei Perplexi* di Maimonide (1135-1204) ne spiega tra l'altro i possibili significati: v. M. Boccese, *L'anima e l'uomo. Storia del pensiero filosofico nell'ebraismo*, edizione digitale (2013) accessibile al seguente indirizzo: https://books.google.it/books?id=gy5UAwAAQBAJ-&pg=PT191&clpg=PT191&dq=hyggaion+logica&source=bl&ots=DBT3Wh-qf2&sig=3IorFBdYuYKN1HPuqHo0vu4dd_c&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwi_y5LytOzPAhVDBsAKHeFVA_IQ6AEIHjAA#v=onepage&q=hyggaion%20logica&f=false. Altra valenza è quella di "meditazione, riflessione, pensiero, pausa di meditazione dopo un preludio musicale", o ancora, "mormorio prodotto dalla vibrazione delle corde armoniche" (queste le modalità secondo cui sono state interpretate le tre occorrenze del termine nei *Salmi*: si veda ad es. *Bible Hub. Online Bible Study Suite*, accessibile al seguente indirizzo: <http://biblehub.com/topical/h/higgaion.htm#heb> e *Bible Study Tools*, accessibile all'indirizzo: <http://www.biblestudytools.com/dictionary/higgaion/>). Si veda, inoltre Leon Modena, *Galut Yehudah. Novo ditionario ebraico et italiano*, Giacomo Sardina, Venezia 1612 e Giulio Crivellari, Padova 1640², che traduce il termine sia come 'canzone' (in relazione a *Salmi* 92, 4: pp. 84b dell'ed. padovana) sia come 'logica' (p.5a dell'appendice alla medesima). L'edizione del 1640 è accessibile al seguente indirizzo: https://books.google.it/books?id=LL1hAAAACAAJ&pg=PP7&clpg=PP7&dq=Leon+Modena++Novo+dittionario+hebraico+e+italiano&source=bl&ots=7Ty3u56MeL&sig=5r48ihDUNNeED4iqjtD5EQsX-s&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwic_sTapfjOAhVG8RQKHQ84Bv0Q6AEINTAF#v=onepage&q=Leon%20Modena%20%20Novo%20dittionario%20hebraico%20e%20italiano&f=false. Per i riferimenti al dizionario di Leon Modena v. Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit.,

un preludio musicale sul *kinnor*). Se il *kinnor* biblico fu un cordofono dalle caratteristiche assimilabili a quelle della lira⁶, il *kinnor* di Moscato sfugge a qualsiasi categorizzazione oggettiva, configurandosi piuttosto quale strumento spirituale e simbolico, metafora dell'uomo che sa farsi voce ed espressione della volontà divina (il Vento del Nord che lo fa risuonare).

Se però cerchiamo il significato della parola ebraica *kinnor* nei dizionari del tempo, nonostante la lunga tradizione iconografica che assegna a David il salterio o l'arpa (ma non mancano a partire dal Quattrocento esempi di David liutista)⁷, la traduzione che viene regolarmente indicata è quella data dall'italiano liuto; e se il termine *kinnor* è reso in latino, allora viene tradotto come *cithara*, a cui, ancora una volta, in italiano era fatta comunemente corrispondere la parola liuto⁸.

p. 48. Per la traduzione di Harran – “sounds of contemplation on a lyre” – cfr. ivi, pp. 29-31 e D. Harran, (ed. and transl.), *Sermon One, Sounds for Contemplation on a Lyre*, in Veltri - Miletto (eds.), *Judah Moscato*, cit., p. 63.

⁶ Y. Koliada, *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*, Routledge, London - New York 2014, pp. 33-43; cfr. anche United Church of God, *Music in the Bible. Study Paper*, pp. 50-52, accessibile al seguente indirizzo: <https://www.ucg.org/members/study-papers>.

⁷ Si veda ad esempio l'iniziale miniata – probabilmente per un antifonario – da Girolamo e Francesco de' Libri tra il 1480 ed il 1490, e conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra, Prints and Drawings, Study Room. Tra le più antiche raffigurazioni ebraiche di David musicista vi sono il dipinto parietale della sinagoga di Dura Europos (c. 245-256), conservato al Museo Nazionale di Damasco, ed il mosaico pavimentale della sinagoga di Gaza (508-509), conservato presso il Museum of the Good Samaritan, Israele; in entrambi i casi lo strumento è un cordofono della famiglia della lira: R. Hachlili, *Ancient Mosaics in Pavements Themes, Issues and Trends. Selected Studies*, Brill, Leiden - Boston 2009, pp. 72-76.

⁸ *Maqre dardege*, Yosef ben Ya'qov Ashkenazi Gunzenhauser, Napoli 1488, p. 31a; David De Pomis, *Tzemach David. Dittionario novo ebraico molto copioso dichiarato in tre lingue*, Giovanni di Gara, Venezia 1587, p. 63a, accessibile al seguente indirizzo: https://books.google.it/books?redir_esc=y&hl=it&id=wm8TAAAAQAAJ&q

La diffusa identificazione dello strumento ebraico con il liuto, frutto della centralità di quest'ultimo nella pratica musicale coeva⁹,

=leuto#v=onepage&q=leuto&f=false; Leon Modena, *Galut Yehudah*, cit., pp. 9b e 39a dell'ed. padovana; Marco Marino, *Arca Noe, Thesaurus linguae sanctae novus*, Giovanni di Gara, Venezia 1593, pp. 227a: per questi riferimenti cfr. Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., p. 48; Harran, *Sermon One*, cit., pp. 63-64; D. Harran, *The Levi Dynasty: Three Generations of Jewish Musicians in Sixteenth Century Mantua*, in Veltri - Miletto (eds.), *Rabbi Judah Moscato*, cit., p. 185. Cfr. inoltre ivi, pp. 186-195, dove l'A. suggerisce che per Moscato il *kinnor* si identificasse con l'arpa. Sulla traduzione di *kinnor* con liuto influì verosimilmente l'uso prevalente – ma non esclusivo – che della parola *cithara*, tradotta in italiano come liuto, viene fatto nella *Vulgata* per rendere il termine *kinnor*. L'identificazione del *kinnor* con il liuto aveva però origini più antiche (v. *infra*, pp. 135-137, in part. n. 42) ed il fatto che la tipica decorazione della rosa del liuto rinascimentale sia una stella a sei punte, conosciuta come scudo di David o sigillo di Salomone, contribuì verosimilmente a rafforzare la percezione di tale identità: sul motivo dell'esagramma, sulle sue origini e sulle oscillazioni del suo nome cfr. G. Scholem, *La stella di David. Storia di un simbolo*, a cura di S. Campanini e E. Zevi, Giuntina, Firenze 2013. Sull'identificazione tra Quattro e Cinquecento dell'antica *lyra/cithara* con il liuto, e sul sostanziale disinteresse nei confronti di una rigorosa organologia, v. R. Comanducci, *Il liuto dalla corda spezzata: pensiero, arte e politica alle origini di un simbolo*, «Il Liuto. Rivista della Società del Liuto», 10 (2015), pp. 30-62 (una nuova versione di tale studio è in corso di stampa in «Interpres», 34 (2016), pp. 173-224).

⁹ Indicato tra Quattro e Cinquecento come «il principe degli strumenti», nonostante i ripetuti divieti contenuti in responsi rabbinici circa la pratica musicale profana, soprattutto su strumenti a corda (si veda per es. Id., *La musica ebraica tra permessi e divieti nei commentari medievali*, «Revista Española de Filosofía Medieval», 6 (1999), pp. 69-70; Id., *Musica e canto nella mistica ebraica*, Giuntina, Firenze 2012, pp. 23-31; Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 131-174; Adler, *Hebrew writings*, cit., pp. 143-145), il liuto aveva avuto un'ampia diffusione nella cultura ebraica, al punto che uno dei più famosi liutisti italiani di primo Cinquecento, Giovan Maria Alemanno (1470-c. 1527), attivo alla corte di Leone X e noto per aver pubblicato con l'editore Petrucci di Milano una delle prime raccolte di musica per liuto (*Intabulatura de lauto libro tertio*, Ottaviano Petrucci, Milano 1508, apparentemente perduta), era di origine ebraica. Dopo Giovan Maria, vari altri furono i liutisti e maestri di liuto di origine ebraica di cui resta testimonianza

e non solo, ebbe l'effetto di consolidare attorno al *kinnor* valenze di antica origine, ora confermate dall'altrettanto comune associazione del liuto con l'antica *lyra/cithara*. Se la *cithara* degli umanisti si era infatti configurata quale strumento metafisico, in grado di vibrare in accordo con la *ratio* armonica di un universo di stampo pitagorico-platonico e di esercitare così un potere terapeutico e riequilibrante sull'anima umana che di quella stessa armonia conserverebbe in sé il ricordo¹⁰, il *kinnor*/liuto che ne assimila le caratteristiche era già portatore di qualità analoghe, pervenutegli, oltre che dalla tradizione biblica – il *kinnor* di David che libera l'animo di Saul dal male che lo tormenta (I, *Samuele* 16,23) –, dalla sua identificazione con l'*ud*, lo strumento più raffinato e diffuso nella cultura poetica musicale araba e arabo-ispanica, e dal quale sarebbe derivato proprio il liuto¹¹.

(Isacchino Masserano, Angelo Mordechay de' Rossi, David Civita, Matteo Sansone e verosimilmente i fratelli tiorbisti Orazio e Giovanni Battista Rubini), la maggior parte dei quali attivi a Mantova, dove a partire dalla fine del Cinquecento, sarebbe emersa la figura del compositore ebreo Salamone De Rossi (c. 1570-c. 1628). Anche le fonti iconografiche offrono ampia testimonianza della pratica musicale al liuto in ambiente ebraico: si vedano ad es. la miniatura della *Golden Haggadah* raffigurante Miriam che danza con un gruppo di fanciulle, una delle quali suona un liuto (c. 1320, Londra, British Library ms. Additional, 27210, f. 15r); i suonatori raffigurati nella miniatura de *Gli azzimi* nella *Barcellona Haggadah*, tra i quali appare un liutista (Londra, British Library, ms. Additional, 14761, f. 61r; e, in ambiente italiano, la miniatura di area veneta dalla Rothschild Miscellany raffigurante coppie che danzano al suono del liuto durante i festeggiamenti per un matrimonio (Gerusalemme, Israel Museum, ms. Rothschild 14, f. 246v); ed il liutista presso il trono di Salomone miniato nella pagina di apertura del *Cantico dei Cantici* del *Rothschild Mahzor*, prodotto a Firenze e completato entro il 1489 (New York, The Jewish Theological Seminary of America, ms. 8892, f. 128v).

¹⁰Si veda ad es. S. Toussaint, *Quasi lyra: corde e magia. Note sulla lira nel Rinascimento*, in A. Magini - S. Toussaint (a cura di), *Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il neoplatonismo tra Firenze e Parigi*, Atti della Giornata di Studio, Badia di Montepiano - Vernio, 27 maggio 2000 (Cahiers Accademia, IV), Accademia Bardi - Cahiers Accademia per Belles Lettres, Lucca 2001.

¹¹ V. *infra* n. 42.

Cerchiamo dunque di ripercorrere qualche tappa del viaggio concettuale che avrebbe condotto il motivo delle corde risonanti e della risonanza cosmica da esse simboleggiata a confluire nel *kinnor* protagonista del sermone di Moscato.

L'unione di misticismo ebraico e platonismo che è alla base del sermone sulla musica ha come antecedenti immediati l'incontro tra platonismo umanistico e *qabbalah* che aveva avuto luogo nella Firenze del secondo Quattrocento e che aveva condotto all'entusiastica 'riscoperta' della cosiddetta *prisca theologia*¹², e soprattutto, la riscoperta e divulgazione a stampa da parte degli umanisti dei testi del platonismo e del neoplatonismo antico – in primo luogo, gli scritti di Platone (428/7-348/7 a.Ch.), più volte citato da Moscato, e quelli di Plotino (203/6-269/70), entrambi tradotti integralmente per la prima volta da Marsilio Ficino (1433-1499).

¹² Della vasta bibliografia sull'argomento ci limitiamo qui a citare M. Idel, *La Cabalà in Italia (1289-1510)*, a cura di F. Lelli, Giuntina, Firenze 2007, in part. capp. XIII-XVI, XIX-XX; M. Idel, *The Magical and Neoplatonic Interpretations of the Kabbalah in the Renaissance*, in B. D. Cooperman (ed.), *Jewish Thought in the Sixteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London 1983, pp. 186-243; B. C. Novak, *Giovanni Pico della Mirandola e Jochanan Alemanno*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 45 (1982), pp. 125-147; C. Schmitt, *Prisca theologia e philosophia perennis: due termini del Rinascimento italiano e la loro fortuna*, in G. Tarugi (a cura di), *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, Olschki, Firenze 1970, pp. 211-236; C. Wirszubski, *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London - Jerusalem 1989; A.P. Coudert - J.S. Shoulson (eds.), *Hebraica Veritas? Christian Hebraists and the Study of Judaism in Early Modern Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004; F. Lelli, "Prisca Philosophia and Docta Religio": *The Boundaries of Rational Knowledge in Jewish and Christian Humanist Thought*, «The Jewish Quarterly Review», 91 (2000), pp. 53-99; F. Lelli, *L'interesse per la cultura ebraica a Firenze tra 1480 e 1530*, in T. Mozzati - B. Paolozzi Strozzi - P. Sénéchal (a cura di), *I grandi bronzi del battistero*, Giunti, Firenze 2010, pp. 106-117; F. Lelli (a cura di), *Giovanni Pico e la Cabalà*, Olschki, Firenze 2014.

Tale interazione aveva origini più remote, già riconducibili al mondo antico – con scrittori quali Filone Alessandrino (20 a.Ch.-45 d.Ch.), il cosiddetto Platone ebreo¹³; ma il terreno in cui si sarebbe pienamente delineata sarebbe stato quello della Spagna dei regni arabi, quando temi del pitagorismo e del neoplatonismo, transitati verso Occidente grazie alle traduzioni ed ai compendi arabi degli autori classici¹⁴, vennero assimilati dai dotti ebrei sefarditi e rielaborati principalmente in ambito cabbalistico¹⁵.

Molti dei motivi così trasmessi, ed a cui la stampa avrebbe garantito una maggior circolazione anche all'interno del mondo intellettuale ebraico¹⁶, giunsero al sermone di Moscato, qui ricongiungendosi alla versione che dei medesimi era ora accessibile grazie alle edizioni umanistiche dei testi originali, o era sopravvissuta al tramonto del

¹³ Sulla conoscenza dell'opera di Filone dopo il tramonto del mondo antico cfr. D. T. Runia, *Philo of Alexandria: An Annotated Bibliography, 1987-1996, with Addenda for 1937-1986*, Brill, Leiden - Boston - Köln 2000, pp. 8, 154, 335.

¹⁴ Cfr. ad es. P. E. Walker, *Platonism in Islamic Philosophy*, «Studia Islamica», 79 (1994), pp. 5-25; M. Zonta, *Influence of Arabic and Islamic Philosophy on Judaic Thought*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 edition) accessibile al seguente indirizzo: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/arabic-islamic-judaic/>. Per quanto riguarda in particolare le teorie musicali greche e la loro trasmissione attraverso i traduttori arabi, v. A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, G. Henle Verlag, München 1979; T. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln (Nebr.) - London 1999, pp. 609-612 (n. 1 per la bibliografia precedente).

¹⁵ M. Idel, *Anamnesis and Music, or Kabbalah as Renaissance before the Renaissance*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa» 49 (2013), pp. 389-412; A. Shiloah, *Muslims and Jewish Musical Traditions of the Middle Ages*, in R. Strohm - B. J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2001, in part. pp. 28-30. V. inoltre *infra* n. 41.

¹⁶ Si veda ad es. l'inventario della biblioteca del colto medico, intellettuale e scrittore Avraham Portaleone (1542-1612), di cui Moscato fu guida spirituale, e che comprendeva 153 opere in lingua ebraica e 966 opere non ebraiche (in italiano, latino e greco): G. Miletto, *La biblioteca di Avraham ben David Portaleone secondo l'inventario della sua eredità*, Olschki, Firenze 2013.

mondo antico attraverso scrittori e *scriptoria* del Medioevo latino. Tra i più significativi, quello dell'armonia delle sfere, del potere curativo della musica, della reminescenza dell'anima, ma soprattutto, quello della risonanza, che costituisce il fondamento concettuale dell'intero sermone sulla musica.

Nella mistica ebraica, così come nelle varie espressioni del platonismo antico e rinascimentale, il concetto di risonanza rappresenta l'elemento determinante per spiegare la possibilità di interazione fra piani diversi dal reale. Alle sue origini è riconoscibile l'idea di simpatia o corrispondenza universale, di ascendenza stoica¹⁷, frutto della concezione del cosmo quale unico organismo in cui tutto è connesso; ma nella sua accezione propriamente musicale è da ricondurre ad uno specifico fenomeno fisico, quello della cosiddetta risonanza simpatetica: se una corda armonica accordata su di una data tonalità viene pizzicata e fatta vibrare, la sua vibrazione farà entrare in risonanza una seconda corda postale accanto ed accordata sulla medesima nota. Le prime testimonianze su tale fenomeno compaiono in relazione alla teoria pitagorica delle consonanze e del valore numerico degli intervalli musicali. Ma nel misticismo matematico dei pitagorici tali principi, se pur frutto di accurate sperimentazioni di fisica acustica (le prime sperimentazioni scientifiche di cui serbi dettagliata narrazione la storia dell'Occidente nel leggendario episodio di Pitagora e del fabbro)¹⁸, non avevano solo una valenza fisica. Il loro significato più

¹⁷ Si veda. S. Lobis, *The Virtue of Sympathy: Magic, Philosophy, and Literature in Seventeenth-Century England*, Yale University Press, New Haven - London 2015, in part. pp. 6-7.

¹⁸ Sul 'primato' della narrazione delle sperimentazioni acustiche attribuite a Pitagora (580/87-530c. a.Ch.), che passando presso l'officina di un fabbro ed ascoltando i suoni consonanti e dissonanti prodotti dai martelli degli operai avrebbe compreso le relazioni numeriche intercorrenti tra peso dei martelli stessi e note generate ed avrebbe poi riprodotto le stesse relazioni su corde tese e fatte vibrare, e che a partire da Senocrate (396-314 a.Ch) – frammento in Porfirio, *Commentario all'Armonica di Tolomeo* (I.3), in Claudio Tolomeo, *Armonica con il Commentario di Porfirio*, a

alto era infatti quello di consentire il riconoscimento ed il recupero, nelle relazioni armoniche della musica umana, della *ratio* armonico-matematica dell'universo – idee queste che avrebbero avuto il loro più illustre seguito nell'opera 'pitagorica' per eccellenza di Platone, il *Ti-meo*, in particolare nel passo in cui è descritta la creazione dell'anima del mondo in base a rapporti matematici di natura musicale¹⁹. Tale visione, da cui dipende una concezione della musica quale scienza fisica e metafisica ad un tempo, avrebbe esercitato per secoli, e senza dubbio fino all'età di Moscato, una profonda influenza sulla riflessione filosofica e sulla trattatistica²⁰.

cura e con trad. di M. Raffa, Bompiani, Milano 2016, pp. 358-363 – sarebbe stata ripresa ad es. da Nicomaco (c. 60-c. 120) – Nicomachus the Pythagorean, *The Manual of Harmonics*, ed. by F. R. Levin, Phanes Press, Grand Rapids 1994, pp. 83-85 – Giamblico (c. 250-c. 330) – Giamblico, *Vita di Pitagora* (26) in Giamblico, *Summa Pitagorica*, a cura di F. Romano, Bompiani, Milano 2012, pp. 166-173 – Macrobio (395-c. 423) – Macrobio, *Commento al Sogno di Scipione*, a cura di M. Neri, Bompiani, Milano 2014, pp. 436-39 (II.1.8) – Boezio (480-525) – Severino Boezio, *De Institutione Musica*, a cura di G. Marzi, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1990, pp. 408-410 (I.10-11) – si veda B. van Wymeersch, *La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique*, «Revue Belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 51 (1997), p. 7. Da questa tradizione, che prosegue nell'opera di innumerevoli scrittori e teorici musicali del Rinascimento, la narrazione degli esperimenti di Pitagora sarebbe giunta fino al sermone sulla musica di Moscato: cfr. Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 51-53 (6-12).

¹⁹ Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2014, pp. 1362-1369 (29D-39E), in part. pp. 1365-1366 (34B-37A). Si veda E. Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 2002, in part. pp. 341-402.

²⁰ Sulla duplice concezione della musica si veda ad es. quanto scrive il grande astronomo alessandrino Claudio Tolomeo nel terzo libro della sua *Armonica*: “Ora sarebbe naturale, per chi ha studiato questi argomenti, da un lato rimanere subito stupito di fronte alla facoltà armonica [...] perché essa è assolutamente razionale ed è in grado di scoprire e riprodurre, con la massima precisione, le varietà delle specie appropriate; dall'altro desiderare, quasi per una forma di amore divino, di contemplare il genere cui appartiene l'armonica stessa e capire a quali altre cose, tra quelle

Tra le prime fonti antiche a preservare la descrizione del fenomeno della risonanza simpatica incontriamo un frammento del perduto *Commentario al Timeo di Platone* del peripatetico Adrasto di Afrodisia (prima metà del II sec.), riportato da Porfirio (233/4-305) nel suo commento all'*Armonica* di Claudio Tolomeo (100-170c.):

Le note sono consonanti tra di loro: quando suonando una delle due su uno strumento a corde, anche l'altra risuona insieme a quella, secondo una certa somiglianza o affinità²¹.

Pressoché identico il passo in cui il fenomeno è descritto in Teone di Smirne (c. 70-c. 135), che dopo aver fatto anch'egli riferimento all'autorità di Adrasto e alle teorie dei pitagorici, nella sua *Introduzione matematica a Platone* afferma che "si genera una consonanza tra due corde quando producendo l'una un suono, l'altra risuona per effetto di una certa affinità, una sorta di simpatia"²².

Tanto Adrasto che Teone, che dipende chiaramente dal primo, descrivono il fenomeno nell'ambito di una più ampia analisi della cosmologia matematico-musicale del *Timeo*. Analoga in questo senso è un'opera molto più tarda, il *Commento al Sogno di Scipione* di Macrobio (395-c. 423), in cui il *Timeo* è la fonte prima di riferimento. All'inizio del libro II, per spiegare il passo in cui Cicerone narra di come a Scipione fosse stato concesso udire la musica delle sfere, Macrobio dà vita ad un'estesa trattazione a carattere musicale, in cui inserisce quella che sarebbe divenuta per l'Occidente la più nota narrazione

che questo cosmo comprende, essa sia connessa": Claudio Tolomeo, *Armonica*, cit., pp. 198-199 (III.3).

²¹ Claudio Tolomeo, *Armonica*, cit., pp. 500-501 (I.5); sull'*Armonica* di Tolomeo cfr. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, cit., pp. 429-495.

²² Théon de Smyrne, *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, trad. J. Dupuis, Librairie Hachette et C^{ie}, Paris 1892, pp. 84-87; sull'opera di Teone cfr. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, cit., pp. 412-429.

degli esperimenti armonici di Pitagora²³, ed in cui è contenuto il riferimento alle corde risonanti:

Hic Pythagoras, tanti secreti compos, deprehendit numeros ex quibus soni sibi consoni nascerentur, adeo ut, fidibus sub hac numerorum obseruatione compositis, certae certis aliaeque aliis conuenientium sibi numerorum concordia tenderentur; ut, una impulsa plectro, alia, licet longe posita sed numeris conueniens, simul sonaret²⁴.

Di natura diversa invece, se pur ugualmente riconducibile allo studio della teoria pitagorica delle consonanze e degli intervalli numerici, un'altra fonte in cui appare la descrizione, ovvero, i *Problemata* aristotelici. L'opera, che si presenta come una serie di problemi di natura fisica affrontati con il metodo della domanda/risposta, e che è ritenuta contenere un nucleo originale aristotelico sul quale sono intervenute ampie aggiunte e manipolazioni successive²⁵, include un'intera sezione dedicata alla musica, in cui per due volte viene affrontato il fenomeno della risonanza:

Perché se si pizzica la corda detta *nete* e poi la si ferma solo l'*hypate* sembra risuonare? È forse perché la vibrazione prodotta dall'*hypate* è della stessa natura del suono generato dalla *nete*, dal momento che è in accordo con essa? [...].

²³ Per le narrazioni degli esperimenti di Pitagora in autori del mondo antico e tardo antico, cfr. *supra*, n. 18.

²⁴ Macrobio, *Commento*, cit., pp. 438-439 (I.11.13). Tra le narrazioni relative alla scoperta degli intervalli musicali ricordate alla n. 18 (v. *supra*), Macrobio è il primo ad attribuire esplicitamente a Pitagora lo studio del fenomeno della risonanza simpatica.

²⁵ Sulla cronologia e l'attribuzione dei *Problemata* cfr. Aristote, *Problèmes*, I, ed. P. Louis, Les Belles Lettres, Paris 1991, pp. VII-LIV.

E ancora:

Perché se si pizzica la corda detta *nete*, l'*hypate* sembra rispondere? È forse perché quando si spegne la sua vibrazione *nete* diventa *hypate*? [...] ²⁶.

Tutte le fonti sino a qui ricordate si limitano ad offrire una semplice descrizione del fenomeno nell'ambito della trattazione della teoria delle consonanze – o, come nel caso dei *Problemata*, una descrizione seguita da una spiegazione sulle sue possibili cause fisiche. La dimensione metafisica è solo impercettibilmente implicata dal contesto (Adrasto, Teone, Macrobio), o addirittura totalmente ignorata a favore di una spiegazione di tipo 'scientifico'-meccanico (*Problemata*).

A partire dal III secolo, però, il fenomeno delle corde risonanti diviene oggetto di una nuova attenzione che ne avrebbe esplicitato a pieno la valenza metafisica che gli era sempre stata inerente. Non più oggetto di indagine in sé e per sé, da fenomeno acustico, materiale, contingente, trascolora in immagine metaforica, quasi poetica, specchio di una realtà altra, immateriale, magica. È con questa accezione che viene evocato, verosimilmente per la prima volta, nell'opera del maggior esponente del neoplatonismo antico, vale a dire, nelle *Enneadi* di Plotino, e da questo momento in poi, sulla scorta della tradizione plotiniana, finirà per diventare, in forma esplicita o come indiretta

²⁶ Aristote, *Problèmes*, cit., ed. Louis, XIX.24.42, II, pp. 106 e 112-113. Circa la datazione della sez. XIX, Louis ritiene che in essa siano confluiti autentici problemi aristotelici, in parte aggiunti da un allievo, probabilmente musicista, all'inizio del III sec. a. Ch.. Tali aggiunte sarebbero state poi rimaneggiate e ampliate nel II sec. a. Ch. da un editore privo di adeguate competenze musicali, con il risultato di introdurre ripetizioni e contraddizioni ulteriormente aggravate da quelle che sono a volte le pessime condizioni del testo dovute alle trascrizioni medievali. I problemi di autentica ascendenza aristotelica sarebbero quelli che trattano di questioni pitagoriche, come appunto il 24 e il 42. Quest'ultimo però, per i motivi appena indicati, presenta nella risposta – che non si è qui riportata – tutti gli inconvenienti sopra menzionati: ivi, pp. 93-99 e 113.

memoria, l'ingrediente simbolico fondamentale di tutto l'esoterismo magico-teurgico – pur non venendo meno altre letture ed altri filoni di trasmissione:

Ma come spiegare le forze magiche? Mediante la simpatia: tra le cose affini regna naturalmente un accordo e tra le dissimili un contrasto; eppure nella loro varietà le molteplici potenze contribuiscono all'unità dell'organismo universale [...].

E dopo aver chiarito come gli incantesimi agiscono solo sull'anima irrazionale, e non sulla volontà e sul pensiero, e che, come di nulla si accorgono coloro che ne vengono ammaliati, così non esiste una volontà cosciente che esaudisca le preghiere, spiega:

Il sole o un altro astro non avverte la preghiera, e la preghiera viene esaudita perchè una parte dell'universo è in simpatia con un'altra, come in una corda tesa, nella quale la vibrazione dal basso si trasmette in alto; spesso, anzi, mentre una corda vibra l'altra ne ha, per così dire, la percezione, a causa della consonanza, e anche perchè è accordata alla stessa armonia. E se da una lira la vibrazione si trasmette persino in un'altra – a tanto giunge la simpatia! – anche nell'universo regna un'unica armonia [...]²⁷.

Dalla concezione plotiniana e dalla metafora musicale delle corde risonanti deriva l'analogo passo del *De somniis* di Sinesio (c. 370-c. 413):

Può darsi che proprio in questo modo possano spiegarsi gli incantesimi dei maghi. Ogni elemento ne attrae un altro, nello stesso modo in cui attraverso l'altro esso si manifesta; ed è sapiente chi conosce i legami tra le parti del

²⁷ Plotino, *Enneadi*, a cura e con trad. di G. Faggin, Bompiani, Milano 2010, pp. 686-690 (IV.4.40 e 41). Sulla questione della partecipazione musicale in Plotino, cfr. E. Moutsopoulos, *Sur la «participation» musicale chez Plotin*, «Philosophia», 1 (1971), pp. 379-389, dove il tema è però trattato da un punto di vista estetico e non viene commentato tale passo.

cosmo e può attirare un elemento per mezzo di un altro [...] . Lo stesso si verifica nella musica: chi pizzica la corda più grave della lira, la *hypate*, non fa vibrare la corda più vicina, la *epógdoos*, bensì l'*epitrite* e la *nete*, che è la più acuta. E questo è dovuto alla concordia originaria. Come in un gruppo familiare, infatti, vi è anche una sorta di discordanza tra i membri, perché il cosmo non è semplicemente un'unità, ma un'unità costituita da molteplici elementi, e, tra le sue parti, alcune si corrispondono, altre si respingono; ma dalla loro discordia trae origine l'armonia del tutto, proprio come la lira funziona secondo un sistema di dissonanze e consonanze. L'armonia della lira, e del cosmo, è dunque un'unità che deriva da elementi opposti²⁸.

Già prima del *De somniis* di Sinesio l'immagine era riapparsa nell'*Ad Gaurum*, il trattato sulla discesa dell'anima nell'embrione scritto dall'allievo di Plotino, Porfirio, che abbiamo già incontrato per la citazione di Adrasto nel *Commentario agli Armonica di Tolomeo*. Anche in questo caso, la consonanza delle corde vibranti per simpatia, se pur richiamata con abbondanza di particolari che lasciano intendere una buona familiarità con il fenomeno fisico – si direbbe quasi con la sua dimostrazione didattica, come lascia intendere il dettaglio del filo di paglia –, serve quale metaforico termine di paragone per illustrare una realtà diversa, ovvero la natura del legame armonico che può stabilirsi tra un'anima ed un corpo:

D'altra parte, così come quando delle corde sono state accordate tra loro, ponendovi sopra, e sopra le corde ad esse vicine, dei fili di paglia – e supponendo che le corde vicine non siano state con le prime accordate – pur trovandosi a notevole distanza l'una dall'altra, se si percuote una delle corde armonizzate, tutte queste si mettono a vibrare facendo capovolgere con la loro vibrazione le pagliuzze – mentre le corde vicine restano immobili e non entrano in risonanza a causa della mancanza di accordo –, e così come la distanza non impedisce alle corde in armonia di risuonare insieme, tanto

²⁸ Sinesio di Cirene, *Il libro dei sogni*, a cura di M. Montez, Archinto, Milano 2010, pp. 39-40.

quanto la vicinanza non sopperisce all'assenza di simpatia tra le corde non armonizzate, allo stesso modo lo 'strumento vivente' [il corpo umano] che si trova in armonia con l'anima appropriata, entra subito in simpatia con l'anima stessa che lo dovrà 'utilizzare'²⁹.

In termini assai simili e con analogo richiamo alla prova sperimentale della pagliuzza, se ne incontra un'ulteriore occorrenza in Aristide Quintiliano (III/IV sec.?), contemporaneo forse di Porfirio – com'è stato suggerito, nonostante la mancanza di sicuri riferimenti cronologici, per la profonda ispirazione neoplatonica e specificamente porfiriana del suo trattato sulla musica³⁰ – e dove, proprio come in Porfirio, l'immagine delle corde risonanti non è introdotta per spiegare elementi di teoria musicale, ma è evocata quale metafora, in questo caso, della relazione esistente tra anima e musica e tra esseri animati:

Cosa c'è di straordinario se l'anima, avendo assunto per natura un corpo simile a ciò che aziona gli strumenti musicali, nervi e soffio, è mossa insieme a quelli quando sono azionati, e quando il soffio risuona armoniosamente e ritmicamente, essa è in sintonia con il soffio al suo interno, e quando un nervo è pizzicato armoniosamente, risuona ed è in tensione con i propri nervi, dal momento che tale proprietà è osservata anche nella cetra? Se si pone un piccolo e leggero stelo di paglia su una di due corde omofone e si pizzica l'altra tesa a distanza, si osserverà la corda che porta lo stelo di paglia mossa insieme molto chiaramente. L'arte divina, come sembra, ha la straordinaria dote di operare e agire anche con oggetti inanimati. Allora quanto è necessario sia maggiormente efficace il motivo della somiglianza relativamente agli esseri mossi da un'anima?³¹

²⁹ Porphyre, *A Gauros, sur la manière dont l'embryon reçoit l'âme*, in A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, III, Les Belles Lettres, Paris 1986, p. 287 (IX.4).

³⁰ V. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, cit., pp. 521-582, in part. pp. 521-524.

³¹ Aristide Quintiliano, *Sulla musica*, a cura e con trad. di G. Moretti, Levante Editori, Bari 2010, p. 177 (II.18) (trad. modificata da chi scrive).

Una delle ultime occorrenze dell'immagine nel tardo mondo antico, ed un blando ricordo della sua capacità di evocare la risonanza tra piani diversi del reale in virtù del principio della simpatia cosmica che stabilisce l'attrazione del simile per il simile, si incontra in una lettera d'argomento musicale scritta da Cassiodoro (480/90-c. 580) a Boezio per conto di Teodorico. Qui il motivo delle corde risonanti perde quasi totalmente la carica metafisica che aveva avuto negli scritti neoplatonici, per riconfigurarsi alla luce di uno dei tanti *topoi* del nuovo simbolismo cristiano, associato alla *lyra/cithara* a partire dagli scritti dei primi Padri della Chiesa. Nel passo di Cassiodoro l'immagine delle corde risonanti si fonde infatti con quella delle corde della cetra simbolo delle 'corde' del cuore, che da Agostino (354-430) in poi si incontra nella letteratura cristiana – e le frequentazioni di Agostino del pensiero neoplatonico, nonché la sua attenzione, più volte mostrata, per il simbolismo che la tradizione platonica associava già da secoli alla *cithara/lyra*, non sono certo estranee a tale incontro di motivi³²:

Nam licet huius delectationis organa multa fuerint exquisita, nihil tamen efficacius inventum est ad permovendos animos quam concavae citharae blanda resultatio. Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat: ubi tanta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vi-

³² «Etiam sic, inquam, cithariza securus; certus in Deo tuo, tange chordas in chorde, et dic tamquam in cithara in inferiore parte bene sonante»: Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, PL 36 0281 (con la sigla PL si fa riferimento da qui in avanti a J.-P. Migne (ed.) *Patrologia Latina*, 221 voll., Paris 1844-1864, accessibile al seguente indirizzo: www.mlal.uzh.ch/MLS/index.php?lang=0). Sul simbolismo della *citharal/lyra* in Agostino e nella letteratura patristica v. Comanducci, *Il liuto dalla corda spezzata*, cit., pp. 39-42. L'associazione *chorda-ael/cor-cordis* che incontriamo in Agostino trova codifica in Isidoro (565-636) dove, perduta ormai la componente 'simpatica', si riduce a spiegazione 'etimologica': "chordas autem dictas a corde, quia sicut est pulsus cordis in pectore, ita pulsus chordae in cithara". Cito da Isidoro, *Etimologie o origini*, a cura di A. V. Canale, UTET, Torino 2008, pp. 310-311 (III.22.6).

cina chorda pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullum contigit attigisse. Tanta enim vis est convenientiae, ut rem insensualem sponte se movere faciat, quia eius sociam constat agitatam³³.

Ormai ridotta a satirica parodia della trattatistica aristotelica e soprattutto del misticismo neoplatonico – è chiara l’eco di Sinesio, oltre che di Plotino – la ritroviamo infatti in un epigramma di Agazia Scolastico (563-582), proveniente dall’*Antologia Greca*: un tale avrebbe chiesto al musicista Androtion, esperto suonatore di lira, il perchè della risonanza tra *nete* ed *hypate*, affermando di “meravigliarsi di come la natura avesse stabilito un legame di simpatia tra corde tese e senza vita”. Al che Androtion, giurando che neppure Aristosseno³⁴ avesse una risposta, avrebbe sostenuto che la vera ragione risiede nel fatto che, provenendo le corde dal medesimo intestino di pecora ed essendo state essiccate tutte insieme, si comportano “come sorelle, e risuonano come se fossero imparentate, condividendo la stessa voce di famiglia”, dal momento che “sono tutte figlie legittime, nate da uno stesso ventre”³⁵.

³³ Aurelio Cassiodoro, *Boethio patricio Theodericus rex*, in *Magni Aurelii Cassiodori Senatoris Opera*, I, *Variarum*, II, XL, (*Corpus Christianorum*, Series Latina, vol. 96), Brepols, Turnholt 1973, pp. 87-91, a p. 90. Il motivo delle corde risonanti ricorre ancora nella letteratura patristica, adattato di volta in volta alle esigenze dell’autore che lo utilizza: v. ad es. Balduino da Forda (c. 1120-1190), arcivescovo di Canterbury: “Et quotiens sanctae aemulationis studio alter alteri imitabilem se praebet, vel in omni charitatis et humilitatis obsequio amabilem se exhibet, sicut in sonanti cithara chorda chordae respondet”. Cito da *Tractatus diversi*, PL 204, 0434D.

³⁴ Aristosseno (375/60 a. Ch. - post 320 a. Ch.) fu autore di uno dei più importanti trattati sulla musica che ci siano pervenuti dal mondo antico; conoscitore delle dottrine pitagoriche, fu tra i più noti allievi di Aristotele. Su di lui cfr. Mathiesen, *Apollo’s Lyre*, pp. 294-344.

³⁵ *Anthologie Grecque. Anthologie Palatine (Livre XI)*, X, texte établi et traduit par R. Aubreton, Paris, Les Belles Lettres 1972, pp. 195-196, epigramma 352.

Con il tramonto del mondo antico le vie di trasmissione dell'immagine delle corde risonanti si sarebbero separate e le fonti in cui appare avrebbero incontrato fortune diverse. Alcune, come l'influentissima narrazione di Macrobio e come gli scritti dei Padri della Chiesa in cui ancora dopo Cassiodoro l'immagine torna di tanto in tanto a riemergere³⁶, sarebbero state ereditate dal Medioevo latino per tradizione diretta. I *Problemata* aristotelici, tradotti dal greco in latino attorno alla metà del XIII secolo e commentati di lì a poco da Pietro d'Abano (1250-1316), grazie all'attribuzione allo Stagirita avrebbero goduto per secoli di grande notorietà, anche in ambiente universitario, pur non essendo testi di insegnamento ufficiale³⁷. Altre opere, come gli scritti dei teorici musicali e il *De somniis* di Sinesio, sarebbero stati riscoperti dall'Occidente solo grazie alle traduzioni umanistiche³⁸, mentre il trattato di Porfirio sul modo in cui l'embrione

³⁶ Cfr. *supra*, n. 33.

³⁷ La prima traduzione latina dei *Problemata* aristotelici fu quella di Bartolomeo da Messina, traduttore attivo alla corte di re Manfredi (1258-1266). Nel 1310 Pietro d'Abano completò il suo famoso commentario al testo latino. Alla metà del Quattrocento vennero nuovamente tradotti da Giorgio Trapezunzio e da Teodoro Gaza, la cui traduzione fu pubblicata a Mantova (c. 1473) per Ioannes Wurster e Ioannes Baumeister; a tale edizione ne sarebbero di lì a poco seguite molte altre, tra cui l'aldina del 1497. Su Pietro d'Abano e sulla sua *Expositio Problematum Aristotelis v. Aristotle's Problemata in Different Times and Tongues*, edited by P. De Leemans - M. Goyens, Leuven University Press, Leuven 2006; P. De Leemans - M. J. F. M. Hoenen (eds.), *Between Text and Tradition, Pietro d'Abano and the Reception of Pseudo-Aristotle's Problemata Physica in the Middle Ages*, Leuven University Press, Leuven 2016, in part., ivi, C. Meyer, *Entre musique et philosophie de la nature: le défi de la section XIX des Problemata Physica aristotéliens*, pp. 149-162. Esiste una traduzione araba da cui a sua volta dipende una versione ebraica del testo dei *Problemata*, realizzata nel 1264 da Mosheh ibn Tibbon (1240-1283), ma non comprende la sez. XIX sulla musica: L. S. Filius, *The Problemata Physica attributed to Aristotle - The Arabic Version of Hunain ibn Ishaq and the Hebrew Version of Moses ibn Tibbon*, Brill, Leiden 1999.

³⁸ V. *infra*, p. 141.

riceve l'anima e l'epigramma di Agazia Scolastico non avrebbero mai incontrato la civiltà rinascimentale³⁹.

Una vicenda diversa spettò invece alle *Enneadi* di Plotino, o meglio, ad una parte di esse, che è però quella che preserva il passo con l'immagine dei due strumenti. Se infatti l'intera opera sarebbe stata nuovamente accessibile ai lettori europei solo dopo la traduzione di Marsilio Ficino⁴⁰, a partire dal IX secolo nei territori d'influenza islamica iniziò a circolare un compendio arabo dei libri IV-VI, ovvero, la cosiddetta *Theologia*, erroneamente attribuita ad Aristotele, grazie alla quale l'immagine plotiniana dei due strumenti risonanti sarebbe giunta nella penisola iberica entrando in contatto con il mondo intellettuale dei dotti ebrei sefarditi, sul quale avrebbe esercitato una significativa influenza⁴¹. Ma vediamo meglio il passo in questione:

A volte il musicista tocca *l'ud*, e con tale movimento si muovono le corde di un altro *ud*. Lo stesso avviene con il mondo superiore: molte volte si muove

³⁹ L'unico manoscritto che presenta il trattato di Porfirio fu scoperto sul Monte Athos nel XIX secolo dall'archeologo greco Minoides Minas (1790-1870). L'epigramma di Agazia Scolastico venne pubblicato per la prima volta nell'edizione della *Antologia Palatina* di R. F. P. Brunck (1772-1776).

⁴⁰ Il Plotino latino di Ficino fu pubblicato a Firenze nel 1492.

⁴¹ Sul neoplatonismo medievale ebraico, basato fundamentalmente su scritti derivanti da Plotino e Proclo oltre che sulle versioni ebraiche – o in caratteri ebraici ma in lingua araba – della *Theologia*, cfr. T. M. Rudavsky, *Medieval Jewish Neoplatonism*, in D. H. Frank - O. Leaman (eds.), *History of Jewish Philosophy*, Routledge, London - New York 1997; sulla *Theologia* v. ad es. Y. Tzvi Langermann, *A New Hebrew Passage from the Theology of Aristotle and its Significance*, «Arabic Sciences and Philosophy», 9 (1999), pp. 247-259; P. Fenton, *The Arabic and Hebrew Versions of the Theologia of Aristotle*, in J. Krayer - C. B. Schmitt - W. F. Ryan (eds.), *Pseudo-Aristotle in the Middle Ages: The Theology and other Texts*, Warburg Institute - University of London, London 1986, pp. 241-264. Circa l'influenza sul pensiero ebraico medievale della tradizione pitagorico-platonica cfr. M. Idel, *Anamnesis and Music, or Kabbalah as Renaissance before the Renaissance*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», 49 (2013), pp. 389-411, in part. 389-393 e 406-410; cfr. *supra*, n. 14.

una parte di questo mondo, separata e distinta dal resto, e insieme si muove, attraverso il suo movimento, un'altra parte; il che indica che alcune parti del mondo percepiscono gli effetti subìti da un'altra parte, perchè il mondo, come si è detto ripetutamente, è come un unico essere vivente⁴².

La parafrasi, a volte molto libera, della *Theologia*, preserva in questo caso tre caratteristiche essenziali del testo originale: la presenza di due separati strumenti rispondenti – che è peculiare di Plotino; tutte le altre fonti viste parlano infatti di corde risonanti, ma di uno stesso strumento; l'utilizzo metaforico dell'immagine volto ad esemplificare la corrispondenza tra una realtà superiore ed una inferiore; ed infine, il contesto magico-teurgico nell'ambito del quale è evocata l'immagine stessa. Oltre a questo, il passo traduce il termine *lyra* con la parola *ud*, il liuto arabo antenato del liuto europeo – e che gli ebrei sefarditi avrebbero identificato con il biblico *kinnor*⁴³ – caricando già

⁴² Pseudo-Aristóteles, *A Teologia de Aristóteles*, tradução do árabe, introdução e notas de C. Belo, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa 2010, p. 124. Sulla questione della possibile versione intermedia del testo in siriano, cfr. *ivi*, p. 16 e P. Adamson, *The Theology of Aristotle*, in E. N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 edition), versione on line accessibile al seguente indirizzo: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/theology-aristotle/>. Ringrazio la Professoressa Belo per avermi gentilmente comunicato che il termine *alauide* che ha utilizzato nella sua traduzione è la resa dell'originale arabo *ud* che appare nel testo della *Theologia*, e che qui si è preferito riportare.

⁴³ Sulla diffusione dell'*ud* nella cultura musicale e poetica sefardita v. Shiloah, *Muslims and Jewish*, cit., pp. 5-30, in part. pp. 18-21 (e pp. 7-16 sulla cultura musicale araba a cui l'autore accomuna quella ebraica profana coeva). Sull'identificazione dell'*ud* con il *kinnor* v. M. Idel, *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*, State University of New York Press, Albany 1988, in part. pp. 62-63, dove è riportato un passo del *Ner Elohim* – che M. Idel, *Kabbalah in Italy, 1280-1515: A Survey*, Yale University Press, New Haven - London 2011, p. 244 ascrive ad un anonimo autore della cerchia di Abulafia (1240-1291) – in cui si fa esplicito riferimento al «*kinnor* a cinque corde», com'era appunto già in quell'età l'*ud*, originariamente a quattro corde. Nel passo, come in altri di Abulafia (v. ad es. *ivi*, pp. 53-54) sono leggibili allusioni alla teoria degli umori associati alle corde dell'*ud* (quando l'*ud* divenne uno strumento

implicitamente lo strumento di quella valenza metafisica che era stata propria della *lyra/cithara* dell'antichità e che gli umanisti avrebbero riconosciuto al liuto del loro tempo.

L'immagine dei due strumenti risonanti sarebbe stata profondamente assimilata dal misticismo ebraico, generando frequenti riecheggiamenti nel *corpus* degli scritti cabbalistici, a partire da quella che ne è l'opera più importante, lo *Zohar*, o *Libro dello Splendore*, prodotto in ambiente castigliano sul finire del XIII secolo⁴⁴. Qui il

a cinque corde, alla quinta venne fatta corrispondere l'anima). La teoria che associa le quattro corde dell'*ud* ai quattro umori della tradizione classica si incontra in due scritti arabi ben noti alla cultura ebraica iberica, vale a dire, le *Massime dei Filosofi*, tradotte in arabo dal greco da Hunayn ibn Ishaq (803/8-887) e tradotte a loro volta in ebraico da Yehudah al-Charizi (1170-1235): v. J. Godwin, *The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Inner Traditions, Rochester (VT) 1992, pp. 91-98, in part. 97, e la *Lettera sulla musica* degli *Ikhwan as-safa*, fratellanza mussulmana del X secolo con sede a Bassora (Irak), di cui poco è noto, ma che ha lasciato una grande enciclopedia del sapere greco-romano, di cui la lettera fa parte, e da cui traspare un forte interesse per la tradizione ermetico-pitagorico-platonica. La *Lettera sulla musica* non venne tradotta in ebraico, ma del testo arabo venne fatta una trascrizione in caratteri ebraici: Godwin, *The Harmony*, cit., pp. 112-118, dove è pubblicato il passo sulle quattro corde dell'*ud* associate ai quattro umori; Idel, *Anamnesis*, cit., pp. 391-392. L'associazione tra corde dell'*ud* ed umori si incontra più volte negli scritti ebraici sulla musica, ad es. nel poeta e filosofo Mosheh ibn 'Ezra (c. 1055-post 1135), originario di Granada, ed in Yitzchaq ben Chayyim (c. 1467-post 1518), nativo di Játiva ed esule a Costantinopoli ed in Italia dopo il 1492: v. Adler, *Hebrew Writings*, cit., pp. 159-164, e Godwin, *The Harmony*, cit., pp. 152-59. Si può supporre che il *kinmor* di David, capace di curare l'animo di Saul, non sia estraneo a tale interesse per i poteri terapeutici (riequilibranti degli umori) associati alle corde del *kinmor/ud*. Sull'identificazione del *kinmor* con *ud* cfr. inoltre le testimonianze iconografiche (*Golden Haggadah*, *Barcellona Haggadah* e *Rothschild Mahzor*, riferite alla n. 9, *supra*).

⁴⁴ Cfr. *supra* il saggio di Rudavsky e i passi dell'articolo di Idel citati alla n. 41. Sullo *Zohar*, le vicende relative alla sua composizione ed i temi musicali in esso presenti, cfr.: Idel, *La cabbalá in Italia*, cit., p. 47; *Zohar, il Libro dello Splendore*, a cura di G. Busi, trad. dall'aramaico e dall'ebraico di A. L. Callow, Einaudi, Torino 2008, introduzione; E. Fubini, *Musica e canto nella mistica ebraica*, Giuntina, Firenze 2012,

motivo della rispondenza musicale tra mondo inferiore e mondo superiore, che aveva già antecedenti in Filone Alessandrino e nella produzione midrashica di epoca rabbinica⁴⁵, ricorre con insolita frequenza, adattandosi di volta in volta ad immagini diverse, in alcune delle quali è riconoscibile il modello neoplatonico codificato dalle *Enneadi*: vale a dire, non tanto una risonanza dovuta ad una comune *ratio* armonico-matematica, come nel *Timeo*, ma una rispondenza di tipo magico, o meglio, esplicitamente teurgico⁴⁶, in cui il mondo inferiore agisce e intenzionalmente 'muove' quello superiore.

Tale struttura si può intuire ad esempio dietro la bellissima immagine che evoca la creazione del Tempio celeste al momento del completamento di quello terrestre, e come sua conseguenza: "Quando il primo Tempio fu completato, un altro Tempio fu eretto nello stesso momento e rappresentò il centro per tutto il mondo, che irradia luce su tutte le cose e che proietta luce su tutte le sfere. Allora il mondo fu saldamente stabilito [...] e tutti gli esseri celestiali e terrestri eruppero in un canto", ovvero, il *Cantico dei cantici* composto da Salomone, e così nominato perchè è "il canto dei canti che stanno in alto, [...], il

pp. 65-73, 78-85, 90-96; A. Shiloah, *The Symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition*, «The World of Music», 20 (1978), pp. 56-69.

⁴⁵ Si veda ad esempio il motivo della corrispondenza tra l'anima di Mosè e lo 'strumento divino' – con cui questi si pone in sintonia nel suo canto di congedo alla vita terrena – così come appare nel trattato *Sulle virtù* di Filone (XI,72): J. Godwin, *Music, Mysticism and Magic. A Sourcebook*, Arcana, London 1987, p. 57; questo stesso tema sarà ripreso da Moscato nel suo sermone. Ringrazio il Professor Lelli per avermi segnalato la presenza del motivo della corrispondenza tra canto celeste e terreno nella produzione midrashica di epoca rabbinica: tale argomento, in particolar modo la ripresa del tema in questione in inni liturgici dell'Italia del Sud, sarà trattato in un suo articolo di prossima pubblicazione dal titolo *Southern Italian Piyyutim: Apulian or Balkan Compositions?*

⁴⁶ Sulla distinzione tra uso magico (per ottenere effetti sul mondo naturale) ed uso teurgico (per ottenere effetti sulla sfera divina) di motivi musicali nel misticismo ebraico, cfr. M. Idel, *Conceptualizations of Music in Jewish Mysticism*, in L. E. Sullivan (ed.), *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997, pp. 1-61; 169-172 e 182-184.

canto che contiene il potere di penetrare nelle cose che sono state e in quelle che saranno, il canto cantato dai principi celesti”⁴⁷.

E ancor più esplicitamente, si può riconoscere nella corrispondenza tra lo *shofar* terreno – metamorfosi zoharica della *lyra* plotiniana e dell’*ud* della *Theologia* – e quello celeste, intenzionalmente ‘attivato’ dal suono di quello inferiore per fermare il giudizio divino e risvegliare la misericordia:

Quando Israele si leva in basso con lo *shofar*, il suono che da esso esce colpisce l’aria e fende i firmamenti e sale fino a quella pietra calda che copre la luna. [Là il suono] osserva e procura un risvegliarsi della misericordia. [...] . Il suono si ferma, e allontana il giudizio. E poiché in basso si è risvegliata la misericordia, lo stesso avviene anche in alto: si risveglia un altro *shofar*, supremo, ed emette un suono di misericordia, e i due suoni si incontrano; misericordia incontra misericordia, e al risveglio che proviene dal basso corrisponde un risveglio in alto⁴⁸.

L’eclettismo mistico dello *Zohar* era stato il prodotto di una convivenza tra culture diverse che aveva favorito la circolazione culturale – inclusa la diffusione di quegli elementi del pensiero platonico, e neoplatonico, che il mondo tardoantico aveva trasmesso a quello arabo. Il deteriorarsi della situazione spagnola, e poi, in maniera definitiva, l’espulsione del 1492, avrebbero determinato la diaspora degli intellettuali ebrei e la disseminazione del loro pensiero in altri ambienti. Ed è proprio nell’opera dell’esule sefardita Yitzchaq ‘Ar’ama (c.1420-1494),

⁴⁷ Cit. da Fubini, *Musica e canto*, cit., pp. 61-62, che traduce in italiano il testo dell’ed. di Vilna (1924), *Shemot*, sez. 2, 18b e 143a. La stessa citazione zoharica sul ‘potere’ del *Cantico* di Salomone si incontra nel *Commentario al Cantico dei Cantici* di Yitzchaq ibn Sahula (1244-post 1284), famoso cabbalista, commentatore e poeta originario di Guadalajara: Godwin, *Music, Mysticism and Magic*, cit., p. 61. Per l’originale ebraico v. Adler, *Hebrew Writings*, cit., pp. 172-174, in cui è pubblicato l’intero passo di Sahula a soggetto musicale.

⁴⁸ *Zohar*, cit., p. 210; Fubini, *Musica e canto*, cit., pp. 82-83 (ed. Vilna 1924: *Vaykrá*, sez. 3, pp. 99 e 99b), dove il passo è parzialmente tradotto.

il cui primo approdo fu l'Italia, che incontriamo nuovamente l'immagine dei due strumenti rispondenti. L'opera in cui compare è l'*Aqedat Yitzchaq*, raccolta di sermoni pubblicata postuma nel 1522 – ma che ebbe già precedentemente una significativa circolazione manoscritta – dove è possibile ancora una volta leggere l'equivalenza tra *ud*, *kinnor* e liuto, e dove si afferma che la risonanza tra microcosmo e macrocosmo è paragonabile a quella tra due strumenti rispondenti perchè in perfetta consonanza – il motivo, suggerisce l'autore, per cui forse il *kinnor* di David risuonava da solo per risvegliarlo allo studio della Legge – e che dunque l'armonia del mondo è il risultato della perfetta accordatura dell'uno (lo “strumento minore”) con l'altro (il “grande strumento”), secondo la *ratio* armonica determinata dalle leggi della *Torah*⁴⁹.

Nel frattempo l'immagine riappare nell'opera di Yochanan Alemanno (1435-*post* 1504), intellettuale, filosofo e profondo conoscitore della tradizione cabbalistica, che risiedette per vari anni a Firenze venendo a stretto contatto con gli umanisti della cerchia laurenziana⁵⁰. E fu proprio a Firenze che, a partire dal suo secondo soggiorno del 1488, Alemanno, su esortazione di Pico (1463-1494), riprese a lavorare al suo *Chesheq Shelomoh* (*Il desiderio/anelito di Salomone*), il commento al *Cantico dei cantici* iniziato attorno al 1469 e completato dopo il 1494⁵¹. Qui, in un passo in cui è descritto il potere dell'anima

⁴⁹ Adler, *Hebrew Writings*, cit., pp. 92-96; Idel, *The Magical and Theurgical Interpretation*, pp. 35-36 e 50; Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 19 e 81-83; v. in particolare ivi, p. 34, per il riferimento allo strumento maggiore come *ud*/liuto/*kinnor* a quattro corde: “[...] perchè i cieli e la terra sono la prima corda, la luce è la seconda, il mare è la terza, gli abissi sono la quarta”. Lo stato attuale degli studi non consente di stabilire quando esattamente l'opera di 'Ar'ama sia stata composta. Ringrazio il Professor Lelli per avermi segnalato la sua circolazione manoscritta già prima della stampa di Salonicco del 1522 ed il fatto che fu conosciuta da Alemanno.

⁵⁰ Sull'importanza di Firenze quale centro di fioritura del sapere ebraico nel secondo Quattrocento, cfr. *supra*, n. 12.

⁵¹ Su Alemanno, nato in Italia e di origine ashkenazita, cfr. Idel, *La cabbalá in Italia*, cit., pp. 216-32, F. Lelli, *Yochanan Alemanno, Giovanni Pico della Mirandola e la cultura*

intellettiva, “che sa come suonare melodie”, di connettersi al mondo delle *Sefirot*, Alemanno introduce la similitudine della “corda di un *kinnor*, che con il suo suono armonioso muove la pagliuzza o la piccola minuzia che si trovi sulla corda corrispondente di un altro *kinnor* collocato a qualche distanza, per cagione di una certa corrispondenza che sussiste tra i due, com’è stato provato molte volte”⁵².

I vasti interessi di Alemanno rendono certamente possibile che il motivo gli sia pervenuto – anche – tramite la via iberica e le fonti ebraiche che avevano tramandato parti della *Theologia* o che ad essa avevano attinto⁵³. Quando però Alemanno riprende a lavorare al commento al *Cantico dei cantici*, nella vicenda della nostra immagine era già avvenuto qualcosa di fondamentale, vale a dire, tra il 1463 ed il 1464 Ficino aveva tradotto l’*Introduzione matematica a Platone* di Teone, aveva pub-

ebraica italiana del XV secolo, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, Olschki, Firenze 1997, pp. 303-325; F. Lelli, *Umanesimo laurenziano nell’opera di Yohanan Alemanno*, in D. Liscia Bemporad - I. Zatelli (a cura di), *La cultura ebraica all’epoca di Lorenzo il Magnifico*, Olschki, Firenze 1998, pp. 49-67; F. Lelli, *Cultural Relationships between Jews and Non-Jews in Fifteenth-Century Italy: The Case of Yohanan Alemanno*, «Printed_Matter. Centro Primo Levi online monthly», 2014, periodico online accessibile al seguente indirizzo: <http://primolevicenter.org/printed-matter/yohanan-alemanno/>. Per la vasta bibliografia di Lelli su Alemanno si veda: http://www.fabriziolelli.it/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=143&lang=iy.

⁵² Cito da Idel, *Anamnesis*, cit., p. 404 (dove il termine originale *kinnor* è reso con la corrente traduzione inglese *violin*); sulla ricorrenza del motivo degli strumenti risonanti nel misticismo ebraico da Alemanno in poi, cfr. M. Idel, *The Magical and Theurgical Interpretation*, cit., in part. pp. 38-39 per il passo di Alemanno; Adler, *Hebrew Writings*, pp. 39-45, per tutti i passi a carattere musicale nello scritto di Alemanno.

⁵³ Sull’interesse di Alemanno per la *Theologia*, di cui copiò i passi presenti nel *Sefer ha-ma’alot (Libro dei gradi/virtù)* di Shem Tov ibn Falaquera (c. 1225-1295), cfr. Idel, *The Magical and Neoplatonic Interpretations*, cit., pp. 217 e 239, e Idel, *Anamnesis*, cit., p. 403. I passi in questione non sono però quelli che contengono l’immagine dei due strumenti risonanti.

blicato la *Theologia platonica* (1482), si accingeva ad ultimare il *De vita*, che avrebbe dato alle stampe nel 1489, aveva tradotto il *De somniis* di Sinesio (1488) e, nell'arco di quattro anni, dopo una lunga revisione, avrebbe pubblicato la prima traduzione latina delle *Enneadi* di Plotino (1492) – tutte opere in cui ricorre l'immagine dei due strumenti rispondenti⁵⁴ di diretta derivazione plotiniana, e che Alemanno ebbe verosimilmente modo di conoscere⁵⁵.

Se l'immagine dei due *kinnor/udllyrae* rispondenti era già nota ad Alemanno tramite il compendio arabo di Plotino, o se semplicemente vi poté riconoscere il legame con gli evidenti riecheggiamenti presenti in altre fonti ebraiche, tanto ai suoi occhi che a quelli dei colleghi umanisti dovette apparire come una perfetta conferma della fondatezza della *prisca theologia*. Un dettaglio però suggerisce che sulla presenza della nostra immagine nelle pagine di Alemanno abbia avuto un peso più che determinante la riscoperta e lo studio dei testi greci da parte degli umanisti fiorentini. E tale dettaglio, apparentemente insignificante, come si conviene ad ogni indizio rivelatore, è rappresentato dalla pagliuzza posta sulla corda del secondo *kinnor*, che non giunge ad Alemanno né dalla tradizione cabbalistica, né dalla *Theologia*, quanto piuttosto dal *De Musica* di Aristide Quintiliano, ben noto al Poliziano (1454-1494), che, insieme all'*Armonica* di Tolomeo, lo ave-

⁵⁴ Sulla datazione del *Chesheq Shelomoh* di Alemanno, cfr. Lelli, *Umanesimo laurenziano*, cit., pp. 53-54. I passi di Ficino in cui compare l'immagine dei due strumenti sono i seguenti: Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, a cura di E. Vitale, Bompiani, Milano 2014, p. 1093 (XII.4) e p. 1191 (XIII.3); Marsilio Ficino, *De vita - Three Books on Life*, a cura e con traduzione inglese di C. V. Kaske e J. R. Clark, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies - The Renaissance Society of America, Tempe 2002, pp. 330-333 (III.17, 54-58) e pp. 360-361 (III.21, 132-133); Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Basilea, Officina Henricpetriana, II, 1576 (ed. anastatica: Bottega d'Erasmus, Torino 1962), p. 1748.

⁵⁵ Egli stesso afferma infatti di aver trovato proprio nella cultura umanistica fiorentina gli stimoli per riprendere a lavorare al commentario già iniziato quasi 20 anni prima: v. Lelli, *Umanesimo laurenziano*, cit., pp. 53-54.

va utilizzato come fonte principale per la stesura del suo *Panepistemon* – la *praelectio* al corso sull'*Etica Nicomachea* di Aristotele che l'umanista tenne allo studio fiorentino tra il 1490 ed il 1491 – e che sarebbe stato tradotto nel 1494 da Giovanni Francesco Burana (1472-1523) per il teorico musicale Franchino Gaffurio (1451-1522)⁵⁶.

Dalla fine del Quattrocento il motivo delle corde risonanti usato come metafora di altre 'rispondenze' inizia a fare la sua comparsa nelle pagine di un numero sempre più grande di autori. Lo ritroviamo negli *Asolani* (1505) di Pietro Bembo, che contribuirono ulteriormente a diffonderne la conoscenza, e dove le due lire, immagine di due anime legate da amore, sono ormai divenute due liuti⁵⁷. Ritorna nell'opera del famoso cabbalista Me'ir ibn Gabbay (1480-*post* 1540), altro esule spagnolo, vissuto in Turchia e morto a Safed, la cui *Avodat ha-qodesh* (*Il culto santo*), scritta tra il 1523 ed il 1531 e pubblicata nel 1566 col titolo di *Mar'ot Elohim* (*Le visioni di Dio*) ripropone il tema enfatizzando la risonanza dello strumento di David con quello dell'ultima *Sefrah*, che gli corrisponde⁵⁸. E ancora, a pochi anni di distanza ormai dal sermone di Moscato, nella *Galliade* (1578) di Guy Lefèvre de la Boderie (1541-1598), linguista appassionato di musica speculativa, conoscitore degli

⁵⁶ Una copia del *De Musica* di Aristide Quintiliano, sopravvissuto all'oblio grazie alle cure della cerchia di dotti musicologi bizantini del X secolo a cui risalgono tutti i codici musicali greci noti, insieme all'*Armonica* di Tolomeo e ad una parte del *Commentario* di Porfirio era nel 1433 nella biblioteca di Vittorino da Feltre (1373/8-1446), dove la vide Ambrogio Traversari (1384-1439) che ne chiese una copia per Niccolò Niccoli (c. 1365-1437). Su Aristide Quintiliano e Tolomeo quali fonti del *Panepistemon* di Poliziano v. F. Brancacci, *L'enciclopedia umanistica e la musica: il Panepistemon di Angelo Poliziano*, in P. Gargiulo (a cura di), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Olschki, Firenze 1993, pp. 229-316; F. Brancacci, *Le fonti musicali classiche nell'opera di Poliziano*, «Interpres», 12 (1992), pp. 135-149. Sulla conoscenza da parte di teorici arabi quali Al-Kindi (c. 801-866/73) e Al-Farabi (870-950) di Tolomeo, e forse anche di Aristide Quintiliano, cfr. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, cit., p. 610.

⁵⁷ Pietro Bembo, *Asolani*, in C. Dionisotti (a cura di), UTET, Torino 1966, p. 450.

⁵⁸ Cfr. Idel, *Conceptualization of Music*, cit., pp. 170-172.

scritti cabbalistici – nonché traduttore del *De vita* di Ficino e dell'*Harmonia mundi* di Francesco Zorzi (1466-1540), una delle fonti del sermone sulla musica – che descrive l'uomo come “un liuto ben accordato, le cui fertili note risuonano in alto con il liuto delle sfere circolari”⁵⁹.

Quando Moscato giunge a comporre il suo sermone, l'immagine degli strumenti risonanti aveva ormai quasi due millenni alle spalle ed era transitata dalle fonti antiche agli scritti dei mistici, dei filosofi, degli umanisti e dei poeti. La fonte diretta del rabbino mantovano era stata Yitzchaq 'Ar'ama, di cui Moscato cita esplicitamente il passo dove si descrivono i due strumenti rispondenti⁶⁰. L'interesse di Moscato per 'Ar'ama appare naturale: 'Ar'ama era stato un'importante autorità rabbinica, la sua *'Aqedat Yitzchaq*, ristampata a Venezia da Giovanni di Gara nel 1573, era anch'essa una raccolta di sermoni, che avevano riscosso un grandissimo apprezzamento e sarebbero stati più volte presi a modello, e soprattutto, nell'opera di 'Ar'ama il motivo della risonanza tra i due cordofoni era posto in relazione al tema biblico del *kinnor* di David risvegliato alla melodia dal Vento del Nord – proprio come nel sermone sulla musica. Ma grazie alla stampa Moscato avrebbe potuto facilmente attingere ad una delle fonti antiche in traduzione – presenti ad esempio in largo numero nella biblioteca del suo concittadino Avraham Portaleone, di cui fu maestro spirituale – e che per altri temi musicali del sermone non manca di citare⁶¹.

⁵⁹ Godwin, *Music, Mysticism and Magic*, cit., pp. 140-142, in part. p. 141; Tous-saint, *Quasi Lyra*, cit., p. 132; sulla presenza di Francesco Zorzi tra le fonti di Moscato cfr. *supra*, n. 3.

⁶⁰ Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 81-83 (88-89). Moscato conosceva anche la *'Avodat ha-qodesh* di Ibn Gabbay, che riprende altrove nel suo sermone, anche se non la cita esplicitamente, come fa con 'Ar'ama: Idel, *Anamnesis*, cit., pp. 403-404.

⁶¹ Sulla biblioteca di Portaleone, che includeva tra l'altro la *'Aqedat Yitzchaq* di 'Ar'ama, l'opera di Aristotele (compresi dunque i *Problemata*), il commentario di Macrobio al *Somnium Scipionis*, gli scritti e le traduzioni di Ficino, v. *supra*, n. 16. Nel suo *Shilte ha-gibborim* (*Gli scudi degli eroi*), pubblicato a Mantova nel 1612, Porta-

Dopo Moscato, il fascino esoterico della risonanza, di cui per secoli si era nutrita la percezione delle virtù metafisiche della *cithara/lyra/ud/kinnor/liuto*, sarebbe sopravvissuto ancora a lungo, di fatto, fino ai nostri giorni. Ma qualcosa stava cambiando: lo spirito scientifico galileiano era appena dietro l'angolo, e presto se ne sarebbero sentiti gli effetti – come nelle parole dell'astronomo, filosofo, medico e matematico Yosef Shelomoh Delmedigo, che da bravo allievo di Galileo, di cui aveva seguito le lezioni padovane, nel suo *Sefer elim* avrebbe messo in dubbio l'autorità di Aristotele – in realtà del tardo redattore dei *Problemata* – affermando con fervore quanto segue:

Giuro per la mia testa che lui [Aristotele] non ha capito la questione [...], perchè se si ripete l'esperimento con qualsiasi cordofono ben accordato [...] e se si mette un piccolissimo pezzo di paglia o di carta leggera su di una corda, e si pizzica la corda adiacente all'intervallo di un tono o di un semitono, il pezzetto di paglia né si muoverà né cadrà; né si muoverà nel caso di

leone dedica un'ampia parte all'antica musica ebraica ed ai suoi strumenti – che egli identifica con quelli del suo tempo. A proposito del *kinnor*, egli osserva che l'unico cordofono che può essere fatto risuonare dal vento è l'arpa, e che quindi il *kinnor* biblico doveva essere un'arpa. Portaleone era stato però un liutista, e non dimentica il liuto: definendolo come lo strumento più perfetto, e del quale non può esserne di migliore, vi riconosce il *nevel* a 10 corde di David, e, unico tra tutti gli strumenti musicali presi in esame nella sua opera, ne descrive accuratamente l'accordatura ed il tipo di notazione (l'intavolatura), quella stessa, sostiene, che usavano i Leviti nei loro libri di musica. Sulla parte dedicata alla musica dell'opera di Portaleone cfr. Adler, *Hebrew Writings*, cit., pp. 243-283; Harran, *Three Early Modern Hebrew Scholars*, cit., pp. 177-262 e 298-313 (testo parziale in traduzione inglese alle pp. 206-262; testo parziale ebraico alle pp. 298-313); per il passo sul *kinnor* v. pp. 244-250. Una parziale traduzione latina è reperibile in Blasio Ugolino, *Thesaurus antiquitatum sacrarum complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur*, XXXII, Giovanni Gabriele Hertz e Sebastiano Coletti, Venezia 1767, pp. II-XCVI, in part. pp. XLIV-XLVIII per la parte dedicata al *nevel*; pp. XLVIII-LXXXII per la parte dedicata al *kinnor*, e pp. LXXIV-LXXX per la descrizione dell'accordatura e della notazione in uso per il liuto/*nevel*.

un ditono, o di un tritono [...]; [nel caso di una quarta] si potrà muovere appena e [...] con una quinta si muoverà di più; se si metterà la pagliuzza sull'ottava, ovvero, il diapason, sicuramente cascherà [...]. Se questo fosse causato dalla vibrazione dell'aria e delle corde che si genera mettendo in movimento una corda qualsiasi, chi non capisce che sarebbe la più vicina a vibrare di più? Eppure si osserva l'opposto [...] io l'ho sperimentato un migliaio di volte sul clavo⁶², e quindi quanto afferma Aristotele su questo problema è falso⁶³.

⁶² Verosimilmente clavicembalo o clavicordio.

⁶³ Cit. da Adler, *Hebrew Writings*, cit., p. 118; per l'intero brano sulla musica di Delmedigo, cfr. ivi pp. 117-126. Il passo contestato da Delmedigo è quello in *Problemata*, XIX.42, dove la spiegazione offerta per il fenomeno è frutto di aggiunte posteriori (v. *supra*, n. 26). Il primo approccio analitico al fenomeno in età moderna si ha in realtà con Girolamo Fracastoro (1478-1553) ed il suo *De sympathia et antipathia rerum*, pubblicato per la prima volta nel 1546 ed in cui si analizza, tra l'altro, il fenomeno della risonanza simpatica tra corde armoniche: v. Girolamo Fracastoro, *Liber I, De sympathia et antipathia rerum. De contagione, et contagiosis morbis, et eorum curatione, libri tres*, Lione, Guglielmo Gazeium, 1550², pp. 105-109, accessibile al seguente indirizzo: <https://archive.org/stream/hin-wel-all-00000714-001#page/n8/mode/2up>; C. V. Palisca, *Scientific Empiricism in Musical Thought*, in S. Toulmin - D. Bush - J. S. Ackerman - C. V. Palisca, *Seventeenth Century Science and Arts*, Princeton University Press, Princeton 1961, p. 97.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016
ANGELO PONTECORBOLI EDITORE - FIRENZE