



studi musicali

nuova serie ● anno 01 ● 2010 ● numero 01

Accademia Nazionale di Santa Cecilia ● *Fondazione*

Studi musicali. Nuova serie
Rivista semestrale di studi musicologici

Direttore
Agostino Ziino

Redazione
Teresa M. Gialdroni

Studi musicali

Nuova serie, I, 2010, n.1



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

*Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

Progetto grafico
Silvana Amato

Impaginazione
Roberto Grisley

Composizione tipografica in Cycles di Summer Stone

«Studi musicali» pubblica articoli riguardanti tutti i campi della ricerca musicologica in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo. Gli articoli proposti per una eventuale pubblicazione possono essere inviati in copia cartacea al seguente indirizzo: Agostino Ziino, Via Giovanni Antonelli, 21 - 00197 Roma, e, in allegato a una e-mail, all'indirizzo studimusicali@santacecilia.it. La pubblicazione è subordinata al parere di due studiosi specializzati cui l'articolo sarà sottoposto in forma anonima. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista disponibili in italiano e in inglese al seguente indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it>.

Per gli annunci pubblicitari rivolgersi all'indirizzo editoria@santacecilia.it

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

ISSN 0391-7789

© 2010 Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma
Tutti i diritti riservati

www.santacecilia.it
studimusicali.santacecilia.it
studimusicali@santacecilia.it

Soci Fondatori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Stato Italiano, Comune di Roma, Regione Lazio, Provincia di Roma,
Camera di Commercio Roma, ENEL, Telecom, BNL-Paribas, ENI,
Amministrazione Autonoma dei Monopoli di Stato, La Repubblica,
Autostrade per l'Italia, Ferrovie dello Stato, Poste Italiane, Astaldi

Sommario

- 7 Michael Scott Cuthbert
The Nuremberg and Melk Fragments and the International Ars Nova
- 53 Carlo Bosi
Musica ficta Usage: Old Questions and a Reappraisal
- 79 Paolo Sanvito
*L'armonia musicale entro il sistema delle arti di Daniele Barbaro.
Un contributo alla storia dell'estetica musicale*
- 105 Jennifer Bain, Judith E. Dietz
Family Ties and the Salzinnes Antiphonal
- 147 Giulia Giovani
*«Old and Rare music and Books on music»:
le Cantade 'ritrovate' di Alessandro Grandi*
- 187 Marina Toffetti
*«No haria de haverse mezclado el conde».
Ancora su Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola
(con documenti inediti)*
- 251 Elisabetta Fava
«Im Legendenton»: reinvenzione dell'arcaismo e infanzia dello spirito

L'armonia musicale entro il sistema delle arti di Daniele Barbaro.
Un contributo alla storia dell'estetica musicale
Paolo Sanvito

Come Giove su Danae, nella tela che il Veronese dipinge alla metà del Cinquecento per la sala del Consiglio dei Dieci di Palazzo ducale, così Giunone «riversa oro, dignità e onori su Venezia, seguendo il programma di allegorie suggerito da Daniele Barbaro». ¹ Questa rappresentazione simboleggia egregiamente gli intenti dell'opera complessa svolta dal Barbaro ai fini del progresso delle scienze a Venezia. Uno dei principali campi di attività di quest'umanista fu quello delle arti musicali, intese all'epoca in senso lato, ovvero tutte le arti basate sulla proporzione (comprendendo dunque astronomia, matematica, geometria).

Il Della musica e le conseguenze della sua ricognizione

Con l'edizione dei *Dieci libri* del 1556 e poi del 1567 di Daniele Barbaro (a seguire nominati VITRUVIO, del cui trattato sono l'edizione critica), ² il concetto di scienza della prima età moderna, e più precisamente quello della scuola aristote-

¹ ENNIO CONCINA, *Venezia nell'età moderna: struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 13.

² VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Mons. Daniello Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556; rist. Venezia, Francesco de' Franceschi senese, & Giovanni Chieger alemano compagni, 1567

lica, irrompe per la prima volta nella tradizione dell'architettura occidentale, anzi esso coinvolge esattamente il suo cardine principale, che era l'antico. Barbaro infatti era stato consacrato, in quanto fondamento alla professione degli architetti, sin da svariati decenni, sia dall'attività di Claudio Tolomei a Roma negli anni appena precedenti, sia dalla ponderosa e all'epoca ineguagliata opera di Guillaume Philandrier su Vitruvio, le *Annotationes* del 1544.³ Ma il carattere – e l'ambizione – delle *Annotationes*, rispetto a quello di Barbaro, è ben altro, non allo stesso modo universalistico ed enciclopedistico. Secondo Pier Nicola Pagliara, in seguito alle fatiche – purtroppo restate incompiute – del vitruvianesimo romano, «anche la parte più dogmatica del lavoro di Filandro avrebbe comunque potuto stemperarsi, perché la pluralità di strumenti d'indagine ed il confronto che si sarebbe stabilito con la gran varietà di esperienze dell'architettura romana avrebbero, molto più che nell'insieme dei trattati del Serlio, reso problematica l'adozione di regole fisse o ridimensionato il loro valore»; ma ciò non accadde, e le ricerche sviluppate a Roma raggiunsero una condizione di stallo.⁴

In questo contesto, e in un dibattito ormai ben più che solo romano, si inserisce il contributo dell'ambiente veneziano. Intorno e a partire dal 1550 i vitruviani, sotto il forte impulso di tale ambiente, letteralmente riscrissero *ex novo* la trattatistica artistica dell'età moderna, mossi da una forte esigenza di emancipazione dalla regola tramandata, sia a Padova, quale università della ricerca scientifica internazionale, sia anche in altri grandi centri come Parigi e Londra. Infatti non può essere casuale che Daniele Barbaro trascorresse alcuni anni anche in queste città, in una delle quali era stato attivo Pietro Ramo; e che il re Edoardo VI d'Inghilterra gli permettesse, al termine dei tre anni di ambasceria in questa città, di fregiarsi della rosa dei Tudor nel proprio stemma, in segno della propria stima.⁵

3 [GUILLAUME PHILANDRIER], *Gulielmi Philandri ... In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes. ... Cum indicibus Graeco & Latino locupletissimis*, Roma, Giovanni Andrea Dossena, 1544. La storia della ricezione del trattatista francese è stata riscritta recentemente dal Lemerle, colmando una ampia lacuna degli studi: FRÉDÉRIQUE LEMERLE, *Les "Annotations" de Guillaume Philandrier sur le "De Architectura" de Vitruve: livres I à IV, introd., trad. et comm. par Frédérique Lemerle*, fac-similé de l'éd. de 1552, Paris, Picard, 2000.

4 PIER NICOLA PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1986, vol. 1, p. 81.

5 È stato osservato da ANNA RITA ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù. Il mediomondo di Daniele Barbaro*, Firenze, Olschki, 1999, p. XVII, che «il percorso culturale di Barbaro non si esaurì nel solo ambito veneziano». Questo fu dovuto da una parte alle sue relazioni scientifiche con col-

Secondo Anna Rita Angelini,⁶ con l'opera di Daniele Barbaro si impone a Venezia l'«esigenza di riorganizzazione del sapere che affida ad un'amplissima idea dell'architettura. [...] Gli scritti di Barbaro [sono] [...] rivelatori di quel contesto, europeo prima che veneto, che più che a Vitruvio e agli antichi, permette di accostare lui, patrizio veneziano e patriarca di Aquileia, al *regius* professor Pierre de la ramée»⁷ – a sua volta un apolide e apostata.

La tesi di questo studio è quindi che le ricerche e i risultati ottenuti da almeno una parte dell'*entourage* barbariano, ovvero da Giuseppe Moletto, da Francesco Patrizi, da Matteo Macigni e in parte da Francesco Barozzi, avevano un contenuto teorico e scientifico essenzialmente antidogmatico (a volte anche antiecclesiastico); e questo ebbe dei risvolti anche sul piano dell'estetica musicale.

Dopo una recente generazione di nuovi studi e metodi per l'analisi dell'opera di Barbaro, dopo, in particolare, l'ottimo contributo dell'Angelini, che offre una nuova interpretazione del suo sistema filosofico, e dopo il composito studio di Pierre Caye, ci troviamo, in questi ultimi anni, ad un nuovo punto di partenza nelle indagini sull'argomento. Non sono infatti ancora state raggiunte delle conclusioni definitive, salvo sul versante della storia filosofica. Lo studio di Caye contiene in effetti alcuni errori di trascrizione, o perfino di lettura del testo originale,⁸ ed è connotato da una singolare genericità delle definizioni, come l'invenzione di una

leghi, che non erano affatto concentrate nella sola Venezia, e neppure nella sola Italia; e dall'altra, alla circolazione delle imprese editoriali iniziate appunto naturalmente nella stessa Venezia, ma nessuna rapportata unicamente all'ambiente locale, sia per la propria diffusione, sia per quella delle sue fonti, vocationalmente e intrinsecamente internazionali. Philandrier lo ritroviamo (citato integralmente e letteralmente) nella sola ed. latina, non in quella italiana, del VITRUVIO del 1567, in un passo sui tetti (Liber II., Cap. 1.: «De priscorum hominum vita, et de initiis humanitatis», p. 49): «Philander: scandulis idest robore assulatim secto». Inoltre in quella italiana, in un passo rimasto invariato, sia VITRUVIO 1556, Libro VI., cap. 5, sia Libro VI., cap. 5, p. 292, ovvero a proposito della descrizione «de i triclini, stanze, essedre et delle librerie et delle loro misure» del capitolo omonimo: «il Filandro parla molto bene diffusamente sopra questo luogo» (il passo corrispondente di Philandrier si trova in PHILANDRIER, *Gulielmi Philandri... In decem libros M. Vitruvii Pollionis* cit., VI., cap. 8, *Annotatio* p. 238).

6 ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù* cit., p. XVII.

7 *Ibid.*

8 PIERRE CAYE, *Le savoir de Palladio: architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, Klincksieck, 2004. In un passo a p. 62 l'autore intende dimostrare che a Venezia non esisteva scienza dell'architettura che prescindesse dalla memoria di Roma: tuttavia poi il

«réaction vitruvisante»: «L'édition et le commentaire de Barbaro dépassent les oeuvres des autres chantres de la réaction vitruvisante»⁹ (rappresentata dai vari Cesariano, Caporali, Cataneo, e Tolomei, fino al Philandrier: come se vitruvianesimo significasse, nel Cinquecento, univocamente conservatorismo).

L'analisi dell'aspetto multidisciplinare delle opere di Barbaro è iniziata con la scoperta, compiuta negli anni '80 da parte di F. Alberto Gallo, dell'opera teorica musicale di Barbaro, il *Trattato della musica*. Esso è sopravvissuto solo in due esemplari: un manoscritto bolognese,¹⁰ ricavato direttamente dall'autografo di Barbaro da un copista, molto probabilmente contemporaneo; e un manoscritto fiorentino,¹¹ il cui primo foglio, a cura del collezionista e abate ottocentesco Quirico Viviani, recita: «scrissero della musica Gio:[vanni] Spataro bolognese e Niccolò Burtio da Parma. essendo stato l'Ongaro maestro di retorica nel collegio di Parma è probabile che ivi abbia trovato questo opuscolo e che sia di Niccolò Burtio». Il manoscritto conta 27 pagine *in folio*.¹² Il codice fiorentino appartenne alla biblioteca del conte Giulio Bernardino Tomitano (1761-1828), di Oderzo, un erudito e diretto discendente del ben più celebre Bernardino Tomitano (1517-1576) medico, poeta latino e italiano, filosofo e noto amico di Daniele Barbaro stesso, nonché cattedratico di logica aristotelica (distintosi segnatamente per l'edizione dell'*Introductio ad sophisticos elenchos Aristotelis; Aristotelis opera omnia*, x volumi, Venezia 1562, ma anche per molti altri scritti). Bernardino Tomitano fu membro, come Daniele e il collega docente Alessandro Piccolomini, della padovana Accademia degli Infiammati (1540-1550), e tra l'altro traduttore del Vangelo di Matteo (1547), e vittima di un processo di inquisizione tra il 1553 e il 1555.¹³

passo palladiano citato a riprova di questo è il seguente: «che sola [Venezia] n'è esempio rimasa della grandezza e magnificentia de romani» – di tutt'altro senso, esso si riferisce alla persistenza della tradizione antica in terra veneziana – ma non la sua esclusività.

9 PIERRE CAYE, *Le savoir de Palladio* cit., p. 36.

10 Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, MS. B. 26.

11 Firenze, Biblioteca mediceo-Laurenziana, MS. Ashburnham 978.

12 In esso sono numerate solo le pari, quindi complessivi 14 *folia*.

13 Sull'argomento MARIA ROSA DAVI, *Bernardino Tomitano filosofo, medico e letterato (1517-1576)*, Trieste, Lint, 1994, pp. 11-23. I membri dell'Accademia degli Infiammati sono definiti dall'autrice

«portavoce di un sempre crescente interesse editoriale per i fenomeni retorici del linguaggio», p. 15. e il «revival della retorica, specialmente aristotelica, a Padova, [...] da riconnettere al più antico e complesso movimento di ripresa degli studia humanitatis e delle artes sermocinales, ha [...] esiti originali, evidenti anche nell'opera di Tomitano», dato che «in generale la speculazione

Il rapporto diretto, senza mediazioni, con Barbaro è perciò chiaro.¹⁴

Invece, per quanto riguarda l'esemplare bolognese, ricerche dello scrivente nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna¹⁵ dimostrano che, come si legge in una lettera inviata dal collezionista vicentino Paolo Morellato, questi diede a Padre Martini disegni del palladianista Ottavio Bertotti Scamozzi, insieme ai quali giunse anche il trattato del Barbaro.

Secondo lo studio di Ann Moyer, *Musica scientia*, che è tra i pochi a menzionarlo, il trattato *Della musica*, che la studiosa considera soltanto una raccolta di frammenti, è comunque abbastanza ampio da costituire un trattato in sé, motivo anche della sua edizione separata in manoscritto: l'autrice allude così, sebbene ambiguamente, all'esemplare di Bologna, mentre non ha avuto conoscenza – o almeno non ha menzionato – dell'esemplare fiorentino. La studiosa interpreta la funzione d'uso di questo materiale come segue: «thus the audience for them would appear to be at least twofold».¹⁶ La redazione del trattato sarebbe in altri termini funzionale a una più vasta diffusione delle teorie barbariane, sia per il pubblico degli studiosi dell'architettura, sia per quello della musica e delle scienze del Quadrivio. Ma una simile presunta intenzione di Barbaro andrebbe sottoposta al beneficio del dubbio: è infatti solo apparenza («appear»), non un dato di fatto dimostrato. Si dovrebbe porre preliminarmente in generale il problema: cercava Barbaro una 'visibilità' nella teoria musicale, o una tale aspirazione non rientrava tra i suoi interessi?

padovana sulla retorica si colloca nel quadro più vasto di una revisione di tutte le forme del linguaggio, e partire da quello logico e scientifico» (*ibid.*).

14 Dimoranti in Oderzo, ma originari della Feltria, i Tomitano hanno per motto «*alis et pedibus inaccessibilia mobilis nigra immobilis clara*». si videro riconosciuto il loro titolo già nel 1335, da Carlo IV di Lussemburgo. BALDASSARRE COMPOSTELLA, "Tomitano", *sub voce*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna, 1968, p. 633.

15 Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, MS. H. 86.64.

16 ANN MOYER, *Musica scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992, p. 185; i frammenti di trattato «are extensive enough to form a small treatise on their own, and in fact they were occasionally collected as an independent manuscript» (*ibid.*). La trascrizione del testo del *Della musica* di Daniele Barbaro, a cura dello scrivente, comparirà a parte.

Importanza del trattato

Il ritrovamento del trattato apre uno squarcio sulle ampie conoscenze scientifiche dell'autore e sul loro uso. Tra di esse spiccano le scienze matematiche.

Per il matematico Francesco Barozzi, amico del Barbaro e autore dell'*Opusculum in quo una oratio et duae Quaestiones, altera de certitudine et altera de medietate mathematicarum continentur*,¹⁷ trattato di teoria della matematica, l'essenza delle matematiche ha una giustificazione metafisica. Perfino l'anima è per lui dotata e compresa in un'essenza e un fondamento matematici, che evidentemente, nella sua prospettiva di rivalutazione di questa disciplina, si distanziano dai principi della logica aristotelica – mentre secondo il suo oppositore Alessandro Piccolomini, al contrario, le scienze matematiche non possono permettere l'accesso alla conoscenza del mondo sensibile – (si trovano affermazioni in questo senso anche nelle *Commentationes in Proclum*, sempre del Barozzi, secondo le quali letteralmente nell'anima si troverebbero la sesquiterza, la sesquialtera e la diapason, e la nostra anima presupporrebbe i principi della geometria e dell'armonia, il che offriva la giustificazione della naturale e spontanea preferenza per determinate classi di accordi, e il rifiuto di altri).¹⁸ Queste indagini, parzialmente confinanti con quelle pertinenti alla psicologia rinascimentale, ebbero sicuramente rapporti con, o influssi su, le teorie barbariane dell'anima, quali esse dovevano trovarsi sistematizzate nell'eponimo trattato del Barbaro *De anima*, purtroppo fino ad oggi irreperibile – sebbene con ogni probabilità basato sul trattato di Aristotele di ugual titolo, ripubblicato negli stessi anni in numerosissime edizioni commentate proprio a Venezia o circondario (in un arco dal 1472, Padova, al 1560, Venezia).

L'importanza delle scienze matematiche come strumento logico di categorizzazione del mondo era nella concezione cinquecentesca parallela all'importanza antropologica della musica. La logica, strettamente matematica, della disciplina 'musica' è infatti, in quest'epoca, la stessa che permette la lettura e l'ordinamento della realtà sensibile negli altri campi della conoscenza. Ripren-

¹⁷ Padova, *Gratiosus Perchacinus*, 1560.

¹⁸ BAROZZI, *Procli Diadochi In primum Euclidis Elementorum librum commentariorum ad vniuersam mathematicam disciplinam principium eruditionis tradentium libri 4*, Padova, Percacino, 1560.

dendo un'affermazione di Tafuri,¹⁹ in questa dimensione della conoscenza si trovano a coincidere sia l'*ars* o la disciplina dell'«harmonia», sia l'arte del buon governo, sia i principi della consonanza, simile al contemporaneo termine volgare *correspondentia* (ricorrente anche nella trattatistica d'arte, in Palladio, e in Barbaro prima di lui)²⁰ delle parti tra loro: ovvero il proporzionamento. Le idee dei trattatisti rivelano quindi, almeno sin da Tafuri, anche un risvolto politico, che qui tuttavia tralasciamo. Si veda al proposito anche il commentario a Vitruvio: ²¹ «onde ben dice Boetio, che bella cosa è di conoscere con modo, et via, che cosa è, et che cosa apporta quello, che è commune a tutti i viventi. Di queste cose il vulgo non ha dubitatione, i dotti si torcono, i conoscenti si diletano. et però la musica, che diletta la mente, et le orecchie, è congiunta con la moralità, et con la speculatione». La giustificazione a tali visioni si trovano, come appena evidenziato, in Barozzi.

Barozzi era stato di fondamentale riferimento per Barbaro già qualche anno prima grazie al commentario, già citato in precedenza, agli *Elementi* di Euclide dal titolo *Procli Diadochi. In primum Euclidis Elementorum librum commentariorum ad vniuersam mathematicam disciplinam principium eruditionis tradentium libri 4* (Padova, Percacino, 1560), come si evince da alcune affermazioni contenute nel testo ora citato.²² L'avanzamento scientifico derivato da questa edizione giovò evidentemente subito al Barbaro, che ne approfittò sia per le parti matematiche del suo trattato, sia per le parti teorico-cognitive.

Un altro *familiaris* di Barbaro, professore padovano di matematica, Giuseppe Moletto, collaborava in questi anni con il filosofo Matteo Macigni all'opera astronomica *De corrigendo ecclesiastico calendario*,²³ e, come ha ricordato Tafuri, temeva per questo, in una lettera inviata al collega docente padovano Vincenzo Pinel-

19 MANFREDO TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro: la norma e il programma*, in VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura. Con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro*. Rist. comment. dell'ed. Venezia 1567, Milano, il Polifilo, 1987, pp. XI-XL: XVIII.

20 Sul valore semantico antico di questo termine vedasi SABINE FROMMEL-KUHBACHER, *Il principio della corrispondenza nell'architettura del Serlio e del Palladio*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, a cura di André Chastel, Milano, Electa, 1990, pp. 166-180.

21 VITRUVIO 1567, p. 227.

22 cfr. BAROZZI, *Procli Diadochi* cit., p. 55.

23 *De corrigendo ecclesiastico calendario libri duo eiusdem Iosephi Moletii*, Venezia, Petrus Dehuchinus, 1580.

li, le «reazioni del pubblico»,²⁴ a causa dell'eterodossia delle sue tesi dal punto di vista delle gerarchie ecclesiastiche. Al Moletto non a caso succederà Galilei sulla stessa cattedra dello studio di Padova. Altre opere in questo stesso ambito apparivano alle stampe negli stessi anni per mano di Alessandro Piccolomini, professore di filosofia e astronomo, tra il 1558 e il 1570 circa.²⁵

Il rinnovamento della teoria artistica e il riformismo dello statuto delle scienze

Peculiare, tra le coordinate intellettuali di Barbaro, è l'identificazione, unica finora nell'età moderna, della scienza architettonica con il concetto della «virtù eroica», rilevata da angelini. cito dall'edizione 1567: ²⁶ «ella può essere con la sapienza, et con la prudenza paragonata, [...] et per le operationi tra le arti come heroica virtù et regina chiaramente riluce». e ancora, essa: «sopra ogni arte significa cioè rappresenta le cose alla virtù, che conosce [...]».²⁷ su quale argomento, e impianto epistemologico si basa questa posizione? sul pianificato riformismo dello statuto delle scienze, del quale l'edizione del 1556 e poi del 1567 è in un certo senso il manifesto: ai contorni di questo riformismo si dedicano i paragrafi che seguono.

24 TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., p. XXIX. Moletto si basava sui calcoli di Copernico; tuttavia conservava ugualmente alla terra la posizione tolemaica.

25 ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La prima parte de le theoriche ovvero speculationi dei pianeti*, Venezia, Giordano Ziletti, 1558; *De la sfera del mondo di m. Alessandro Piccolomini libri quattro, nouamente da lui emendati, et di molte aggiunte in diuersi luoghi largamente ampliati. De le stelle fisse del medesimo autore libro uno, con le loro fauole, figure nascimenti, et nascondimenti da lui nouamente riueduto, et corretto*, Venezia, Giovanni Varisco & compagni, 1561. Secondo TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., p. xxx, Piccolomini si rivelava nel dibattito contemporaneo su posizioni retrograde, infatti Barozzi polemizzò contro il suo *Commentarium de certitudine ...*; al proposito cfr. GIULIO CESARE GIACOBBE, *Francesco Barozzi e la Quaestio de certitudine mathematicarum*, «Physis», 14, 1972, pp. 357-374, per Barozzi; e ADRIANO CARUGO, *L'insegnamento delle matematiche*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III.1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, pp. 151-183: 153 sgg.

26 VITRUVIO 1567, p. 21.

27 VITRUVIO 1567, p. 11.

Il concetto di «soperstitione» e il contrasto tra dogmatismo e libertà intellettuale

Nel passo dedicato all'«entasi» della colonna, leggiamo: ²⁸

Della gonfiatura, che si fa nel mezzo delle colonne, che entasi da Greci, è detta, [...] accioche la sia dolce, et tenera, et che gentilmente si volga, noi non havemo da Vitru. altro, che una promessa [...] Perche volemo far giudicio d'una colonna, non sapendo come era posta in opera? che spacio era tra una colonna, et l'altra? in che maniera era collocata? per che accidente era cosi compartita? che effetto in che luogo faceva? et altre simil cose, che fanno che dire à questi dissegnatori, che tutto di vanno in roma misurando le parti, et le particelle, senza riguardo del tutto. Vedi che Vitru. ci leva la soperstitione, l'obbligo et la servitù senza ragione, [;] pero sia detto questo in risposta di molte questioni, che si fanno tutto 'l di sopra tai materie, affermando molti, che non si possa intender V. da chi non è stato à roma, et protestando i medesimi, che non si trova in roma cosa fatta con le ragioni, e misure di V., cose che à modo alcuno non possono star insieme, sono bene, i termini delle cose secondo il piu, et il meno, ma tra que termini ove sia, chi con ragione voglia procedere, chi è che ci levi il modo di poter fermarsi piu in un che in altro luogo, quando la occasione ci da di farlo? io ho in odio non meno la soperstitione, che l'heresia. La gonfiatura della colonna, come di questi tempi ella si intenda[,] pare che ella sia nata dalle regole della diminutione, ò rastrematione della colonna posta di sopra.²⁹

È vero, come è stato osservato già da tempo dalla Morresi,³⁰ che questo passo del 1556, forse per molteplici timori di subire critiche ed il suo tono di condanna nei riguardi del fanatismo vitruvianista, fu eliminato dall'edizione del 1567; ma analoghi passi si ritrovano ugualmente in tale edizione, e denunciano i conformisti, «che non comprendono la flessibilità delle regole architettoniche», altrimenti detti superstiziosi: «per levare la soperstitione di alcuni, che vanno sempre ad uno istesso modo».³¹

Ulteriori passi sono rivolti ancora all'indipendenza delle arti da precetti pre-costituiti; l'usanza lagunare nella disposizione degli spazi delle abitazioni è criticata dal Barbaro nel VITRUVIO del 1556 come segue:

²⁸ Mentre nel trattato di Palladio, del 1570, vi viene dedicato un capitolo, I, p. 13 «della gonfiezza», certamente per la similarità di termini tributario di Barbaro.

²⁹ VITRUVIO 1556, p. 82, L. III, c. II.

³⁰ MANUELA MORRESI, *Le due edizioni dei commentari di Daniele Barbaro, 1556 e 1567*, in VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura* cit., pp. XLI-LVIII: L.

³¹ VITRUVIO 1567, pp. 7-8, e 200.

Io mi estenderei di descrivere particolarmente molte cose, le misure, et i modi de le quali non sono posti da Vitruv. ma sapendo che presto verrà in luce un libro delle case private, composto, et disegnato dal Palladio, et havendo veduto, che in quello non si puo desiderare alcuna cosa, non ho voluto pigliare la fatica d'altri per mia. [...] [Gli huomini] conoscendo gli errori passati, biasimeranno il non haver creduto a chi gli diceva il vero [...] e conosceranno, che non si nasce architetto, ma che bisogna imparare, et conoscere, et reggersi con ragione, dalla quale chiunque fidandosi dello ingegno suo, si parte, non conosce mai il bello delle cose, anzi stima il brutto bello, il cattivo buono, et il mal fatto ordinato, e regolato. Voglio ancho esortare gli architetti, et Proti, che non vogliono applaudere, et assentire a padroni. anzi, che gli dichino il vero, et gli consiglino bene, et amorevolmente, et che pensino bene prima, che gli facciano spendere i dinari, come altrove s'è detto, perché così facendo, veramente merita-ranno laude, et nome conveniente alla loro professione»³²

Come osserva Tafuri, la flessibilità formale consentita dal linguaggio gotico nell'edilizia veneziana del primo Quattrocento obbligò nel cinquecento il «linguaggio della regolarità» a «trasgressioni difficilmente contenibili»,³³ alle quali il Commentario del Barbaro offrirà una soluzione. dunque il suo Vitruvio è prodotto veneziano e al contempo polemico nei confronti delle usanze ed istituzioni veneziane.³⁴

Barbaro (e al suo seguito Palladio, e più tardi Scamozzi) rappresenta, eccezionalmente nella sua epoca, un concetto funzionalistico dell'architettura, che assumerà allo stesso modo un alto rango solo molto più tardi, nel Novecento: e infatti non è casuale che i problemi di modulazione e di risonanza acustica siano sentiti molto fortemente dall'architettura delle avanguardie storiche e dai continuatori della loro tradizione fino ad oggi.

³² VITRUVIO 1556, p. 179.

³³ TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., p. XXIV.

³⁴ MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 327. Qui è utile mettere a confronto la citazione scelta da WERNER OECHSLIN, *Palladianismus: Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung*, Zürich, Gta-Verlag, 2008, p. 8, tratta dal grande teorico classicista Quatremère de Quincy, per l'estetica del Palladio – citazione che suona singolarmente simile alla posizione di Barbaro: «“il [Palladio] leur [= aux architectures antiques] demandoit non des règles toutes faites, mais les principes qui avoient fait les règles; il vouloit s'en approprier l'esprit avant d'en suivre la lettre”. Das bleibt zwar sehr vage, trifft den sachverhalt aber gleichwohl. Keine 'wörtliche' regeltreue, dafür 'im Geist' der antiken monumente, so wie Palladio dies – auf eigener Kenntnis und Erfahrung aufbauend und sich selber den Freiraum und die “nuova usanza” gestattend – im *Proemio* der “Quattro Libri” beschrieben hat».

Ma la loro prima individuazione risale alla generazione del Barbaro, e ve ne sono ancora altri indizi: nella trattazione del teatro.

La «fabrica del teatro»

Subito dopo il capitolo sull'armonia, il libro quinto del Vitruvio contiene i capitoli «de i vasi del theatro» e «della conformatione del theatro». Qui vengono presentati istituzionalmente alcuni temi-chiave: la funzione del teatro integrata, *ante litteram*, nella compagine urbana come l'opera d'arte che in uno stesso segno unifica tutte le altre arti, compresa la poesia e la declamazione retorica alle quali viene detta deputata la «voce continuata» oppure la boeziana «voce mezzana»,³⁵ in un senso davvero precursore rispetto alle riflessioni ottocentesche e wagneriane – mentre nell'illustre predecessore Philandrier mancano del tutto le ricostruzioni dei modelli di teatro. Barbaro, e sulla sua scia Palladio, è oggi generalmente riconosciuto come un rinnovatore delle conoscenze moderne sul teatro: secondo Pierre Gros,³⁶ Palladio avrebbe «reinventato uno spazio scenico moderno». ma soprattutto da parte di Barbaro viene esplicitata la funzione, *more moderno*, della disciplina «armonia», che non è solo, secondo l'uso degli strumenti musicali, la consonanza tra toni, ma anche la risonanza degli spazi (e dunque dell'architettura): due concetti eterogenei.

Dall'interesse di Barbaro per lo spazio teatrale derivano gli studi sull'acustica che costellano l'edizione dei *Dieci libri*. si comincia nel Lib. V già quasi subito, al cap. 3, «del theatro»,³⁷ in cui si pone il problema:

Perche si come gli organi nelle lame d'ottone, o di corno si fanno perfetti con la diesi alla chiarezza de i suoni delle corde; così le ragioni de i theatri sono state con ragione armonica ordinate da gli antichi allo accrescimento della voce. cioè, si come alla ragione delle corde, et del loro suono s'accordano gli instrumenti di canne, et gli organi, così con armonica ragione allo augumento della voce da gli antichi sono state ordinate le ragioni de i theatri come voglia dire, che la diesi, che è la minima voce, et principio di accordar gli instrumenti, habbia dato la regola di accordare gli instrumenti da canne. entra adunque Vitr. con questo proposito a ragionare dell'armonia. et dice, che cosa è, e ne fa le figure [...].

35 VITRUVIO 1567, p. 228.

36 PIERRE GROS, *Palladio e l'antico*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 94.

37 VITRUVIO 1567, p. 223.

Ancora, secondo Barbaro, Aristosseno «attribuiva il tutto alle orecchie; niente concedeva alla ragione; divideva il tuono in due parti eguali, cosa non approvata da i buoni armonici, et finalmente è licentioso, et dubbioso autore»: il rapporto con Aristosseno è dunque contraddittorio; l'originale della traduzione da Vitruvio recita: «et però quanto io potrò apertissimamente interpreterò dagli scritti di Aristoxeno, et sottoscriverò la sua descrizione, et disegnerò i termini de i tuoni, accioché chi con più diligenza vi attenderà, possa più facilmente intendere». ³⁸ Il *Commento* invece riporta: «divideremo la musica principalmente in due parti, delle quali una sarà tutta posta nel giuditio della ragione, *et di quella poco ne dice Aristoxeno*, [corsivo mio] come di quella che considera la natura, la differenza, et la proprietate di ciascuna proportione, o consonanza, et pone differenza tra quelle cose le quali per la loro sottigliezza non possono essere dal senso giudicate». ³⁹ E anche la conclusione dell'argomentazione di Barbaro si esprime ambigualmente rispetto al teorico tarentino: «et qui sia fine del trattamento musicale, quanto puo bastare allo intendimento di Vitru.[vio], né in altro volemo riprendere Aristoxeno, che forse ha havuto altre intentioni, che non sono cosi comprese, et per questo pareno ad alcuni imperfette». ⁴⁰

In ogni modo, specialmente la prima affermazione citata, con il rinnegamento delle teorie di Aristosseno, non trova spiegazione logica entro l'interpretazione di

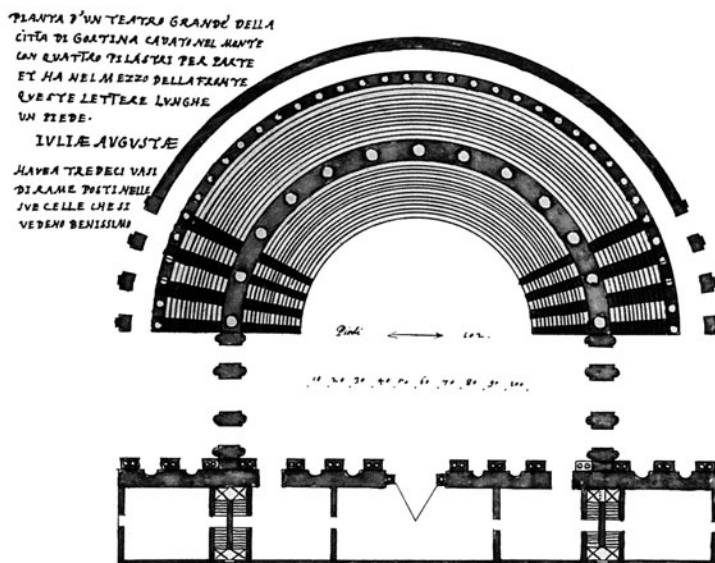
38 Ambo le citazioni (giudizio soggettivo di Barbaro e testo originale tradotto dal latino) da VITRUVIO 1567, p. 227.

39 Le parti in corsivo sono aggiunte rispetto all'edizione del 1556 nel 1567. VITRUVIO 1567, p. 227: «[...] onde ben dice Boetio, che bella cosa è di conoscere con modo, et via, che cosa è, et che cosa apporta quello, che è commune a tutti i viventi. di queste cose il vulgo non ha dubitatione, i dotti si torceno, i conoscenti si diletano. et però la musica, che diletta la mente, et le orecchie, è congiunta con la moralità, et con la speculatione. Accioche adunque il suono accompagnato dolcemente pervenga alle orecchie, et che que giri, che fa la voce nello aere, non siano impediti l'uno dall'altro con sproportionati movimenti, ma soavemente s'accompagnino, et s'aiutino insieme, et accioche la mente si rivolga alla cagione della dolcezza della soavità dei suoni, bisogna prima considerare il principio da cui la voce prende attitudine di potere essere regolata [...]». e ancora, a p. 230: «quelli particolari compartimenti di ciascun genere gli danno un certo aspetto, et forma diversa... Accioché si facciano udire secondo le idee, che si vuole, et non si faccia a caso la imitatione delle cose, che sono grandi, constanti, molli, mutabili, temperate et mediocri». a c. 235 troviamo un'aperta critica al procedimento argomentativo di Vitruvio: «a me pare che Vitru. poteva meglio ordinare questo suo discorso, perche adduce molte cose, prima che hanno bisogno dello intendimento di altro, [altro] che egli pone dappoi: però noi procederemo ordinatamente».

40 Ivi, p. 243.

Barbaro delle tradizioni musicali antiche, e anzi è curioso trovare tanta contraddizione tra essa e le conclusioni; in effetti è attraverso il teorico greco che sia Vitruvio, sia al suo seguito Barbaro, si interessano in modo unico e irripetibile di svariati problemi centrali della pratica dell'epoca: del temperamento degli strumenti, e, nel macroscopico, dell'ascolto musicale negli spazi architettonici. Difficile, inoltre, definire Aristosseno un teorico che «niente concedeva alla ragione», quando è l'inventore di un sistema di temperamento solo formalizzabile in termini matematici. Dagli studi di Pierre Gros su Vitruvio, risulta che il trattato di Aristosseno che – più probabilmente – informava sull'uso dei vasi risuonanti era il Περὶ μουσικῆς ἀκροῶσεως (*Dell'ascolto della musica*), perduto, visto che anche dai *Problemata* aristotelici, dedicati alla musica, sappiamo come essi fossero in voga nell'Atene tardo-classica. Aristosseno, secondo Gros, dovrebbe aver teorizzato la disposizione degli *echeia* nel teatro, quale essa fu poi riportata da Vitruvio (vedi Figura 1).⁴¹

FIGURA 1: Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS. D138 inf., f. 8r: Teatro Grande di Gortina, disegno di Onorio Belli.



41 PIERRE GROS, introduzione a [VITRUVIO], *De architectura*, Torino, Einaudi, 1997, p. 689; e GROS, *Palladio e l'antico* cit., p. 83; HOPE BAGENAL, *Planning for good acoustics*, London, Methuen, 1931, p. 345.

Simili vasi sarebbero stati, secondo le fonti, testimoniati archeologicamente almeno in due casi: nelle spoglie del teatro di Corinto, distrutto dai Romani nel 146 a.c., e nell'Odeon di Erode attico, circa del 150 d.c. (il cui rinvenimento avvenne nel 1858).⁴²

Infine, dopo aver parlato dei differenti tipi di acustica e di spazi che producono risonanza (denominati *katechoûntes*, *periechoûntes*, *antechoûntes* e *synechoûntes*), in modo sommario Barbaro, tramite il testo vitruviano, prescrive conclusivamente che «la voce percossa risuona, cioè di novo suona, et raddoppia la sua simiglianza, et fa echo. La cui espressione per piacer nostro facemmo, [...] et ne i libri nostri dell'anima in versi latini ne adducemmo la ragione, parlando del movimento della voce, et del senso dell'udita» (un'allusione ai contenuti del proprio perduto trattato sull'anima, in cui questi temi, come nel *De audibilibus* aristotelico, erano probabilmente affrontati).⁴³ Si tratta di fenomeni, non ulteriormente qui spiegati, di alta rilevanza sul piano dell'ascolto e dell'effetto dell'esecuzione musicale sul suo pubblico: l'amplificazione del suono mentre viene prodotto, e la sua conclusione, eventualmente, potenziata poteva avere delle implicazioni e delle conseguenze sulle cadenze, o, come venivano denominati nella teoria rinascimentale, i cadimenti, poiché le conclusioni delle frasi musicali, potenziate a causa dell'eco, andavano facilmente a coincidere con gli accordi di cadenza.

Questo interesse per l'acustica era già stato messo in relazione al citato valore paradigmatico della matematica all'interno del sistema delle arti (per esempio da Tafuri): anche nella concezione del matematico Francesco Barozzi «gli strumenti matematici divengono attrezzature logiche capaci di permettere la decifrazione del gran libro dell'universo, formando l'*humus* per la rifondazione

42 BAGENAL, *Planning for good acoustics* cit., p. 347, e l'autore riproduce anche una ricostruzione degli echeia di un teatro classico standard, a cura di Josef Durm; cfr. JOSEF DURM, *Die Baukunst der Griechen*, Darmstadt, Diehl, 1881, 1910 2, fig. a p. 216; WILLIAM HUGH PLOMMER, *Ancient and Classical Architecture*, 1, London, Longmans, 1983, p. 345. Sulla distruzione del teatro di Corinto citata da Vitruvio (Libro V, 5) e le sue spoglie trasportate a Roma già esisteva da tempo una tradizione negli ambienti dell'Umanesimo italiano; si confronti una citazione di Francesco di Giorgio, riguardante Lucio Mummio che, «ruinato el teatro dei chorinti, portò que' vasi a Roma» (Firenze, Biblioteca nazionale, ms. Magl. II.I.141, f. 32v; cfr. *La traduzione del De Architectura di Vitruvio: dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Marco Biffi, Pisa, Scuola normale superiore, 2002, pp. 41-42). Per ulteriori raggugli su siti archeologici contenenti spoglie del sistema dei vasi, si rimanda alla cit. edizione (vedi nota precedente) del *De architectura* 1997, p. 689.

43 VITRUVIO 1567, p. 260.

metodologica operata da Galileo». ⁴⁴ Analogo per interessi, di tipo matematico, è ancora il contenuto del *Proemio* del VITRUVIO, ⁴⁵ in passi d'altronde tradotti direttamente dall'originale latino senza interpolazioni: ⁴⁶ «simigliantemente tra musici, et astrologi è commune il disputare del consenso delle stelle, de i concetti et consonanze diatessaron, et diapente nominate, che sono ne gli aspetti quadrate, o triangolari» – a questo proposito egli aggiunge un riferimento a Guillaume Philandrier e alla sua lettura dell'astronomia di Tolomeo: «il Philandro, benché fedelmente esponga le parole dello interprete di Tolomeo, ci lascia però disiderio di maggior intelligenza». ⁴⁷ D'altronde, della familiarità e della competenza di Barbaro con gli scritti di Tolomeo dobbiamo esser certi: perfino i codici contenenti il *Della musica* di quest'ultimo, accompagnato dal commento di Porfirio (ovvero l' *Ἐἰς τὰ Ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα*), provenienti dal lascito di suo prozio Francesco Barbaro, si trovano ancora nella Biblioteca nazionale marciana di Venezia. ⁴⁸

Il rapporto reciproco tra le arti

1. La loro «teoria dei segni»

Per quanto è finora possibile decodificare la teoria contenuta nei *Dieci libri* del 1567, essa scardina nelle sue fondamenta il sistema tradizionale delle arti liberali, introducendo un nuovo concetto di arte e sottoponendo a revisione i rapporti tra le arti stesse. Nel X Libro, l'architettura viene da Barbaro «posta, et alternata sotto due scienze, [...] la scienza naturale, ricevendo da quella il suo soggetto

44 TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., p. xxxi.

45 VITRUVIO 1567, p. 23.

46 Ivi, *Proemio*, p. 23.

47 *Ibid.*

48 cfr. CLAUDE PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Y.u.P., 1985, nota 27 (collocazione: ms Gr. VI.10). e Barbaro era sicuramente consapevole della rilevanza di Aristosseno, come dimostrano le sue molteplici citazioni dell'autore greco. Allo stesso tempo, come Gibson nel suo studio recentemente apparso (2005) dedicato all'allievo di Aristotele, e formulatore del temperamento equabile, Aristosseno, scrive: «his musical knowledge was so extensive and his authority on the subject was so unchallenged in antiquity that he earned the title of 'ho mousikós'» (SOPHIE GIBSON, *Aristoxenos and the Birth of Musicology*, London, Routledge, 2005, p. 1).

[...] et [...] la matematica, perche le belle, et sottili ragioni, et dimostrazioni da quella riceve». ⁴⁹ Le arti non architettoniche invece, incapaci di «passare oltra la considerazione delle cose a quelle soggette», devono necessariamente cedere il passo all'architettura con la sua specifica attitudine a «uscire fuori de i termini» ⁵⁰ del proprio ambito semantico particolare, per esprimere la totalità dei punti di vista sull'universo del sapere. È la posizione media, la *medietas*, caratteristica dell'architettura, ⁵¹ che aveva riconosciuto forse per primo Tafuri, ma sotto altri punti di vista: per lui essa è «una posizione intermedia tra enti divini ed enti naturali». ⁵² Il prodotto artistico è un *análogon* del segno significante, che è, come abbiamo visto, un concetto di logica filosofica. Più esplicitamente, nel Proemio dell'opera, in riferimento alla prerogativa eroica della disciplina 'architettura', Barbaro specifica: «[l'architetto] soprastando adunque dimostra, disegna, distribuisce, ordina, et comanda. Et in questi uffici appare la dignità dell'architettura esser alla sapienza vicina, et come virtù eroica nel mezzo di tutte le arti dimorare». ⁵³ E «se [...] l'architettura è così eccellente, che ella giudica l'opere delle arti, bisogno fa, che lo architetto sia in tal modo formato, che egli possa far l'ufficio [= il compito] del giudicare»; ⁵⁴ e, dunque, concludendo: «dei segni alcuni sono così adentro, che veramente sono come cagioni delle cose. altri fanno una superficiale, e debile istimatione di quelle. Lo architetto lascia questi ultimi segni all'oratore, e al poeta, e insieme con la dialettica, che è modo dello artificioso discorso, abbraccia quelli [ovvero cagioni], perché sono necessari, intimi, e concludenti». ⁵⁵

49 ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù* cit., p. 18; si veda VITRUVIO 1567, p. 440.

50 VITRUVIO 1567, p. 25, letteralmente il testo recita «uscirebbero fuori de i termini». inoltre, ancora VITRUVIO 1567, p. 25, «chi sapesse quali fussero i termini di ciascuna scienza, e conoscer potesse quando altri ne uscissero, senza dubbio egli conoscerebbe, e ritroverebbe tante, e così belle cose in ciascuna, che egli ci darebbe da meravigliare; percioche chi ha bene le proprietà, et le distinzioni delle cose, puote anche et le raccomandanze, et le simiglianze conoscere». ambo le citazioni sono corsive nell'originale barbariano, in quanto commento.

51 ANGELINI, *Sapienza Prudenza* cit., pp. 18 e 98.

52 TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., p. XXXI.

53 VITRUVIO 1567, p. 7.

54 Ivi, p. 11.

55 VITRUVIO 1567, p. 7.

2. L'ordine delle discipline e la distinzione delle loro forme.

Come riassume l'Angelini,⁵⁶ si deduce dal VITRUVIO che «i segni significanti, prima di ogni altra cosa, sono il sigillo dell'habito interiore dell'architetto», e che il segno, prima di «riferirsi alla cosa significata», che è parte dell'ordine materiale, è «la qualità, et la forma, che era nella mente» del suo autore e dunque estranea al piano della materia. E poiché «lo artefice opera prima nello intelletto, et concepe nella mente, et segna poi la materia esteriore dello habito interiore», il segno conserva i caratteri di quella concezione intellettuale.⁵⁷ Barbaro postula il carattere logico-metafisico della sintesi poetica a partire dagli *Analitici Secondi* di Aristotele; ed è tra l'altro certamente al corrente della disquisizione sullo statuto delle arti contenuta nella *Lezione [...] nella quale si disputa della maggioranza dell'arti del Varchi*,⁵⁸ che era stato a sua volta studente di filosofia a Padova fino al 1540, almeno secondo quanto ricorda Pierre Caye, tuttavia considerando Barbaro come del tutto tributario rispetto a Varchi, un'ipotesi cui non è facile aderire.⁵⁹ Infatti, nonostante la fama sovraregionale del Varchi, non è visibile il motivo per cui questi avrebbe dovuto influenzare, ancora in data così tanto più tarda (quasi venti anni dopo), il Barbaro, e più di altre menti attive nella sua cerchia contemporanea, ugualmente formatesi nell'aristotelismo. L'opera del Varchi risaliva al 1549, e il dialogo continuo con i colleghi padovani era invece del tutto attuale.

Anche, e con ancor più certezza, era intenso per esempio il rapporto con il citato professore Bernardino Tomitano, di cui sono ancora conservate, in archivi e biblioteche, le bozze delle ampie lezioni padovane proprio dedicate alla logica aristotelica e alle sue interpretazioni averroistiche (la Biblioteca universitaria di Bologna conserva il suo manoscritto dei *Commentari degli Analitici posteriori*: ovvero *In secundum posteriorum commentaria B. Tomitani*;⁶⁰ inoltre altre lezioni universitarie, quali ad esempio la *Miscellanea logicae rationalis, Paduae a D. Bernardino Tomitano, anno 1550 & 51*, sono conservate invece a Vienna, Nationalbibliothek, ms. 10467). Per di più si possono rinvenire precisi paralleli tra la strut-

56 ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù* cit., p. 184.

57 VITRUVIO 1567, pp. 9 e 11.

58 Contenuto in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a c. di Paola Barocchi, I, Napoli-Milano, Ricciardi, 1977, pp. 99-107.

59 CAYE, *Le savoir de Palladio* cit., *passim* (e particolarmente le pp. 46, 134, 136, 231, 309).

60 Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 124, vol. 56.

tura di alcune argomentazioni teoriche del sistema dell'architettura, concepito dal Barbaro, ed il contenuto del commentario agli *Analitici Secondi*, secondo la traduzione, e la conseguente riforma del suo apparato terminologico in lingua volgare messe a disposizione dal Tomitano nei suoi scritti. Eppure, fino ad oggi, un legame diretto tra Daniele Barbaro e il Tomitano non era stato ancora rilevato, benché si fosse spesso alluso ai comuni interessi e alla frequentazione di accademie erudite comune ad entrambi – un tema tuttavia che va considerato in altra sede da questa. Anche l'ottimo saggio dell'Angelini fa riferimento a Tomitano solo raramente, e in ogni caso marginalmente.⁶¹

Lo studio del linguaggio è una parte della logica filosofica, ovvero esso si spiega nella *Logica* aristotelica, dato che Barbaro riporta più volte gli schemi del ragionamento che precorrono bensì quelli moderni dello strutturalismo, ma sono basati su altri sistemi. Queste sono le definizioni delle arti e dell'architettura in Barbaro (1567): «Fabrica, ... [quella essere] operatione manifesta in qualche materia fuori di noi, secondo il pensiero, che era in noi» (c. 9), una posizione che rispecchia chiaramente la visione neoplatonica.

E in un passo con sola traduzione dell'originale vitruviano (1567, c. 11): «in ogni altra cosa, come specialmente nell'architettura, queste due parti si truovano, cioè la cosa significata, et quella, che significa, [;] la cosa significata, è l'opera proposta, della quale si parla. Quella, che significa, è la prova, et il perche di quella, con maestrevole ragione di dottrina appreso, et dichiarato. [...] et però due cose sono, l'una è la significata, et proposta opera, l'altra è la significante cioè dimostrativa ragione».

Il segno a sua volta «si riferisce alla cosa significata [...] ma per dichiarazione dico, che significare è per segni dimostrare, et segnare è imprimere il segno. La dove in ogni opera da ragione drizzata, et con disegno finita è impresso il segno dello artefice, cioè la qualità, et la forma, che era nella mente di quello, percioche lo artefice opera prima nello intelletto, et concepe nella mente». Ecco di nuovo, dunque, la posizione intermedia del segno, tra materia e ragione;⁶² ma anche la *medietas* dell'esistenza umana: l'edificio della scienza «quasi se sopra se inalzando avanza ogni cosa mortale, et si congiunge con la divinità».⁶³

61 E nella Prefazione, soprattutto alle pp. VIII e XIV.

62 Come d'altronde già ha potuto osservare l'ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù* cit., *passim*.

63 Cfr. DANIELE BARBARO, *Della eloquenza*, Venezia, Valgrisi, 1557, p. 19. ANGELINI, *Sapienza Prudenza Eroica Virtù*, p. 186: «L'alfabeto dei segni, mentre designa le cose così intimamente come se ne esprimesse la 'cagione', compone un lessico "commune, dal quale tutti i linguaggi del sapere

Abbiamo poi, nel Libro I, il capitolo sulle «cose di cui è composta l'architettura»: che si presenta come una analisi del linguaggio, in effetti della semantica delle arti secondo l'aristotelismo. Sono le sei classi della forma dell'opera [d'arte] (letteralmente, la «forma, la quale consiste, nelle sei predette cose»):⁶⁴

Havendo adunque Vitru. formato lo architetto, cioè fattolo degno agente di tanti artificij; tratta della forma; perciocche essendo la materia imperfetta niuna cosa da essa si trarrebbe senza la perfettione, & la forma; la quale consiste nelle sei predette cose.

L'opera d'arte va quindi classificata in tali sei categorie di forma:

overo secondo la [1] quantità:

[1a] secondo il prima e poi delle misure, così è [in altri termini] l'*ordine*,

o [1b] secondo la [cor]rispondenza delle misure, così è il *compartimento* [cioè la *simmetria*].

O [2] secondo la quantità [in altri termini, la *dispositione delle parti*].

Ovvero, è evidente, come si chiarisce più oltre in calce al diagramma

che proposto che ci sia la misura di una sola parte, sappiamo le misure delle altre; et propostaci la grandezza del tutto, sappiamo la grandezza di ciascuna parte, e questa corrispondenza è chiamata simmetria.

O ancora, secondo l'«aspetto [3]: così è la *Eurithmia*; ovvero alla [secondo la] convenevolezza [4]: *decoro*; ovvero all'uso: così è [5] la *distributione*».⁶⁵

In tutto abbiamo raccolte qui le sei categorie di classificazione formale, con la loro denominazione latina o greca: *ordine*, *compartimento* o *simmetria*, *dispositione*, *euritmia*, *decoro*, *distributione*.

derivano la loro conformità e dunque la possibilità di comunicare reciprocamente”: dunque, universalità delle leggi semantiche o del segno» (1567, p. 23). Esso «rappresenta il livello della massima generalità dal quale tutte le cose dipendono, come gli effetti dipendono dalla causa, e costituisce anche il primum di un procedimento analitico-costruttivistico», al quale appartiene la conoscenza, e che secondo Barbaro ha nell'architettura non l'*exemplum*, ma l'*exemplar*.

64 VITRUVIO 1567, p. 27: *Di quali cose è composta l'Architettura*, Libro I, cap. II. (Leggere varianti esplicative si trovano nel corrispondente schema già pubblicato con l'edizione del 1556, alla c. 18).

65 Tutte le citazioni precedenti: *ivi*.

Il Tomitano invece, nelle *Animadversiones aliquot in primum librum Posteriorum resolutiorum* (Venezia, 1562), dedicate alla logica aristotelica, aggiunge la seguente acquisizione, che fu certamente recepita da Barbaro: la conoscenza, o allo stesso tempo la sua possibile, eventuale fallacia, sono prodotte dall'*habitus*, dalla disposizione intellettuale-mentale, che è denominazione della forma di volta in volta assunta dalla facoltà umana di conoscere. La ragione umana ha infatti a disposizione tre principali forme di *habitus*: ovvero l'opinione (vera o falsa), la razionalità o *noûs*, e la scienza (*opinio, mens, sapientia, scientia*).⁶⁶ Invece, al fine di fugare inveterate confusioni terminologiche, Tomitano chiarisce che il termine aristotelico *diánoia* (dal verbo che indica il pensare, *dianoéomai*), a suo avviso, e correttamente, non va tradotto, come già precedentemente (e secondo una tradizione rinascimentale), *mens*, ma, più aderente alla concezione platonica, *cogitatio*, o anche *discursus*:⁶⁷ ecco dunque qui riapparire in termini di filosofia logica il «discorso» barbariano, traduzione letterale del termine aristotelico nella tradizione della scuola padovana.

Le facoltà (chiamate, come già chiarito, gli *habitus*) razionali o mentali sono dunque per il Tomitano⁶⁸ le seguenti: *mens, sapientia, scientia* (se teoretiche), o *ars e prudentia* (se pratiche; i concetti sono ripresi dall'*Etica Nicomachea*). Egli espone inoltre una triplice classificazione delle arti: classe *activa (praktiké)*, *contemplatoria (theoretiké)* *comparans (ktetiké)*. La natura delle arti è: *honesta* (o *liberalis*), *sordida* (manuale) oppure *media* (quando è allo stesso tempo entrambe: come nel caso di medicina, pittura o architettura, musica, et al.). A questo concetto corrisponde quasi letteralmente la citata introduzione iniziale del Barbaro (1567), ove si dichiara: «L'arte è nello intelletto [...] ma [...] deve [...] con essa lei esser necessarie le mani»: dunque è, da un punto di vista dell'ordinamento definitorio della filosofia, di natura *media*; ⁶⁹ «però egli si doveria considerare, quale è piu degno habito nello intelletto, la pittura, o la scultura. e cosi lasciati i marmi, gli azurri, i rilievi, et le prospettive, [...] allhora egli si potrebbe dire qualche cosa, che havesse del buono, ma hora non è tempo di decidere questa quistione».

66 *Animadversiones aliquot*, cc. 40v; cfr. DAVI, *Bernardino Tomitano filosofo, medico e letterato* cit., p. 121.

67 In alcuni casi anche *ratio*.

68 DAVI, *Bernardino Tomitano filosofo, medico e letterato* cit., p. 123.

69 Più precisamente il passo recita (VITRUVIO 1567 cit., p. 11): «L'arte è nello intelletto, la dove tanto è pittore, et scultore il divino Michel Angelo, dormendo, et mangiando, quanto operando il pennello, o lo scarpello».

Se rammentiamo il pensiero sulle arti di Michelangelo, che dal Barbaro stesso è preso ad esempio astratto di ciò che è l'artista, ritroviamo gli stessi principi che governano l'arte nella teoria cinquecentesca e in parte fino ad oggi. Michelangelo era stato il primo artista, forse in tutta la tradizione rinascimentale, a concepire la creazione artistica come istituzionalmente slegata dalla sua realizzazione, tra l'altro anche mediante l'invenzione del non-finito, fornendo così, in un certo senso, la prima definizione concettuale dell'arte nella storia. A questo proposito torneranno molto utili le competenti delucidazioni offerte su questo artista da David Summers⁷⁰ nei suoi studi su Michelangelo (ovvero l'arte intesa come mera *performance* dell'opera, anche incompiuta, il che conduce all'estetica del non-finito).

In questa sede, invece, farò solo ancora riferimento alla curiosa contemporaneità delle ricerche del nostro ambiente, veneziano o vicentino, sulle facciate in architettura, sperimentatrici della tecnica della sovrapposizione di diversi moduli su di una unica facciata, e quanto nello stesso momento andava facendo Michelangelo, forse non conosciuto di persona, ma di certo visionato nelle opere già realizzate a Roma durante il viaggio comune intrapreso da Palladio e Barbaro. Il tema fu scoperto e sistematizzato, già fin nella sua tesi dottorale, da Erik Forsman,⁷¹ in particolare sui progetti per il Palazzo di Porto Festa: il celebre Fiorentino venne quindi osservato, e consapevolmente imitato quale fonte ispiratrice fin dagli anni giovanili.

Tendenze dell'estetica nel Cinquecento inoltrato

La riprova postuma della rilevanza degli studi sull'acustica praticati dal Barbaro, in particolare per l'architettura teatrale, si trova nell'uso che della sua opera fecero alcuni, o maggiori o minori, continuatori (e tra gli architetti specialmente lo Scamozzi, esecutore del progetto dell'Olimpico). Tra di essi tuttavia va ancora menzionato qui il bolognese Ercole Bottrigari, autentico successore e continuatore di Barbaro nella teoria del teatro. Teorico musicale innanzitutto, Bottrigari

⁷⁰ DAVID SUMMERS, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁷¹ *Palladios Lehrgebäude: Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*, Stockholm etc., Ed. Alquist & Wiksell, 1965.

in primo luogo difese generalmente le teorie di Vicentino sulla musica cromatica (che d'altronde praticava egli stesso) ed enarmonica nel dialogo *Il Melone* (Ferrara 1602, ma redatto già ai primi anni '90), e fu oppositore del pitagorismo musicale a favore dell'aristossenismo; notoria la sua presa di posizione divenne in particolare grazie alle sue correzioni dell'edizione fin allora corrente sia di Tolomeo, sia di Aristosseno appunto, per opera di Antonio Gogava – manoscritti non datati e conservati al Museo internazionale e Biblioteca della musica, di Bologna. La *Mascara ovvero della fabbrica de' teatri e dello apparato delle scene tragisatiricomiche* tuttavia è in ulteriore esemplare anche alla Biblioteca Universitaria, sempre di Bologna – vedi *infra*.

Il suo primo contatto con la teoria fu tuttavia grazie il dialogo *Il Patrizio ovvero dei tetracordi armonici* (Bologna 1593), in cui egli si confronta con la divisione aristossenica del tetracordo, quale era stata riportata da Francesco Patrizi nel VII cap. della *Deca* (a Ferrara nel 1586), e la critica in quanto erronea.⁷² Come ha evidenziato Maria Rika Maniates,⁷³ la sua traduzione del trattato dello Pseudo-Aristotele, *De audibilibus* (in greco: *Perì akoustòn*), redatta nel 1606,⁷⁴ si basava a sua volta su di un'altra di questo testo greco, approntata dallo stesso filosofo platonico e antiperipatetico Patrizi.⁷⁵ Bottrigari pubblicò inoltre l'*Enimma di Pitagora*, sull'esperimento di Pitagora con il martello (testo oggi conservato presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna).

Nella «Lettera al lettore» nell'edizione del 1599 del *Desiderio (editio princeps 1594)*, lo stesso autore d'altronde rileva ben più profonde conoscenze della lette-

72 Il *Melone*, personaggio realmente esistito, trascriveva le traduzioni dei teorici antichi redatte da Bottrigari stesso, come amanuense – cfr. IAIN FENLON, “Bottrigari, Ercole”, *sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Second edition, IV, London, Macmillan, 2001, pp. 87-88. Tra le opere di Francesco Patrizi rilevanti per Bottrigari: *Della nuova geometria libri XV*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1586, contenente l'interpretazione di Patrizi della divisione aristossenica del tetracordo. La critica alla teoria patriziana dei tetracordi si trova nel *Patrizio ovvero dei tetracordi armonici*, Bologna, 1593.

73 MARIA RIKA MANIATES, *The Cavalier Ercole Bottrigari and His Brickbats: Prolegomena of the Defense of Don Nicola Vicentino against Messer Gandolfo Sigonio*, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. by Christopher Hatch and David W. Bernstein, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 137-189: 180.

74 MANIATES, *The Cavalier Ercole Bottrigari* cit., p. 149; il manoscritto del Bottrigari è conservato a Bologna, Biblioteca universitaria, ms. Lat 326.

75 Si veda, per queste traduzioni, PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* cit., p. 157, n. 152.

ratura classica sull'acustica di quanto finora non si sapesse o osasse pensare (in effetti molte delle fonti originali sono irrimediabilmente perdute così come le sue stesse traduzioni): la *Isagogé* d'Euclide-Cleonide, la *Regola armonica* di Cleonide (all'epoca considerato opera di Euclide), i *Problemata* (Lib. XIX: *De musica*) d'Aristotele, la *Synopsis musicale* di Michele Psellos; inoltre Gaudenzio, Alipio, Plutarco (*De musica*).

Altra cruciale opera del Bottrigari è il dialogo, approntato per la pubblicazione ma purtroppo rimasto allo stadio di manoscritto, *La Mascara ovvero della fabbrica de' teatri e dello apparato delle scene tragisatiricomiche*,⁷⁶ ampiamente basato sul VITRUVIO di Barbaro, contenente numerose descrizioni di anfiteatri e le relative tavole di rilievi architettonici.⁷⁷

Anche il Bottrigari dedicava qui ampio spazio al calcolo delle proporzioni delle note componenti dei tetracordi⁷⁸ e teorizzava, come di consueto, i tre fondamentali *genera*, dal diatonico in poi. Inoltre egli riprendeva, o dal Barbaro suo maggior divulgatore, o da Zarlino, la descrizione dello strumento del mesolabio di Eratostene, che era servito per il calcolo degli intervalli.⁷⁹ Nel trattato troviamo (a c. 216) le rappresentazioni di scene teatrali, e le indicazioni sul modo di costruirle; in seguito, di facciate di teatri a loggia (a cc. 221, 228, 225; a c. 233 la rappresentazione della facciata di un anfiteatro simile al Colosseo), o, a c. 244, gli alzati in sezione della cavea con tutta la sua struttura di sostegno. infine (c. 275) un gran numero di dimostrazioni prospettiche, compresa quella di un portico colonnato, per illustrare in seguito (c. 299) come si debba costruire un palco in diminuzione prospettica, ovvero in *trompe l'œil*; o con un palco spoglio, oppure ancora (c. 305) ponendovi al di sopra degli edifici.

Attraverso i calcoli sulle distanze delle diverse parti del teatro (a c. 353), il trattato contiene anche indagini di acustica teatrale, dimostrate in base alle distanze riportate sulla pianta del teatro.

76 Bologna, museo internazionale e Biblioteca della musica, segn. B 45, cc. 168-187.

77 Nello stesso manoscritto, cc. 140, 165.

78 Ivi, cc. 176.

79 Ivi, c. 188: i dialoganti sono denominati A e B, «A: ... [puoi tu dirmi,] se p. lo mesolabio si possono aggiungere linee maggiori continove proportionali allo già trovato nella continova lor proportion. B: Per lo mesolabio non si possono aggiungere altrimenti [...] semicirconfrentia; la qual, così eccentrica, formi la grossezza». A c. 197, e ancora a c. 357, i dialoganti citano dai *Dieci libri* i passi sull'architettura dei teatri.

È evidente quanto le posizioni estetiche di Barbaro, anticipando la temperie culturale italiana di ben cinquant'anni, si allineino esattamente sugli stessi principi anomalistici, e di promozione dell'énarmonia musicale, che ricompaiono in Bottrigari. Si legga, a riprova, un passo cruciale nel *Trattato della Musica* di Barbaro (c. 12):⁸⁰

Di questi tre generi più vicino alla natura è il diatonico perciocché egli succede quasi da sé à ciascuno che canta senza ammaestramento. Più artificioso è il chromatico come quello, che dagli ammaestrati solamente si può usare. Lo encharmonico è più efficace et è degli eccellentissimi nella musica, et è prestantiss.^o d'ogni componimento, et molti per la imbecillità loro non lo admettono né così facilmente lo potemo mettere in uso. Severo, fermo, et costante è il diatonico, et dimostra costumi et habiti virili. molle, et lamentevole è il chromatico, et forse dal colore ha preso il nome p.cioché egli è mutabile come il colore. Quando adunque egli sia che vogliamo fare una ordinanza, et una scala di subito è nec.^a cosa che sappiamo secondo q.al gne. dei tre la compartiremo. di poi ciascun gne. à più modi speciali si può partire, et questi particolari compartimenti di ciascun gne. gli danno un certo aspetto, et forma quasi à guisa di Pittori colorandoli accioché si facciano udire secondo le Idee⁸¹ che vogliono, grandi, costanti, molli, et mutabili temperate, et mezzane nelle quali consiste ogni bello effetto dell'harmonia. delle Idee si dirà poi.

Dall'imponenza e rilevanza di simili trasmissioni ed edizioni critiche di testi dobbiamo dedurre la portata del fenomeno di stabilizzazione teoretica dei nuovi sistemi sia di temperamento musicale, sia di sperimentazione armonica alla fine del Cinquecento, che condussero, agli inizi del secolo successivo, ad ulteriori, decisive, ricerche sul comportamento fisico e sulle leggi acustiche del suono musicale (non più del suono in quanto fenomeno fisico, ma del suono artificiale, in particolare della voce umana come era già stata studiata dai teorici antichi, e degli strumenti musicali sempre più importanti nella prassi del teatro musicale dell'epoca). Proprio il *De audibilibus* studiato da Bottrigari proveniva direttamente dalla immediata successione ad Aristotele nel *Peripato* (anche se la sua

80 Il manoscritto è conservato, come si è detto, al Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.

81 Alle fonti neoplatoniche o platoniche presenti nella formazione del Barbaro non ci sono accenni in TAFURI, *Il Vitruvio di Daniele Barbaro* cit., 1987; tutto l'aspetto della sua educazione scientifico-accademica allo studio patavino è di fatto tralasciato.

attribuzione al filosofo stesso è controversa) e comunque oscilla nella sua attribuzione tra discepoli immediati – o Porfirio o Stratone di Lampsaco – ma per alcuni studiosi di oggi esso è effettivamente dello stagirita; la sua datazione invece oscilla tra il principio e la metà del III sec.⁸²

82 ANDREW BARKER, *Greek Musical Writings*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (“Cambridge Readings in the Literature of Music”), pp. 98-99.

