

Daniele
Barbaro
1514-1570

Vénitien, patricien, humaniste



CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE
Université François-Rabelais de Tours - Centre National de la Recherche Scientifique

Daniele
Barbaro
1514-1570

Vénitien, patricien, humaniste

Textes réunis par
Frédérique LEMERLE, Vasco ZARA
Pierre CAYE, Laura MORETTI



Collection | Études Renaissance
Dirigée par Philippe Vendrix & Benoist Pierre

BREPOLS

2017

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

En couverture : Veronèse, *Portrait de Daniele Barbaro*, vers 1562, huile sur toile, 121 × 105,5 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4011.

Relecture, conception graphique & mise en page
Alice Loffredo-Nué

© Brepols Publishers, 2017

ISBN 978-2-503-57551-3

D/2017/0095/192

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in the E.U. on acid-free paper



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Remerciements

Nous remercions tous ceux qui se sont trouvés associés à l'aventure Barbaro qui a commencé à l'automne 2013 avec le colloque organisé au CESR pour fêter avec quelques mois d'avance le cinquième centenaire de la naissance de l'humaniste et s'est poursuivi grâce au programme financé par The Leverhulme Trust.

Nous exprimons toute notre gratitude aux diverses institutions qui nous ont accompagnés, la Fondazione Giorgio Cini de Venise et la Biblioteca Nazionale Marciana, en particulier son directeur Maurizio Messina et Susy Marcon, responsable du Département des manuscrits, dont le généreux soutien n'a jamais failli.



«Udire secondo le Idee». Daniele Barbaro e la musica degli affetti*

Vasco Zara

Université de Bourgogne – UMR «ARTeHIS» 6298

Nella storia dei rapporti tra musica e architettura, la figura di Daniele Barbaro è forse il simbolo più emblematico, e misconosciuto, dell'abbaglio degli storici. Da quando Rudolf Wittkower, nel sempre influente *Architectural Principles in the Age of Humanism*, lo ha trasformato nella chiave per «risolvere ogni incertezza circa le intenzioni di Palladio»¹, la storiografia ha infatti proposto una lettura de *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro* nei termini di una sostanziale assise teorica che questi avrebbe fornito al tecnicismo de *I quattro libri*, quasi l'eloquio troppo parco dell'architetto trovasse voce grazie al magistero d'uno dei *pueri ingenii* della Serenissima. Sebbene oggi si tenda a sfumare l'influenza del mentore, ed al contrario si ponga attenzione a come i disegni di Palladio approntati per il commento abbiano potuto aiutare Barbaro stesso nel corso della sua riflessione², il rapporto tra i due uomini si legge ancora alla luce di quel lusinghiero «architetto nostro amorevole» sottoscritto da quest'ultimo nel testamento³. Ma soprattutto, volenti o nolenti, di Wittkower si è assunta in maniera pressoché acritica l'interpretazione matematico-quadripartita della teoria musicale all'interno della trattatistica architettonica, di cui Barbaro, complice pure la tentacolare biografia erudita dell'autore, in perfetto equilibrio tra aristotelismo padovano e neo-platonismo filo-fiorentino⁴, fornirebbe

* Di troppo amore si muore, e non son sicuro di aver saputo evitare il rischio. Ringrazio Laura Moretti per aver iniziato la storia, Frédérique Lemerle per averla accolta e continuata, e tutti gli amici e colleghi che, a più riprese, hanno ascoltato e suonato l'allarme: Philippe Canguilhem, Camilla Cavicchi, Inga Groote, Marco Gurreri, Stefano Lorenzetti, Giordano Mastrocola, Massimo Privitera, Pier Luigi Zanatta, e soprattutto Paolo Gozza (perché «la ragione fatica a entrare nella pratica»). Virginie mi ha seguito sino a villa Maser, e ne ricordo ancora la musica.

1 WITTKOWER 1949 (trad.: WITTKOWER 1964, p. 132); per un primo bilancio, vedi: MILLON 1972 e PAYNE 1994 (trad.: ID., *Rudolf Wittkower*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011).

2 CELLAURO 1998; CELLAURO 2000-2001 e OECHSLIN 2012.

3 Cfr. ad esempio: FORSSMAN 1966. Per il testamento di Barbaro, vedi nello specifico: BOUCHER 1979.

4 Sull'artistotelismo nel pensiero architettonico di Barbaro, vedi in maniera specifica: MITROVIČ 1998.

il più fulgido esempio cinquecentesco. Si faccia attenzione: non si negano giudizi severi o disamine anche virulente nei confronti della glossa musicale delle proporzioni architettoniche⁵. Tuttavia, l'approccio ermeneutico non ha mai messo in dubbio la natura numerico-quantitativa del perimetro musicale, che nell'eguaglianza dei rapporti identifica dimensioni spaziali ed intervalli sonori. Se ne fosse consci o meno, anche i detrattori più accaniti dell'analogia architettonico-musicale non hanno negato il carattere essenzialmente matematico dei riferimenti musicali contenuti negli scritti d'architettura, da Vitruvio a tutti i suoi epigoni, *ab origine e ad infinitum*. Pure Branko Mitrovič, giunto per stadi diversi di disillusione all'amara ammissione che «it took me some time to realize that, taken together, these unsuccessful attempt to confirm and expand Wittkower's analysis at the same time constitute a very strong set of arguments against the validity of his approach in general»⁶, non si discosta dalla vulgata in corso. Anche per lui, nonostante tutto, «proportions on the human body and in music (both audible music and that of the heavenly spheres) are merely aspects of the divinely organized harmony of the world»⁷. Recentemente Florence Malhomme e Paolo Sanvito, da direzioni diverse ma confluenti entrambe in uno spazio comune – le radici dell'estetica, *anche* musicale – hanno nuovamente assunto la *ratio* sonora come unico viatico al discorso teorico dell'architettura. La prima ha ribadito «pour la pensée musicale de la science barbarienne de l'architecture [...] la place majeure accordée à la théorie de l'harmonie et de la proportion»⁸. Il secondo, complici i *familiaris* di Barbaro – Francesco Barozzi, Giuseppe Moletto, Matteo Macigni, e perché no Silvio Belli – ha evidenziato le contraddizioni interne di un discorso sull'acustica che, fondamentalmente, non sa dove piazzare Aristosseno (di cui Vitruvio si serve nei capitoli sul teatro), in quanto il filosofo tarentino, opposto al divin Pitagora, «niente concedeva alla ragione»⁹, come se solo questa fosse a sua volta ragione ultima della ragione stessa. Quanto agli entusiasti, quale miglior esempio di villa Maser, sede generazionale della famiglia Barbaro, il cui rinnovo fu pensato ed affidato dai due fratelli Daniele e Marcantonio a Palladio, per ritrovare nel reticolo proporzionale della pianta, l'euritmia di matrice musicale: tono maggiore e tono minore (nei rapporti 16:18:20), ottava, quarta e quinta (9:12:18), terza minore e quarta (20:24:32) o sesta minore (20:32)¹⁰?

Un ritorno alle fonti avrebbe giovato invece all'esplorazione di altre possibilità, al riconoscimento di contorni peraltro già identificati e capaci di delineare, in maniera più sfaccettata, una storia che non sia unicamente, o non sempre, per quanto affascinante, specchio di un'armonia numerica¹¹. Prendendo spunto dalla definizione di architettura data dallo stesso Barbaro, «arte nella sua massima universalità», Annarita Angelini ha posto in luce come l'enciclopedismo non

5 Per il contesto palladiano, penso ad esempio a Decio Gioseffi, tra gli studiosi più accaniti nella critica, ma anche a Paul von Naredi-Rainer, meno dogmatico ma non meno refrattario a tale lettura; vedi: GIOSEFFI 1972; GIOSEFFI 1978; GIOSEFFI 1980; GIOSEFFI 1989 e VON NAREDI-RAINER 1982 e VON NAREDI-RAINER 1985.

6 MITROVIČ 2001, p. 113; vedi inoltre: MITROVIČ 1990; MITROVIČ 1999 e MITROVIČ 2004.

7 MITROVIČ 1998, p. 676.

8 MALHOMME 2007-2011, p. 364 (ora raccolto, con titolo modificato, in: MALHOMME 2013b, p. 251-286: 255).

9 SANVITO 2010, p. 90; la citazione è tratta da: BARBARO 1567 Ital., p. 227. Sulle fonti musicali di Vitruvio, vedi *infra*, n. 63.

10 Cfr.: WITTKOWER 1964, p. 130-131.

11 Manfredo Tafuri aveva già osservato che «è enorme la distanza fra le considerazioni del Barbaro in merito ai rapporti armonici, e la mistica numerica del 'De Harmonia Mundi' di Francesco Zorzi» (vedi: TAFURI 1987, p. xvi). Per il contesto veneziano, dello stesso autore consulta: TAFURI 1985.

sia la sola ragione d'essere del carattere inclusivo dell'architettura, ma piuttosto come essa si definisca in quanto «disciplina generale che costruisce il sapere in forma di circolo e lo progetta in uno spazio ideale, al confine tra l'universo intelligibile e quello sensibile [...] in nome non della presunta superiorità ontologica dei rispettivi oggetti [tra cui anche la musica], ma della maggiore estensione gnoseologica rivendicata da ciascuno»¹². In nome di questa maggiore estensione gnoseologica, credo si possa, e si debba, porre maggiore attenzione anche all'aspetto pratico, e non solo teorico-speculativo, della disciplina musicale.

In tal modo, il caso Barbaro, da evento specifico, può aprire il campo a considerazioni più generali. Un esempio, non dei minori, eppur passato ancora una volta inosservato ai più. Luisa Zanoncelli ha dimostrato in due differenti occasioni come Alberti – almeno per ciò che riguarda la scienza dei suoni – faccia uso di citazioni senza realmente padroneggiare tutti gli elementi del discorso¹³. Se la definizione contenuta nel *De re aedificatoria* della medietà armonica è infatti corretta, in realtà il metodo dimostrativo non solo è erroneo, ma fundamentalmente non capito. Indizio evidente che Alberti non conosce gli scritti di Boezio, né il *De institutione musica* né il *De institutione arithmetica*, trattati invece dalla lunga vita, letti e commentati durante tutto il Quattrocento, e che costituiscono, pur rivisti e aggiornati, le fondamenta della teoria musicale ancora nel secolo successivo¹⁴. O che se li conosce, limitando la conoscenza della *scientia musica* «sed non longius prosequar, quam ad rem faciat architecti»¹⁵, non sa leggerli; o che, forse, un intermediario per ora non meglio identificato glieli spiega, male. Il sapere di Alberti in questo campo rivela «un insieme di conoscenze filosofiche di comune dominio in un ambito culturale di medio livello, [che] si giova della teoria musicale, con limiti evidenti (di coerenza, del tipo ricezione, e del grado di conoscenza della dottrina)»¹⁶. Una constatazione – ed è qui che l'occorrenza particolare diventa generale – che non rappresenta un buon esordio per quanti leggono nelle parole di colui che dovrebbe essere il contraltare speculativo del capo-cantiere Brunelleschi, il principio di quell'armonia musicale consustanziale all'architettura rinascimentale¹⁷.

Premetto a scanso di equivoci: tramite l'evocazione di Alberti non si intende stabilire a distanza di un secolo una continuità tra i due dotti, fiorentino e veneziano, e mettere in dubbio l'erudizione di Barbaro. I giovanili commenti a Porfirio, ad Aristotele, nonché la scuola del prozio Ermolao, dimostrano ampiamente il contrario¹⁸. Epperò, come prima di lui appunto Alberti, e al pari d'altri, per quanto riguarda la musica Barbaro dimostra una estrema cautela nel maneggiare termini tecnici di cui non controlla appieno il significato. L'espressione «scala musica» ad esempio – metafora abituale nel linguaggio odierno per dar conto dell'impressione verticale,

12 ANGELINI 1999, p. IX, 52; per la citazione: BARBARO 1567 Ital., p. 6, 9.

13 Vedi: ZANONCELLI 1999 e ZANONCELLI 2007, ove sottolinea a p. 85: «che, nonostante quanto era emerso a suo tempo, la tradizione bibliografica prosegue il suo andamento consueto, e gli studenti all'università seguivano ad apprendere acriticamente le discutibili tesi di R. Wittkower».

14 Vedi: MOYER 2011.

15 ALBERTI 1485, Liber IX, Caput v.

16 ZANONCELLI 2007, p. 97: 115.

17 La letteratura sugli scambi e le reciproche influenze tra Alberti e Brunelleschi occuperebbe un altro saggio; mi permetto qui di rimandare, per un approccio critico, a DI PASQUALE 2002, spec. p. 161-196; a SAMSA 2003 e alla bibliografia lì contenuta.

18 Per una primo rendiconto della biblioteca accumulata dai Barbaro, vedi: ZORZI 1996; e per il caso specifico di Daniele: RAINES 2015.

ascendente, della successione, diatonica o meno, di gradi congiunti o disgiunti –, è una immagine in piena costruzione durante tutto il XVI secolo. Nel trattato vitruviano si trova abbinata a «sistema» (locuzione propria alla terminologia musicale cinquecentesca), talvolta utilizzata in quanto sinonimo di «ordinanza», talaltra no, ed in ogni caso la si qualifica, nella seconda edizione del 1567, quasi a volerne giustificare l'uso, come «moderna». Barbaro poi, traduce il greco «diagramma» con una varietà di lessemi – «descrizione», «figura», «designatione» e «figura disegnata» – che rivelano dubbi, non certezze¹⁹. Se questi passi sono già in grado di offrire un profilo inedito rispetto al ritratto stabilito dagli storici nel Novecento, altri lasciano intravedere un approccio più pragmatico alla questione musicale, che non di sole proporzioni vive. D'altro canto, anche lo stesso Alberti cambia completamente registro quando deve dar conto non dell'armonia pitagorico-platonica, ma dei suoni uditi dalle sue proprie orecchie. Nel *Profugiorum ab erumna* scrive infatti:

Qui senti in queste voci al sacrificio, e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità meravigliosa. Che è dire che tutti gli altri modi e varietà de' canti reiterati fastidiano; solo questo cantare religioso mai meno ti diletta? Quanto fu ingegno in quel Timoteo musico inventore di tanta cosa! Non so quello s'inter venga agli altri; questo affermo io di me, ch'è possono in me questi canti ed inni della chiesa, quello a che fine e' dicono che furon trovati: troppo m'acquetano da ogni altra perturbazione d'animo; e commuovomi una certa non so quale cosa chiami lentezza d'animo, piena di riverenza verso Dio. E qual cuore si bravo si trova che non mansueti se stesso, quando e' sente su bello ascendere e poi discendere quelle intere e vere voci con tanta tenerezza e flessitudine? – Affermovi questo, che mai sento in que' misteri e cerimonie funerali invocare Dio con que' versicoli greci aiuto alle nostre miserie umane, che io non lacrimi. E fra me talora mi meraviglio, e penso quanta forza portino seco quelle a intenerirci²⁰.

Sant'Agostino riecheggia in queste righe: nelle lacrime, nel contesto devozionale, nella tenerezza; nel «bello ascendere e poi discendere» dettato non dai numeri, ma delle «inter e vere voci»; da quel «commuovomi» così simile nelle intenzioni al «cum moveor» delle *Confessioni*, ove è questione per l'uno di «riverenza verso Dio» e per l'altro di «flammas pietatis»²¹.

Su questa stessa scia, credo si possano rileggere alcuni passi, letterari e metaforici, di Barbaro. Da qui la scelta del sillogismo estratto dal commento a Vitruvio e posto sopra *in exergo*, «udire secondo le Idee», come ritorno al dire primigenio dell'autore: «l'Arte è nello intelletto, [...] ma con essa lei esser necessarie le mani»²². In quelle mani si trova, traslata, una realtà forse più consona, si perdoni il gioco di parole, al pensiero di Barbaro, almeno per quanto riguarda il mondo, anche ideale, *mundano*, dei suoni. Per giustificare e legittimare tale approccio, pratico e non solo speculativo, tre saranno gli elementi presi in considerazione:

1. il frontespizio delle edizioni italiana e latina del 1567 del *Commento*, già ampiamente descritto da Angelini²³;

19 Vedi: GIANI 2000, p. 37-39.

20 Traggo la citazione da ZANONCELLI 1999, p. 211-212; ma cfr. anche: SMITH 1989.

21 Vedi: AGOSTINO, *Confessioni*, X, 33, 49-50.

22 BARBARO 1567 Ital., p. II.

23 Cfr. ANGELINI 1999, p. 1-23. Per il frontespizio che apre invece l'edizione del 1556, vedi: CELLAURO 2011; per un approccio più generale cfr.: BACCI 2009.

2. il programma iconografico eseguito da Veronese, ma pensato da Barbaro, per villa Maser, e le sale dove gli affreschi trovano spazio e luce;
3. un passaggio tratto dal commento al *Quinto libro* di Vitruvio a proposito dei tre generi greci – diatonico, cromatico ed enarmonico –, messo in luce *in primis* da Ann Moyer nel suo studio sulla manualistica musicale italiana del Rinascimento, ed in seguito ripreso da Sanvito e Malhomme senza però ulteriori approfondimenti²⁴.

Tre indizi dal peso specifico non paritario: è infatti a partire dall'ultimo che, a ritroso, può proporsi una diversa lettura dei primi due. Assumo il rischio, procedo a passo di gambero, e riservo la sorpresa, se ne perdoni l'attesa, alla fine.

Il frontespizio dell'edizione italiana e latina del 1567 del commento a Vitruvio

Sull'arco di trionfo di se stessa, Architettura sta, tra due figure bicefale con compasso e sfera armillare, «con i simboli che l'iconografia medioevale e rinascimentale associava alla filosofia e alla sapienza: la corona, lo scettro, la testa della gorgone appuntata sul petto»²⁵, mentre sul timpano si ergono, in guisa fondatrice, da sinistra verso destra, le quattro scienze quadriviali (Aritmetica, Musica, Astronomia, Geometria). (fig. 1) Il volto verso l'alto, nella posa tipica dell'ispirazione, Musica suona, o accorda, una lira da braccio²⁶. La scelta non deve sorprendere. In primo luogo, perché la 'vita' dello strumento coincide con le date che delimitano quanto noi oggi definiamo Rinascimento²⁷; poi perché, sin da quando Marsilio Ficino si dichiara vinto dal furore poetico «ad lyram canere» ed ancora questo strumento al neoplatonismo che di nuova veste sta forgiando (divenendo lui stesso il paradigma del musico-umanista), la lira da braccio traspone, già per i contemporanei, «le monde de la mythologie dans la réalité sensible»²⁸. Almeno sino alla metà del Cinquecento, la lira da braccio si ritrova tra le mani di Apollo, Orfeo, Omero, re Davide, figurazione allegorica di Poesia, Musica, Armonia. Aggiornamento della lira degli aedi e poeti greci, ne rappresenta il *revival* nelle corti e nei saloni dei nobili toscani e dei patrizi veneziani: è lo strumento deputato all'improvvisazione poetica, al recupero dell'arte rapsodica degli Antichi.

Un oggetto simbolico quindi, ma non solo: è grazie ai dibattiti sull'antica musica greca che lo strumento diventa l'attributo principale della musica. Lo slittamento di significato è sottile, ma non trascurabile: nel Quattrocento la lira, apollinea o davidica, diviene attributo della musica e dei musicisti in quanto strumento divino. Un secolo dopo il movimento è inverso: poichè la lira da braccio è quello strumento virtuoso che fa rivivere nelle corti della Penisola italiana l'antica melopea greca, allora si appropria di una qualità divina e rappresenta la disciplina musicale. L'accento è posto quindi sulla pratica musicale, non sulla speculazione teorica: non le propor-

²⁴ Vedi: MOYER 1992; SANVITO 2010 p. 102 e MALHOMME 2007-2011, p. 389 (MALHOMME 2013b, p. 280-281).

²⁵ ANGELINI 1999, p. 19.

²⁶ Sebbene non siano disegnate le sette corde – cinque su manico senza tasti e due oltremano con funzione di bordone – l'identificazione verte sulla posizione (appoggio sullo sterno), e fattura (cavigliera a forma di cuore con pirotti verticali). Per la descrizione organologica dello strumento, la sua storia e la ricostruzione del repertorio, vedi: JONES 1995 e POMYKALO 2004.

²⁷ Vedi: WINTERNITZ 1967, p. 86-98 e CANGUILHEM 2001, p. 42: «Tous ceux qui se sont intéressés à la 'lira da braccio' ont bien entendu insisté sur le lien inséparable qui la relie au monde antique, en notant que la période à laquelle elle fut utilisée correspond précisément aux dates qui encadrent la Renaissance, de 1450 à 1600 environ».

²⁸ CANGUILHEM 2001, p. 41; su Marsilio Ficino come promotore del canto accompagnato alla lira da braccio, vedi invece: WALKER 1954 e TOUSSAINT 2002. © BRÉPOLS PUBLISHERS



Fig. 1 Frontespizio. Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio...*, Venezia, 1567. Cliché : Werner Oechslin.

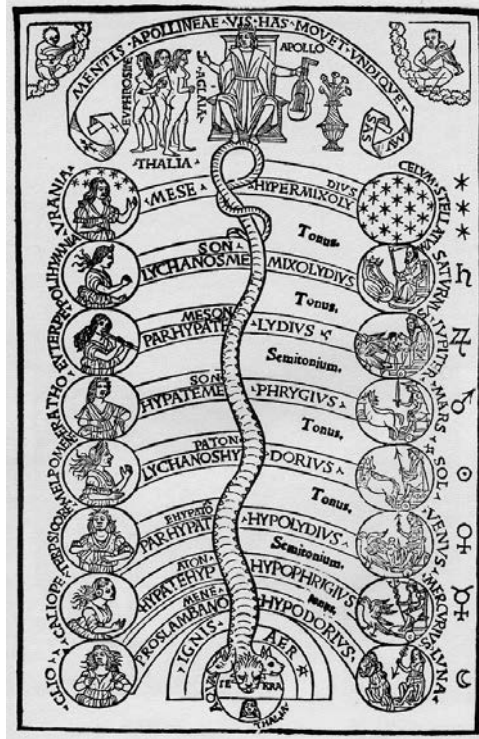


Fig. 2 Frontespizio. Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, 1496.

zioni, non la *ratio* matematico-musicale, ma il canto, l'incanto. È questa la Musica che Palladio disegna nel frontespizio del *Commento*, e che aveva potuto osservare nelle pitture di Tintoretto, nei molteplici altari delle chiese veneziane con angeli musici e cantori²⁹, nelle incisioni, nonché nel frontespizio della – attenzione: *Practica*, non *Theorica – musicae*, di Franchino Gaffurio, manuali che Barbaro, come Cesariano e Caporali prima di lui, aveva consultato per l'esegesi del *Quinto libro* di Vitruvio³⁰. (fig. 2) Era cosciente Barbaro – se si assume che sia lui l'autore del programma iconografico del frontespizio (ma non c'è ragione di dubitarne)³¹ – di tale slittamento di significato? Credo che la domanda, posta in questi termini, non sia corretta: Barbaro utilizza un segno semantico, un codice iconologico che la sua cultura ha già elaborato e che gli mette a disposizione, poco importa quale sia il cambiamento rispetto ai secoli precedenti. Quel codice gli parla, ed è chiaro ciò che gli dice: che la musica è, anche, poesia, ed è con questo significato che

29 È Winternitz il primo a notare che, non solo l'uso della lira da braccio «remained primarily restricted to Italy», ma che lo strumento si trova rappresentato soprattutto in «the almost life-size depictions in Venetian altarpieces», e che «even Tintoretto assigns it a prominent place in the foreground of his concerts of the Muses»; vedi: WINTERNITZ 1967, p. 86, 91, 97. Il riferimento a Tintoretto è alla *Contesa musicale tra le Muse e le Pieridi*, c. 1540-50, oggi conservato a Verona, Museo di Castelvecchio.

30 Vedi: VERGA 1964 e GALLO 1981; per il frontespizio del trattato di Gaffurio, consulta invece: HAAR 1974.

31 Barbaro aveva già ideato il programma iconografico della Sala dei Dieci del Palazzo ducale, vedi: ROSAND 2001, p. 137-151.

si ritrova nel frontone delle arti liberali sul tempio di Architettura, in quanto *summa* del sapere. Nell'individuare i due poli che definiscono la duplice natura – matematica e retorica – della disciplina musica, Barbaro privilegia la seconda, come si evince dalla glossa alla definizione che apre il *Quarto capitolo* del *Quinto libro*, di cosa armonia sia. Principalmente, poesia:

Per il che divideremo la Musica principalmente in due parti, delle quali una sarà posta nel giuditio della ragione, & di quella poco ne dice Aristoxeno, come di quella, che considera la natura, la differenza, & la proprietà d'ogni proportione, & d'ogni consonanza, & pone distinzioni tra quelle cose, le quali per la loro sottigliezza non possono essere giudicate dal senso. L'altra consumandosi nelle operationi, & praticando in diverse maniere si con la voce, come con gli strumenti, & componimenti diletterà il senso dei mortali affaticato, & porgerà gentile ammaestramento della vita (come si vede nella poesia) la quale è una parte di questa Musica delle principali³².

Un'altra interrogazione sorge allora: aveva Barbaro avuto modo di ascoltare, e soprattutto apprezzare, la musica del suo tempo?

Villa Maser: il programma iconografico di Veronese e le sale per musica

Come è noto, le mura della dimora familiare di Daniele e del fratello Marcantonio Barbaro a Maser, letteralmente irradiano musica. Gli affreschi di Veronese illustrano con dovizia di particolari strumenti e scene musicali: il concerto degli amorini musici che accompagnano una figura femminile nell'atto di suonare la lira da braccio, Saturno accanto, nella Stanza di Bacco (fig. 3); nella stessa sala, Venere in ascolto della lira (questa volta antica), di Apollo (fig. 4); il concerto di Musica (ancora con la lira da braccio), nella Stanza degli Sposi (fig. 5). E naturalmente, le otto figure femminili dipinte nella Stanza a crociera, ciascuna accompagnata da uno specifico strumento musicale: un protoviolino (la posizione è particolare, non adatta all'esecuzione), un liuto (che si sta accordando), un flauto, un trombone (di cui forse si sta vuotando la saliva presente nella canna), una bombarda a doppia ancia, una lira antichizzante, un tamburello con bubboli (nella cui membrana si intravede, però indistinta, una figura dipinta), ed una tromba marina³³. (fig. 6) Si deve a Carlo Ridolfi l'identificazione di queste figure femminili con le Muse, in un passaggio delle *Maraviglie dell'arte* (raccolta di vite di artisti veneti redatta con lo scopo di supplire alle pretese carenze, o più precisamente preferenze toscane, delle *Vite* del Vasari), ove annota: «Nella sala à Crociera figurò le Muse con loro stromenti, architetture, lieti paesi et trofei militari»³⁴. A partire da questo estratto si è costituita nel tempo una lunga esegesi tesa a confermare o a smentire l'ipotesi elaborata da Cocke agli inizi degli anni '70, che riconosceva nella figura centrale a cavallo di un serpente (immagine verso cui convergono tutti gli sguardi nella volta

32 BARBARO 1567 Ital., p. 227.

33 A dispetto di una presenza costante nella letteratura, gli strumenti musicali non sono ancora stati identificati: devo a Camilla Cavicchi, che ringrazio per il generoso aiuto offerto, questa primizia. Per una panoramica più generale, rinvio a: SILVA 1986. La denominazione delle stanze della villa segue l'uso comune, sebbene Luciana Larcher Crosato abbia avanzato, motivandole, altre proposte: vedi *infra*, n. 51. Sulla cronologia degli affreschi rimando a OBERHUBER 1968 e per ulteriori approfondimenti al contributo di Francesco Trentini nel presente volume.

34 RIDOLFI 1648, p. 289.



Fig. 3 Veronese, *Concerto di amorini musici*. Maser, villa Barbaro, stanza di Bacco. Foto: Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

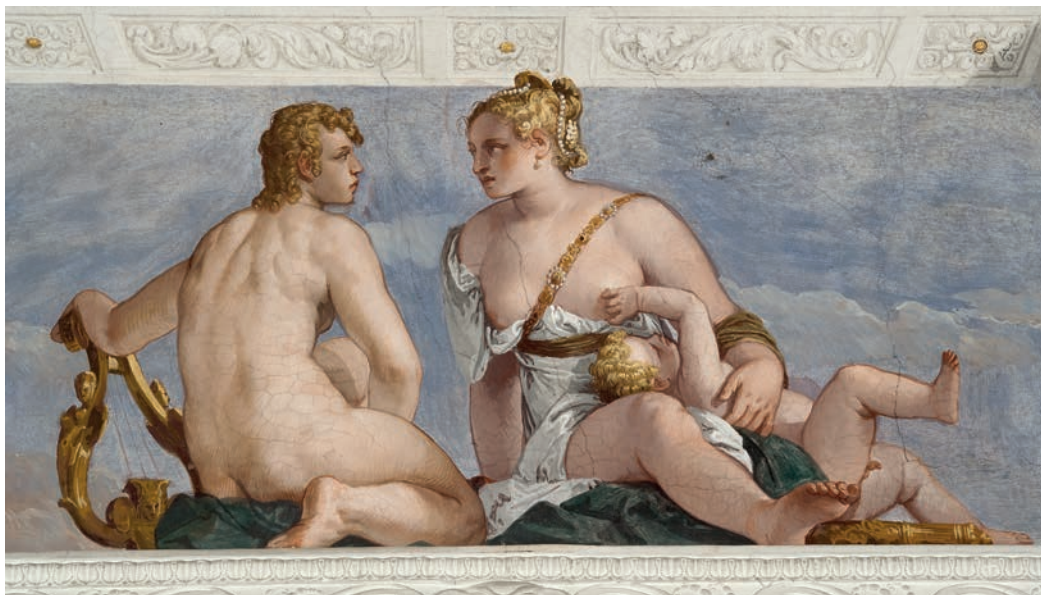


Fig. 4 Veronese, *Venere in ascolto*. Maser, villa Barbaro, stanza di Bacco. Foto: Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



Fig. 5 Veronese, *Concerto di musica*. Maser, villa Barbaro, stanza degli Sposi. Foto: akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti, AKG2069548.



Fig. 6 Veronese, Maser, villa Barbaro, stanza a crociera.

A - Musicista (protoviolino). Foto: akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti, AKG959473. **B** - Musicista (liuto). Foto: Fondazione Giorgio Cini. **C** - Musicista (trombone). Foto: akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti, AKG191926. **D** - Musicista (tromba marina). Foto: akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti, AKG1838750.

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

della Sala dell'Olimpo), la nona Musa mancante, Talia³⁵. Non è mia intenzione alimentare un dibattito ancora aperto: già prima di Cocke, Medea e Ivanoff l'avevano interpretata come la rappresentazione dell'Armonia Universale; Reist ha in seguito ribattuto che è l'Amore Divino; per Larcher Crosato, basandosi sulla *Tabula cebetis* volta in volgare a Venezia nel 1549, trattasi della Sapienza divina (ipotesi reiterata a distanza di vent'anni col conforto delle lettere che lo stesso Barbaro inviò dall'Inghilterra alla zia suor Cornelia); Lewis ritrova invece nelle *Descrizioni* di Pausania la fonte del programma iconografico e vi vede Eurynome, la Dea dell'intero esistere; mentre De Poli rimescola le carte dichiarandola la Verità sulle ali del dragone Tempo³⁶. Da parte mia, segnalo come l'identificazione con le Muse non dovrebbe essere soggetta alla sola verifica numerale: otto, e non nove, erano infatti le muse ritrovate tra il 1492 e il 1503 nella villa Adriana a Tivoli e menzionate da Pirro Ligorio, sodale del cardinale Ippolito d'Este, che Barbaro aveva forse potuto osservare durante il viaggio a Roma del 1554³⁷. Un umanista del suo calibro, lettore e traduttore dal greco, poteva accorgersi poi, al di là del numero canonico stabilito da Esiodo, dell'indeterminatezza in cui fluttuano i racconti omerici. Ma si tratta di rilievi tangenziali: più pressanti questioni pragmatiche, legate alla conformazione della sala, potevano infatti aver dettato il numero delle «musiciste» (come più semplicemente le nomina Rosand, senza aggiunta d'ulteriori spiegazioni)³⁸, da raffigurare. In ogni caso, è indubbia l'intenzione antichizzante di queste rappresentazioni musicali: divine o terrene, le figure femminili sono inserite in un contesto mitologico ove la musica è soprattutto rappresentazione di armonia, *concordia vocum*.

Si udiva suonare in queste sale? Sebbene non vi siano testimonianze dirette, il contrario sorprenderebbe: non sono solo gli scritti di Plinio, di Alberti, di Vasari, di Castiglione, relative all'*otium* deputato alla *villeggiatura*, alle ville, alle residenze di terraferma, a certificarne l'uso, ma soprattutto le abitudini veneziane³⁹. Riprendendo gli studi di Isabella Palumbo-Fossati, Patricia Fortini Brown ricorda che, se un terzo dei *cittadini* della Serenissima, durante il Cinquecento, custodiva una biblioteca, tutti possedevano non uno ma almeno due strumenti musicali⁴⁰. Iain Fenlon ha posto in luce la ricchezza del mercato musicale editoriale veneziano, soprattutto per uso locale: Gardano pubblica, con una tiratura di 500 copie, una edizione al mese, Scotto addirittura due⁴¹. Dal canto suo, Deborah Howard ha riaffermato la ricchezza delle attività musicali che sole-

35 COCKE 1972.

36 Vedi: MEDEA 1960; IVANOFF 1970; LEWIS 1980; LARCHER CROSATO 1982; LARCHER CROSATO 2001; REIST 1985b e DE POLI 2000.

37 Il gruppo statuario si trova oggi a Madrid, Museo Nacional del Prado. Su Pirro Ligorio in particolare, per un primo approccio vedi: COFFIN 2004 e OCCHIPINTI 2009; sull'incontro a Roma tra i tre, cfr. sempre dello stesso autore: OCCHIPINTI 2008.

38 ROSAND 2012, p. 125.

39 Sulla villa come tipologia, vedi: ACKERMAN 1990 (trad.: ACKERMAN 1992).

40 Vedi: PALUMBO-FOSSATI 1985 e FORTINI BROWN 2004, p. 123: «Music was probably the major entertainment in the Venetian home. [...] According to one study, less than a third of wealthy 'cittadino' merchant families owned books, but all had at least two instruments».

41 Vedi: FENLON 1995a, oggi in: FENLON 2002, p. 118-138: 122: «By the middle of the century the Gardano firm was printing an average of one edition per month, while Scotto's production, less consistent, ran to two. Print-runs were usually of 500 copies, and while Venice stood at the centre of an international network of book distribution, some at least of this production must have been for a local market». Per uno sguardo più generale, cfr. dello stesso autore: FENLON 1995b; mentre per uno studio particolareggiato della produzione di Scotto, cfr.: BERNSTEIN 1998.

vano svolgersi nei *porteghi*, e non solo negli *studioli*, dei palazzi prospicienti la laguna⁴². Il *Dialogo della musica* di Anton Francesco Doni, stampato a Venezia proprio da Scotto nel 1544, è un ottimo testimone dell'effervescenza musicale del tempo, sin dalla sua articolazione letteraria, che ricalca il clima di spontanea conversazione, inframezzata da interventi musicali, tipica delle Accademie⁴³. Ed è all'Accademia della Fama di Venier che ritroviamo un personaggio che anima tanto le pagine di Doni che le serate del patriziato veneziano: Girolamo Parabosco, scrittore e musicista, organista prima alla cattedrale di Brescia e dal 1551 sino alla morte (sopravvenuta sei anni dopo), a San Marco in Venezia⁴⁴. Scrive Cristoforo di Messisbugo nei *Banchetti*, edito a Ferrara nel 1549:

Festino fatto alli 14 di Febbraio 1548 [...]. In prima fu recitata una Comedia in sala, dove era una bellissima scenetta, la quale era finta Venetia. La Comedia era intitolata la note, opera di M. Gerolamo parabosco, da Bologna. La quale fu molto piacevole, ridicula e ben recitata con le sue musiche, et intermezzi opportuni e necessarii. La qual comedia si cominciò a hore 24, e finì a hore 3 e meza di notte. Et finita la comedia fu apparecchiata una tavola [...]⁴⁵.

Non è che un esempio tra i tanti: decentrata, la situazione non cambia. Alberto Lollio, secondo cui «in Villa più che altrove (per dirne quel ch'io sento) parmi che à punto goder si possa quella maniera di vita, la quale dal Ficino, e da mol'altri savij per eccellentia è chiamata vita», tra gli «infiniti piaceri» annovera «gli augei con dolci & leggiadretti accenti i loro amori cantando, le orecchie nostre riempiono di gratissima melodia [...]. Quanto alli piaceri privati; [...] in casa nostra ogni giorno si fanno Musiche di più sorte». Bartolomeo Taegio non nega poi di deliziarsi nel «sentire le silvestre canzoni delle semplici villanelle, & il suono delle incerate canne de pastori»⁴⁶; gli fa eco Agostino Gallo, per il quale sempre si trova in campagna «qualche un di noi a sonar di liuto, ò di divola, ò d'altro stromento simile»⁴⁷.

Purtroppo, nulla ci è pervenuto a racconto o a testimonianza di quanto accadeva, in simili frangenti, a villa Maser. V'è un solo legame, diretto: Francesco Barbaro, figlio di Marcantonio, chiamato dal padre, *bailo* a Constantinopoli durante la guerra contro i Turchi, a suonare l'organo per il sultano il 24 giugno 1579⁴⁸. Segno questo, se non di mondanità, almeno di un'attività o di un esercizio musicale privato all'interno della villa.

42 HOWARD 2012.

43 DONI 1544; vedi: EINSTEIN 1934 e HAAR 1966.

44 Sulla vita e l'opera di Girolamo Parabosco, vedi: BUSSETTI 1961 e SLIM 2001-2002 nonché l'introduzione all'edizione critica: PIROVANO 2005, p. 3-54. Sull'Accademia della Fama in generale, cfr.: ROSE 1979; PAGAN, 1973-1974; BOLZONI 1981 e BOLZONI 1995a e in particolare sulle sue attività musicali: FELDMAN 1991 e FENLON 2002.

45 MESSISBUGO 1549, p. 93 (traggo la citazione da PIROVANO 2005, p. 37).

46 Vedi: LOLLIO 1544, f. B IIII, B IXV e TAEGIO 1559, p. 109 (traggo entrambe le citazioni da ACKERMAN 1992, p. 149-150: 158).

47 GALLO 1573, tratto da ACKERMAN 1992, p. 179, a cui rimando per l'integralità del testo, p. 170-181.

48 Cfr. HOWARD 2011, p. 76: «On behalf of the sultans' wife, the Ottoman dignitary Piali Pasha asked for an organ, which eventually arrived from Venice in June 1569. [...] To demonstrate the use of the organ, Marc'Antonio sent his son Francesco, who happened to be a good spinet player, to the Topkapi Palace on 24 June 1569. Most unexpectedly, Francesco was invited into the Harem to show the sultan's wife and the other ladies of the court how to play the new instrument». Sulla figura, ancora poco studiata, di Francesco Barbaro, vedi: TREBBI 1984, e dello stesso autore *infra*, n. 60.

Dove? In quali ambienti? «Le Sale», spiega Palladio ne *I quattro libri*, «servono a feste, a conviti, ad apparati per recitare comedie, nozze, e simili sollazzi»⁴⁹. Il solo luogo d'interno formalmente deputato alle esecuzioni musicali in tutto il Veneto sembra essere l'Odeo del Palazzo di Alvise Cornaro a Padova, più volte studiato da Laura Moretti⁵⁰. Sicuramente non un *unicum*, a fronte d'una letteratura invece copiosa. Per villa Maser non si può procedere che per deduzione, consci ch'ogni congettura rimane tale, poiché non solo nulla si sa delle altre sale – private – ancora inaccessibili, ma soprattutto perché pure la conoscenza di quelle pubbliche (ove si espletava la vita sociale), resta parziale. Come ben evidenziato da Larcher Crosato (e da tutti gli altri sottaciuto): «la perdita della decorazione del soffitto della sala a crociera, compresa quella dell'arcata che immette nella sala dell'Olimpo, punto chiave per il programma, non permette una completa lettura di codesto vano di collegamento»⁵¹; né quindi, di conseguenza, delle altre. Quanto all'ipotesi, suggestiva, di Chelsea Hoffman, che legge gli affreschi di Veronese, al pari del Ninfeo esterno, come *scenæ frons* teatrali tripartite nei registri tragico, comico e satirico, la distinzione è chiara: «certain evidence suggests that the villa was designed, not for traditional theatrical performance but as a representative of the ordering of theatrical space»⁵². Hoffman si pone quindi su un altro piano: non cerca di carpire l'articolazione della struttura progettuale, ma di comprenderne il *concetto* e l'*effetto*. Modellata sulla forma teatrale, la villa diventa *theatrum mundi*, messa in scena della vita sociale senza che per questo una sola singola nota risuoni nell'aere⁵³. D'accordo o meno che si sia con tale interpretazione (che aggiunge uno strato al quadro stabilito da Ackerman, di certo non lo ribalta)⁵⁴, alcuni dati edilizi – alcuni indizi – restano tuttavia incontrovertibili.

A dispetto della presenza delle otto suonatrici, probabilmente la Sala a crociera non poteva accogliere esecuzioni musicali poiché, come scrive lo stesso Barbaro nel *Commento*, la forma angolare non conviene alla diffusione della voce⁵⁵. Una simile conformazione va infatti contro tutte le regole acustiche del tempo, fondate sulla concezione aristotelica della diffusione circolare del

49 PALLADIO 1570, p. 52.

50 Vedi: MORETTI 2009; MORETTI 2010a e MORETTI 2010b.

51 LARCHER CROSATO 1982, p. 251.

52 HOFFMAN 2012, p. 245.

53 *Ibid.*, p. 264: «As the villa is understood as a manifestation of Daniele's belief in the 'Theatrum mundi', the inhabitant suddenly becomes the actor, being observed by the Olympic figures depicted upon the vaults. Thus, the landscapes and 'quadratura' are the set of this new narrative».

54 Se alcuni elementi dell'analisi aprono effettivamente nuove piste di ricerca, altri, egualmente fondamentali, richiedono ulteriori approfondimenti: resta infatti da dimostrare la corrispondenza tra i tre registri teatrali e le scene dipinte da Veronese. Sulla pretesa natura 'armonica' dell'edificio poi, non è provato, e non si può dunque assumere come fatto certo, che «the Villa Barbaro's 'effetto' is the harmony of the spheres» (HOFFMAN 2012, p. 233), né, partendo da una interpretazione controversa come quella di Wittkover – vedi *supra*, n. 10 – che «his [Barbaro] ultimate attention and prescription to proportion and harmony is manifested in the villa's 'effetto', applying the architectural thought that Vitruvius originally reserved for acoustic design of theaters to the Villa Barbaro» (p. 237). Senza negare l'indubbio merito di Hoffman, manca una domanda ineludibile: perché villa Maser? Quanto a HERMANS, 2005-2006, il titolo promette purtroppo più di quanto l'autore mantenga.

55 BARBARO 1567 Ital., p. 226: «Se adunque la voce per lo aere si move circolarmente, chi dubita, che la forma ritonda, & circolare non convenga al Theatro? perche quando il Theatro fusse di forme angolari, non pervenirebbe la voce egualmente alle orecchie, & alcuni udirebbono bene come piu vicini, alcuni male come piu lontani».

suono⁵⁶. D'altronde, la presenza di musica dipinta non sottintende giocoforza la presenza di musica suonata⁵⁷. La Sala dell'Olimpo, per la posizione centrale, e soprattutto per la presenza della volte a botte, poteva ben prestarsi all'uso. Così come il *nymphæum* adiacente, modellato, come Vasari glossa, almeno nell'intenzione, su quello di villa Giulia a Roma⁵⁸. La presenza dell'acqua, e del rumore che comporta, non rappresenta un ostacolo, come si deduce per esempio dalla *Veduta d'una villa* di Ludovico Pozzoserrato (c. 1580); tra l'altro, il canto di uomini e donne poteva quivi mescolarsi al «dolcissimo cantar de' diversi uccelli»⁵⁹. È poi estremamente seducente, benché, se ne è perfettamente consci, indimostrabile, immaginare il giovane Francesco Barbaro, dipinto dal Veronese con un libro in mano e descritto dall'ambasciatore francese a Constantinopoli di «complessione malinconica»⁶⁰, intento agli esercizi musicali quotidiani nella Stanza di Bacco, ove Melanconia indugia nell'ascolto. Di quale repertorio?

«Udire secondo le Idee»

Come annunciato, punto di avvio per uno sguardo retrospettivo è un passaggio tratto dal commento al *Quarto capitolo* del *Quinto libro* vitruviano, *Dell'armonia*, afferente la spiegazione della teoria dei modi e dei tetracordi greci. L'architetto romano, nel dar conto delle proprietà acustiche dei teatri, antepone alla descrizione dei vasi di rame, supposti aumentare la diffusione della voce degli attori, la teoria aristossenica dei suoni⁶¹. Barbaro, nel glosare il passo che descrive le tre maniere dei canti, così scrive:

Tre sono adunque i generi della melodia. Chromatico, Diatonico, Armonico. Questi prendono i nomi loro dalla vicinanza, ovvero dalla lontananza de gli spatij, nelle scale, & ordinanze. Armonico è quello, che nella sua ordinanza, abonda di prossimi, & picciolissimi intervalli, & brevissime salite della voce, & così chiamato, quasi adattato, & consertato. Diatonico è così detto, perché abonda di

- 56 Sui quattro parametri acustici postulati da Vitruvio che definiscono lo spazio in quanto *con-sonantes, dis-sonantes, circum-sonantes* e *re-sonantes* (attributi reiterati durante tutto il Medio Evo e il Rinascimento), vedi: BARBIERI 2006.
- 57 Come sottolinea ad esempio Flora Dennis a proposito della *Camera* o *Stanza della musica* del castello dei Gonzaga a Goito dipinta da Ippolito Andreasi attorno al 1580, ove nessuna *performance* a carattere musicale ebbe probabilmente mai luogo: «It appears that some music rooms were named after their painted musical imagery, irrespective of their purpose or content. [...] Frescoed interiors showing musical entertainments in action could sometimes be designated 'music rooms', whether or not actual musical performances took place within them»; vedi: DENNIS 2012, p. 46.
- 58 VASARI 1568, p. 530: «[...] e fra l'altre cose vi ha fatto una fontana molto simile a quella che fece fare papa Giulio in Roma alla sua Vigna Giulia, con ornamenti per tutto di stucchi e pitture, fatti da maestri eccellenti»; vedi: KOLB, BECK 1997.
- 59 GALLO 1573, tratto da ACKERMAN 1992, p. 177 (vedi *supra*, n. 47) Il dipinto di Pozzoserrato è invece posto da FORTINI BROWN 2004, ad esegesi del commento p. 124: «Music was also a part of villa life, and concerts in the open air are recorded by artists and writers».
- 60 Vedi: TREBBI 1996, p. 453.
- 61 *De architectura*, V, 5, 7. Vitruvio dichiara però «dicet aliquis forte muta theatra quotannis Romæ facta esse nequam ulla rationem harum rerum in his fuisse», giustificando tale affermazione col fatto che i teatri a Roma sono di diverso materiale – lignei – e non richiedono quindi un tale dispositivo, osservabile invece altrove, ad esempio nel distrutto teatro di Corinto (sentenza che Barbaro non commenta). Sulla tradizione di vasi acustici, il loro perdurare in epoca medioevale ed il loro effettivo beneficio acustico, cfr. il volume collettaneo: PALAZZO-BERTHOLON, VALIÈRE 2012. Sull'adozione da parte di Vitruvio di Aristosseno, consulta invece: WALDEN 2014.

spatij distanti per tuoni, quasi andante per tuoni. & in quello la voce molto si stende. Chromatico è quello, che piu abonda di semituoni nel suo compartimento. Chroma significa colore: & perche questo genere come colore si muta dalla prima intentione, però è così nominato. Di questi tre generi piu vicino alla natura è il Diatonico, perche egli succede quasi da se ad ognuno, che canta senza ammaestramento. Piu artificioso è il chromatico, come quello, che si essercita solamente da gli ammaestrati: Et però la maggior parte de i Musici s'affaticava in questo genere: perche sempre volevano raddolcire, & ammolire gli animi. Lo Armonico è più efficace, & è solo de gli eccellenti nella Musica, & è prestantissimo tra ogni componimento. & molti per la debolezza loro non lo ammettono, perche egli non si puo così facilmente mettere in uso. Severo, & fermo, & costante, è il Diatonico, & dimostra costumi, & abiti virili. Molle, & lamentevole, è il Chromatico. Quando adunque sia, che noi vogliamo fare un'ordinanza, ovvero una scala, che tanto è, quanto accordare uno strumento, necessario è, che sappiamo secondo quale dei tre generi lo vogliamo compartire; perché a materie dolci, & lagrimevoli, ci vuole il Chromatico: & alle grandi, & heroiche il Diatonico, come altre ad altri generi o ad altre mescolanza di quelli; perché ognugno dei predetti generi a più modi speciali si puo' partire; & quelli particolari compartimenti di ciascun genere gli danno un certo aspetto, & forma diversa, quasi a guisa di pittori colorandoli, accioche si facciano udire secondo le Idee, che si vuole, & non si faccia a caso la imitatio- ne delle cose, che sono grandi, costanti, molli, mutabili, temperate, e mediocri, come comporta la loro natura; nel che consiste ogni bello effetto dell'Armonia⁶².

Sin qui, ad eccezione dell'interesse che suscita oggi la lettura di un vocabolario in divenire – è «la voce [che] molto si stende» che palesa la successione diatonica, «quasi andante per tuoni», dei suoni – nulla di speciale. La parafrasi segue, in maniera pressoché lineare, il testo originale così tradotto da Barbaro: «Il canto armonico è concetto dell'arte, & per quella cagione il suo cantare ritiene gravità, & autorità non poca. Ma il chroma ornato di sottile solertia, & frequenza de moduli porge piu soave diletatione. Ma il Diatono per esser naturale è piu facile per la distanza degli intervalli»⁶³. Barbaro illustra la suddivisione dei tre generi, basati su tre diversi tetracordi, ciascuno composto da una successione particolare di intervalli: due toni e un semitono per il diatonico; due diesis (qui intesi come quarto di tono), ed una terza maggiore per l'enanarmonico (altrimenti chiamato armonico, secondo il lessico variabile dell'epoca); due semitoni ed una terza minore per il cromatico. Anche il rinvio alla capacità della musica di «raddolcire, & ammolire gli animi», e a quelle «materie dolci & lagrimevoli, grandi & heroiche» che faranno poi la fortuna dei pittori, Poussin *in primis*, e che Barbaro qui sembra anticipare⁶⁴, segue in realtà il *topos* ben conosciuto della teoria dell'*ethos* dei modi, strada intrapresa da Pitagora e tracciata successivamente da Platone, che per il governo ideale descritto nella *Repubblica* ammette entro le cinta della città i soli modi dorico, solare e virile, e frigio, guerriero e marziale⁶⁵. Fa capolino però, nella chiosa di Barbaro, un riferimento extra-testuale afferente il genere enarmonico (nel testo

62 BARBARO 1567 Ital., p. 229-230.

63 *Id.* Cfr. il testo latino: *De architectura*, V, 4, 3: «Est autem harmoniæ modulatio ad artem concepta, et ea re cantio eius maxime gravem et egregiam habet auctoritatem. Chroma subtili sollertia ac crebritate modulorum suaviorem habet delectationem. Diatoni vero quod naturalis est, facilius est intervallorum distantia».

64 Vedi *infra*, n. 112.

65 PLATONE, *Repubblica*, 398a1-399c4. Quanto alla teoria greca e alla influenza dei suoni sul carattere e sull'agire umano, rimando per un approfondito sguardo d'insieme a: BOCCADORO 2002.

«armonico»), cui il patriarca eletto di Aquileia, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, non rinuncia. Per quanto riguarda il commento musicale, sono infatti sopravvissuti due testimoni, entrambi recanti l'intestazione *Della musica*: uno di probabile origine veneta ed oggi conservato a Firenze, l'altro, transitato per le mani di Padre Giovanni Battista Martini, e rimasto da allora in Bologna⁶⁶. La collazione tra i due manoscritti rivela divergenze minime, tali però da far supporre la comune origine da un medesimo antografo: non giunto, ma di probabile mano barbara⁶⁷. Per il passo in questione, tanto il manoscritto fiorentino che quello bolognese non mostrano discrepanze significative:

Tre sono i generi della melodia: cromatico, enarmonico, diatonico; questi prendono i nomi loro dalla vicinanza e lontananza degli spaci nelle scale e ordinanze. Enarmonico è quello che nella ordinanza sua abbonda di spaci che fanno il tuono quasi abbondante o andate per tuoni, e in quello molto la voce si fa intensa. Cromatico è quello che più abbonda nel suo compartimento di semitoni; croma significa colore e perché a guisa di colore questo genere cangia dalla prima intenzione, però è così chiamato. Di questi tre generi più vicino alla natura è il diatonico, perciò che egli succede quasi da sé a ciascuno che canta senza ammaestramento. Più artificioso è il cromatico, come quello che dagli ammaestrati solamente si può usare. Lo enarmonico è più efficace ed è degli eccellentissimi nella musica ed è prestantissimo d'ogni componimento armonico, e molti per la imbecillità loro non lo admettono, né così facilmente lo potemo mettere in uso. Severo, fermo e costante è il diatonico e dimostra costumi e abiti virili. Molle e lamentevole è il cromatico, e forse dal colore ha preso il nome, perciò che gli è mutabile come il colore. Quando, adunque, egli sia che vogliamo fare una ordinanza e una scala, di subito è necessaria cosa che sappiamo secondo qual genere dei tre la compartiremo. Dipoi ciascun genere gli danno un certo aspetto e forma, quasi a guisa di pittori colorandoli, acciò che si facciano udire secondo le idee che vogliono: grandi, costanti, molli e mutabili, temperate e mezzane nelle quali consiste ogni bello effetto dell'armonia; delle idee si dirà poi⁶⁸.

Si noterà come Barbaro moderi il tono, e gli imbecilli inizialmente descritti divengano poi, nel trattato di pubblico dominio, deboli. Sfumatura perfettamente comprensibile, che non attenua però la *verve* polemica, come attestano le righe che Barbaro aggiunge nell'edizione a stampa, e che esplicano il senso di quel riferimento al genere enarmonico, «solo de gli eccellenti nella Musica, & prestantissimo tra ogni componimento»:

Pero' si come è cosa degna di consideratione, cosi' a giorni nostri è poco considerata; & molti pensano col genere Diatonico di satisfare ad ogni quantità di cose, & stanno ostinati, né vogliono udire alcuna ragione, o perche pare loro di perdere quanto hanno imparato, o che impossibili sia osservare queste regole, o perché veramente sono ignoranti, & sprezzatori di quello, che non sanno. Io vorrei, che

66 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashburnham 978; e Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica, Ms. B. 26, f. 5v-24v. I manoscritti sono stati identificati da: GALLO 1989, p. 15; cfr.: GNAN 1999-2000, per l'edizione critica a partire dalla collazione dei due testimoni manoscritti, e da cui traggio analisi e conclusioni. SANVITO 2010, p. 83, n. 16, ha annunciato la pubblicazione della trascrizione dei testi manoscritti.

67 Cfr.: GNAN 1999-2000, p. 24-29.

68 *Ibid.*, p. 95; lo stesso passo si trova, ma tratto dalla trascrizione del solo testimone bolognese, in SANVITO 2010, p. 102.

qui fosse luogo di esporre le idee, & i colori convenienti ad ogni qualità di cose, secondo i loro generi, perché con viva isperienza delle orecchie confermata da invicibili ragioni, gli farei confessar lo error loro; ma troppo tempo, e maggior occasione si richiede. Ben affermo se pensano col genere Diatonico solo rappresentare tutti gli affetti humani, che s'ingannano grandemente⁶⁹.

Ann Moyer ha segnalato come «[the] Modern use of the harmonic genera is an issue tangential at best to the study of architecture; Barbaro cannot justify his tirade on the basis of the Vitruvian text»⁷⁰. Ed infatti: non vi sono precedenti nella manualistica architettonica. Pure, non vi sono ripensamenti da parte del suo autore. Donde viene allora tale digressione?

Manfredo Tafuri ha rivelato come tutto il commento di Barbaro sia guidato da una profonda ed esplicita critica, questa invece nient'affatto tangenziale, alla realtà veneziana; un monito talmente evidente da poterne distinguere quattro assi principali: la difesa della città, il rinnovo dell'Arsenale, la preservazione della laguna, le abitudini edilizie patrizie⁷¹. Di rimando, Manuela Morresi ha evidenziato come, rispetto alla precedente versione in volgare del 1556, nella successiva edizione latina del 1567 Barbaro sminuisca le critiche verso la politica edilizia della Serenissima per aprire il suo discorso ad una prospettiva più europea⁷². Il passo sopra citato, che rimane inalterato nel passaggio tra le due edizioni, è invece l'unico cenno, pur privo di nomi precisi, a fatti musicali contemporanei extra-testuali; nello specifico: l'uso, o l'abuso secondo i detrattori, delle alterazioni cromatiche nell'espressione musicale degli affetti, in un nuovo genere che proprio da Venezia, dalla cerchia del fiammingo Adrian Willaert, maestro di cappella a San Marco, si diffondeva in tutta Europa, il madrigale⁷³.

Alla lettura del testo di Barbaro è infatti inevitabile pensare ad un precedente trattato ben noto tanto ai contemporanei quanto ai musicologi odierni: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* di Nicola Vicentino, stampato a Roma nel 1555⁷⁴. In questa opera, Vicentino, che si foggia d'essere «Del Unico Adrian Willaerth discipulo» (l'epiteto compare sin dall'intestazione del suo *Primo libro dei madrigali a cinque voci* del 1546)⁷⁵, presenta, come recita il sottotitolo, «i tre generi con le loro spetie», al fine di far rivivere la musica degli antichi⁷⁶, e «l'inventione di uno nuovo strumento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica»: l'Archicembalo⁷⁷, capace

69 BARBARO 1567 Ital., p. 230.

70 MOYER 1992, p. 192.

71 TAFURI 1987, p. XXI-XXVII, che sottolinea per i commentari e per l'intera attività dei fratelli Barbaro «una finalità politica da indagare nelle sue specifiche articolazioni», p. XIX.

72 MORRESI 1987, p. XLI: «La decisione di pubblicare la versione latina dei commentari rende palese l'intento del Barbaro del 1567: la revisione, compiuta a undici anni di distanza dalla prima edizione del testo, appare finalizzata a una sua diffusione all'intera area europea».

73 L'argomento è oggetto di uno studio dalla bibliografia innumerevole; per il contesto veneziano, e gli approfondimenti lì contenuti, rimando all'imprescindibile FELDMAN 1995; nonché a FENLON 2007. Su Willaert in particolare, vedi invece: ONGARO 1992 e KIDGER 2005.

74 VICENTINO 1555; sulla biografia dell'autore, vedi: KAUFMANN 1966 e DAOLMI 1999. Ma cfr. anche, in questo volume, i contributi di Stefano Lorenzetti e Daniel K. S. Walden.

75 VICENTINO 1546; sugli 'innumerevoli' discepoli di Willaert, vedi *infra*, n. 88.

76 Sulla ricostruzione dei tre generi greci da parte di Vicentino, vedi: KAUFMANN 1963; MANIATES 1967; MANIATES 1993; BERGER 1980 e PESIC 2010.

77 Sull'archicembalo, vedi: TIELLA 1975 e CORDES 2007. Un secondo strumento fu poi realizzato, l'arciorgano, la cui fattura è dallo stesso Vicentino illustrata in VICENTINO 1561; vedi: KAUFMANN 1961. Secondo Berger,

di suonare toni, semitoni e microtoni (i «prossimi, & picciolissimi intervalli», secondo il lessico di Barbaro)⁷⁸. Di dar voce, insomma, a quel genere enarmonico di cui le lettere greche avevano narrato la magia, ma che mai si era potuto udire. Vicentino trova il modo di farlo, sebbene i risultati sonori a cui approda lasceranno perplesso più d'uno, non ultimi i due allievi prediletti di Zarlino, Giovanni Maria Artusi e Vincenzo Galilei, separati nel giudizio del lascito del maestro chioGGiotto ma non in quello del compositore vicentino. Se il primo vela la critica in un dialogo tra Antichi e Moderni in cui quest'ultimi «considerano queste cose in altra maniera»⁷⁹, il padre di Galileo si esprime senza remore:

Don Niccola Vicentino, huomo di non poca reputatione nella musica prattica, sonava uno strumento di Tasti che oltre le due tastature ordinarie che sono la diatonica e la cromatica et ne haveva di più un'altra da potere a voglia sua secondo però la comune intelligenza, sonare l'enharmonio. haveva inoltre il medesimo don niccola alquanti suoi scolari, che in quel mentre ch'egli sonava l'enharmonio in particolare, cantavano quella tal sorte di musica, dal medesimo composta. la qual musica fece udire per tutte le principali città d'italia, et io in particolare l'udii in diversi tempi et luoghi, più volte; [...] mai adunque come io ho detto era cantata cotal musica senza lo stromento nominato, et se per mala fortuna incantando, una de cantanti usciva, era impossibile rimetterlo. et cio vidi io in ravenna. [...] le musiche dopo la sua morte non furono più cantate, gli strumenti non più sonati in quella tal maniera; et i suoi scolari [...] abbandonarono in tutto e per tutto quel si fatto enharmonio per non trovare chi più udirlo volesse. [...] ma il tempo vero giudice delle cose, ci ha dimostrato con l'esperienza, che quella musica così divisa, non piaceva, poi ch'ella fu abbandonata, et seguita quella che non così in parti minore è divisa⁸⁰.

Vicentino non era nuovo a giudizi sprezzanti. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* si ricorda anche come documento di prima mano di un accadimento che aveva fatto l'attualità musicale di quegli anni, e che aveva visto il suo autore protagonista diretto. Come per ribaltare il destino avverso ed una realtà non consona alle attese e alle speranze, Vicentino si mette in scena e narra la tenzone musicale – perché di questo si tratta: d'una vera e propria contesa che alla spada aveva sostituito il pentagramma, secondo le procedure giuridiche del tempo – che l'aveva opposto nel maggio-giugno del 1551, in Roma, nella chiesa prima e nella dimora poi del suo protettore il cardinale Ippolito II d'Este, a Vicente Lusitano, musicista al servizio di Dom Alfonso de Lencastre, ambasciatore presso la santa sede del re di Portogallo João III o *Piedoso*, in gioco l'onore e due scudi d'oro, eletti giudici due cantori della cappella papale di Giulio III, Bartolomeo Escobedo e Ghiselin Danckerts (quest'ultimo a sua volta autore di un resoconto più volte rimaneggiato ma mai pubblicato, il *Trattato sopra una differentia musicale*, che avrà comunque ampia circolazione manoscritta)⁸¹. Oggetto della diatriba, nata all'ascolto di un canto

non v'è nessuna differenza tra i due strumenti, e l'opinione non è stata sinora messa in causa, vedi: BERGER 1980, p. 25.

78 BARBARO 1567 Ital., p. 229.

79 ARTUSI 1600, f. 17v.

80 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Gal. 3, f. 9r-10r; traggio la citazione da: BERGER 1980, p. 150.

81 Sulla vicenda, analizzata soprattutto a partire dal *Trattato* di Dickerts, cfr.: DE BRUYN 1946-1949; LOCKWOOD 1965; BONCELLA 1988; CAMPAGNOLO 1994; MCKINNEY 2005; ma soprattutto, in ultima istanza, il magistrato

sopra *Regina Caeli latere* di probabile fattura dello stesso Lusitano⁸²: sapere se i cantori conoscano o meno il genere di cui son fatti i brani che quotidianamente eseguono nell'esercizio delle loro funzioni. *Quæstio* all'apparenza anodina ma non meno *disputata*: Lusitano afferma che sia possibile, poiché tutta la musica è composta a partire dal genere diatonico, da cui gli altri due – enarmonico e cromatico – discendono; per Vicentino invece, la musica contemporanea è costituita da un *mélange* dei tre generi – diatonico, enarmonico e cromatico – impossibile a discernere per i comuni cantanti. I giudici, al termine di tre sedute culminate con la stesura per iscritto da parte dei due antagonisti delle rispettive tesi, daranno torto, non senza ulteriori strascichi e veleni, al *protégé* del cardinal d'Este. Giordano Mastrocola ha rivelato come la polemica sia stata provocata surretiziamente dallo stesso Vicentino, pressato dall'età (avanzata), e dai troppi anni passati nell'ombra, a non perdere l'ultima occasione per mettersi in luce⁸³. Quando ad esempio nel 1546 Vicentino si presenta come l'unico allievo di Willaert, in Venezia nello stesso anno Girolamo Parabosco, di cui Doni due anni prima, aveva lamentato l'invasione e l'onnipresenza con parole di rassegnato fatalismo – «Noi altri ci siam per nulla; chi compone i canti, Parabosco; chi fa versi, Parabosco; chi suona, chi ha mille virtù, Parabosco. Pazienza»⁸⁴ –, e che già aveva occupato in pianta stabile i salotti dell'Accademia della Fama di casa Venier, pubblica un *Primo libro di madrigali* in cui pure lui si presenta come «discepolo di Messer Adriano»⁸⁵. Non saranno gli unici ad approfittare del servizio reso, *in pectore*, dal maestro fiammingo: prima e dopo di loro, Perissone Cambio, Baldassare Donato, Girolamo Fenaruolo, Girolamo Movina, Costanzo Porta, Cipriano de Rore e Gioseffo Zarlino si attribuiscono tale onore, quasi la filiazione patente e dichiarata fosse, in laguna, un passaggio obbligato del mestiere⁸⁶. Tramite il subalterno poi, è altri a cui si intende nuocere: l'esito sfavorevole può leggersi anche come uno smacco voluto e diretto al potente protettore dell'*archimusicò* (come Vicentino stesso si definiva)⁸⁷, Ippolito II d'Este – neppure presente all'emissione del verdetto, a causa dell'occupazione delle sue terre da parte degli Spagnoli nella guerra per il possesso di Parma –, la cui politica apertamente filo-fran-

contributo di MASTROCOLA 2013, p. 58-78, che ringrazio, assieme all'amico Philippe Canguilhem, dei consigli e d'aver fornito lo scritto prima della pubblicazione. Testimone contemporaneo è anche Artusi, il cui giudizio è però più mite nei confronti di Vicentino, vedi: ARTUSI 1600, f. 38v: «Voglio concludervi che Don Nicola havea ragione, à tenere questa Conclusione; Che la Musica, che si canta & suona sia una mescolanza, di diversi generi insieme; ma il non saperla dire per le sue cause propinque, le fecero ben perdere la scommessa fatta col Lusitano» (cfr.: BERGER 1980, p. 88-90).

- 82 L'ipotesi, formulata da STEVENSON 1962, p. 74, sulla base di BAINI 1828, I, p. 341-347, è ripresa ancor oggi da MASTROCOLA 2013, p. 58-59.
- 83 MASTROCOLA 2013, p. 70-71: «Nicola Vicentino, à l'époque de la dispute, nourrit semble-t-il des ambitions qui n'ont pas encore trouvé la reconnaissance universelle qu'il croit mériter. [...] alors que ses recherches et ses expériences dataient désormais de plus de quinze ans, Vicentino, alors quadragénaire, [...] n'est 'que' chanteur de la chapelle musical du cardinal Ippolito d'Este. Ses ambitions éditoriales longtemps restées à l'état de projet, Vicentino devait sentir au début des années 1550 l'urgence de diffuser et d'imposer enfin sa propre conception musicale [...]».
- 84 DONI 1544, p. 190; vedi *supra*, n. 43.
- 85 PARABOSCO 1546; su Parabosco vedi *supra*, n. 44.
- 86 Sugli allievi di Willaert, vedi: FELDMAN 1995, p. 311-406: 311-312; sull'influenza esercitata dal maestro fiammingo nell'opera tanto teorica che pratica di Vicentino e Zarlino, vedi invece: MCKINNEY 2010.
- 87 La definizione, che riecheggia l'archicembalo, si trova nel frontespizio del *Quarto libro* di mottetti di VICENTINO 1571.

cese non era più tollerata in curia in un momento di aperta ostilità tra la Francia e l'Impero⁸⁸. Quali siano gli interessi in gioco, è comunque evidente che i termini della contesa riflettono gli stessi adoperati da Barbaro nel suo commento: «molti pensano col genere Diatonico di soddisfare ad ogni quantità di cose, & stanno ostinati, né vogliono udire alcuna ragione [...] con viva esperienza delle orecchie confermata da invicibili ragioni, gli farei confessar lo error loro [...]. Ben affermo se pensano col genere Diatonico solo rappresentare tutti gli affetti humani, che s'ingannano grandemente»⁸⁹. Scorsa qualche pagina, la nota si fa ancora più precisa:

Dico poi, che il tuono & semituono, benche non fanno Armonia, & consonanza, nientedimeno egli si deve considerare l'uno, & l'altro, si' perché distinguono gli spacij delle consonanze, & misurano i mezi Musicali, si' perché le sode consonanze per l'uno, & l'altro si legano insieme, & finalmente all'uno, & all'altro si attribuisce la forza di commuovere gli affetti⁹⁰.

Ancora una volta, il rimando ai due testimoni manoscritti mostra che la penna è salda, e che non vi sono reticenze di sorta:

Dovemo anche avvertire che il tuono e il semituono, per benché non facciano armonia o consonanza, niente di meno egli si deve avere considerazione sopra l'uno e l'altro: si' perché distinguono gli spaci delle consonanze e misurano i mezzi musicali; si' perché si legano insieme per l'uno e l'altro le sode consonanze, come si vederà, e finalmente all'uno e all'altro si attribuisce la forza di commuovere gli affetti degli animi nostri⁹¹.

Ogni parafrasi mi sembra inutile: con una capacità di sintesi poco comune, Barbaro riassume il gusto musicale predominante in Venezia tra gli accoliti di Willaert («al tuono e al semituono [...] si attribuisce la forza di commuovere gli affetti») ⁹². Ricordo a tal proposito che, due anni dopo la stampa della prima edizione del commento, l'Accademia della Fama, fedele al proprio statuto, pubblica, nel 1558 in italiano e l'anno seguente in versione aumentata in latino, il *Summa librorum*, un programma di traduzione dal greco di trattati relativi anche alla musica⁹³. Si fanno in nomi di Tolomeo, Porfirio, Euclide, Aristide Quintiliano; si cita il *Liber musica novus*, inventario compilato dal cardinal Bessarione, nonché i più recenti *Musica libris quatuor demonstrata* di Jacques Lefèvre d'Étaples del 1496, il *Musica theorica* di Ludovico Fogliano del 1529 e il *Dodecachordon* di Glareanus del 1547 (quest'ultimo presente nella sola edizione italiana), ed alla decima rubrica un non meglio specificato scritto sui generi musicali:



88 MASTROCOLA 2013, p. 74: «Il est donc évident, au vu de la disgrâce programmée du cardinal d'Este et de son implication dans la guerre de Parme, que les juges de la dispute musicale se sont sentis libres d'émettre un jugement à leur convenance, tout en faisant un affront au cardinal».

89 Vedi *supra*, n. 70.

90 BARBARO 1567 Ital., p. 232.

91 Cfr.: GNAN 1999-2000, p. 70.

92 Cfr.: MCKINNEY 2010; vedi *supra*, n. 86.

93 *Libri* 1558, *Summa librorum* 1559; cfr.: ROSE 1979, p. 227-228; ed in particolare per le questioni musicali: FENLON 2002, p. 128-135.

Qualitates, & circumstantiae, quibus uti debet is, qui musicos cuiusque generis concentus velit componere, ubi perspicuum fit, quantum posse intersecationem illam intervallorum chromaticorum, atque enharmonicorum in genere diatonico⁹⁴.

Fenlon ha suggerito che la scelta ‘moderna’ sia da attribuirsi a Zarlino⁹⁵: allievo di Willaert, successore di Cipriano de Rore al rango di maestro di cappella di San Marco, membro statutario dell’Accademia della Fama, ed autore in quello stesso 1558 di un trattato che compendia tutte le conoscenze musicali dell’epoca, le *Istitutioni harmoniche*⁹⁶. Alla lettura del quale però, si deduce che Zarlino non può aver proposto il decimo argomento: proprio nelle *Istitutioni harmoniche* infatti, il maestro chioggiotto prende le distanze dal cromatismo della cerchia degli allievi di Willaert, in un intero capitolo dal titolo programmatico *Per qual cagione le Compositioni, che compongono alcuni Moderni per Chromatiche, facciano tristi effetti*, in cui in maniera definitiva afferma che «il Genere semplice Chromatico & l’Enharmonico non si possano usare», poiché «essendo le Parti del Chromatico & quelle dell’Enharmonico disproporzionate col Tutto, è impossibile, che possino dilettere»⁹⁷. Ed invece, la decima rubrica tratta dalla lista musicale del *Summa librorum* sembra rinviare alla *querelle* romana tra Vicentino e Lusitano. Forse la decisione di includere quell’argomento è allorata addebitarsi a Barbaro: sostenitore dell’Accademia della Fama senza esserne membro, ma che soprattutto, s’è visto, prende nettamente posizione per Vicentino, pur non nominandolo mai.

Poteva Barbaro aver letto il trattato di Vicentino? È il 30 giugno 1556 quando l’editore Francesco Marcolini chiede licenza di stampa al Consiglio dei Dieci per la prima edizione del *Commento*; è il 22 maggio 1555 che si stampa a Roma il trattato di Vicentino. Un anno: un lasso di tempo sufficiente, ma in fin dei conti non necessario. Barbaro poteva aver avuto eco diretta della contesa tra Vicentino e Lusitano dalla bocca dei diretti interessati, nel viaggio a Roma compiuto tra il febbraio e il maggio del 1554, ove assieme a Palladio e Pirro Ligorio aveva visitato il cantiere della villa dell’uomo a cui Barbaro dedica le due edizioni italiane, del ’56 e del ’67, del *Commento*, e a cui Vicentino dedica il suo trattato: il cardinale Ippolito II d’Este⁹⁸. Che appare quindi, in tal sequela, il cardine di tutto questo reticolo di incontri e di relazioni indirette.

Il *primo mobile*, e forse l’unico tramite possibile: Barbaro non nomina mai né Willaert, né Vicentino, né Parabosco (sebbene questi inserisca Barbaro come personaggio fittizio nella sua raccolta di novelle *Diporti*, edita nel 1550)⁹⁹, né qualsivoglia altro musicista. A dire il vero,

94 *Summa librorum* 1559, f. 13v.

95 FENLON 2002, p. 137: «[...] the list of music books both ancient and modern that the Accademia Venetiana proposed to publish undoubtedly represents the fruits of his [Zarlino] years of study». L’ipotesi è reiterata altrove, p. 134: «In other words, of all contemporary treatises that could have been selected by the Accademia Venetiana for translation, presumably on Zarlino’s advice, the ‘Dodecachordon’ is the most obvious candidate»; p. 136-137: «[...] it could be neither of these but rather the book [Fogliano] which the Academia Venetiana proposed to publish some twenty years later under Zarlino’s guidance».

96 ZARLINO 1558.

97 *Ibid.*, p. 352, 354; cfr.: BERGER 1980, p. 43-68.

98 Sul soggiorno romano di Barbaro e Palladio, rinvio a OCCHIPINTI 2008 (vedi *supra*, n. 37); sul mecenatismo di Ippolito d’Este, vedi: COGOTTI, FIORE 2013.

99 Vedi: PIROVANO 2005. Barbaro vi appare come autore d’una novella (XIII, p. 210-215) e due motti (10, p. 265; 18, p. 269), e come interlocutore di Sperone Speroni nel dialogo che segue la novella (II) narrata da Ercole Bentivoglio, p. 106-112. Il personaggio Barbaro si manifesterà nuovamente grazie alla penna di PARUTA 1579; nel *Dialogo della vita attiva e contemplativa* redatto da Sperone Speroni nel 1542 ma non presente nella prima

il patriarca eletto di Aquileia non sembra dimostrare alcun interesse musicale: eccezion fatta per quanto si trova nel commento ed in forma leggermente diversa negli appunti manoscritti raccolti nel *Della musica*, non si trova tra i suoi scritti alcun riferimento alla pratica musicale del suo tempo. Potrebbe supplire una lettera indirizzata a Benedetto Varchi databile attorno al 1540 – quando Barbaro si è appena addottorato all’Università di Padova ed è tra gli estensori assieme al poeta fiorentino dello statuto dell’Accademia degli Infiammati – ove si legge: «Vi mando la canzone ch(e) vi mostrai laltro giorno fatti ch(e) la si legge publice nell’academia adaggio. Vi manderò la ode anchora da poi dimani»¹⁰⁰. Tuttavia, ode e canzone si leggono, nulla ci dice che siano cantate. Ma appunto: qui, credo, sta la chiave di interpretazione di cosa la musica sia per Barbaro. Non soltanto, e forse pure: non principalmente, una scienza quadriviale, la pitagorica misura del mondo. Certo, nel *Primo libro* del commento si legge che: «è nella Musica, che la egualità del suono mostra egualità di spatio, & quella proportione che è tra spatio e spatio, si trova anche tra suono & suono», come da albertiana memoria¹⁰¹. Nondimeno, Vitruvio *docet*, si tratta di meglio calcolare «la giustezza della caratura, & il diritto & corto tiro di quello, come provano gli arcieri»¹⁰². E d’altronde: «Quello veramente, che è della Musica, è che il Musico similmente considera la consonanza, & quella non negli aspetti, ma nelle voci, & ne i suoni, & non hanno voluto usare i suoni degli Arithmetici, ma invece di sesquiterza hanno detto quarta, invece di sesquialtera hanno detto quinta, & per doppia hanno pigliato ottava, che dette con nomi Greci suonano Diatessaron, Diapente, Diapason»¹⁰³. È questa un’affermazione nient’affatto ridondante. Per Barbaro, contrariamente ad Alberti, che privilegia in chiave filologica la terminologia greca a scapito di quella latina (questa invece legittimata dall’uso teorico)¹⁰⁴, la musica non è simile alla matematica, poiché è con un’altra disciplina, la pittura, che la musica condivide «effetti & intentioni»:

Et perché Vitruvius è facile, et Plinio nel libro xxxv. ci dà molto lume in questa materia, io non farò altro a pompa, ma per quanto io dalle cose vedute, & lette posso comprendere trovo, che la pittura si com’ogni altra cosa, che si fa dagli huomini, prima deve havere intentioni, & rappresentar qualche effetto, alquale effetto sia

edizione dei *Dialogi* curata dallo stesso Barbaro (SPERONI 1542), bensì in quella postuma voluta dall’erede Ingolfo Conte de’ Conti (SPERONI 1596) e da TASSO 1560; vedi: TAFURI 1987, p. XI.

- 100 La lettera fa parte di un trittico oggi conservato a Firenze, Biblioteca nazionale, Autografi palatini, Varchi I, f. 115r-117r; citata in: BOUCHER 1979, p. 277, n. 2. Le altre due lettere si trovano trascritte in GIRARDI, SIGNORI 1997, p. 689. Questi ultimi riportano pure la missiva inviata lo stesso anno a Pietro Bembo, datata 10 novembre 1540, ove un giovane Barbaro dedica al «patrone e padre [...] una oda al modo di Pindaro» (scritto poetico non parvenuto, la lettera è invece conservata a Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 5694, f. 7r). Sullo stesso argomento, cfr. anche il contributo di Shanti Graheli contenuto in questo stesso volume.
- 101 BARBARO 1567 Ital., p. 19. Il riferimento è al noto passo di Alberti, fonte per l’esegesi architettonico-musicale seguita poi, vedi: *De re ædificatoria*, IX, 6: «Hi quidem numeri, per quos fiat vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, hidem ipsi numeri perficiunt, ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur. Ex musicis igitur, quibus his tales numeri explorantissimi sunt, atque ex his præterea, quibus natura aliquid de se conspicuum dignumque præstate, tota finitionis ratio produceretur».
- 102 BARBARO 1567 Ital., p. 19. Per il testo vitruviano, vedi *De architectura*, I, 8: «Musicen autem sciat oportet, uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat, præterea ballistarum catapultarum scorpionum temperaturas possit recte facere». Cfr.: WALDEN 2014.
- 103 BARBARO 1567 Ital., p. 24.
- 104 Cfr.: ZANONCELLI 2007, p. 102, secondo cui si tratta di una «espressione di ricercatezza alla moda.»

indirizzata tutta la compositione, & si come le favole denno essere utili alla vita de gli huomini, & la Musica haver deve la sua intentione, cosi ancho la pittura¹⁰⁵.

Trattando del genere cromatico, Barbaro già l'aveva affermato: «si facciano udire secondo le Idee, quasi a guisa di pittori colorandoli»¹⁰⁶. Anche la pittura, proprio a partire dalla seconda metà del Cinquecento, come un secolo prima architettura, cerca nella musica una sponda per liberarsi dalle pastoie del suo statuto d'*ars mechanica*. Gregorio Comanini ad esempio, sulle orme d'Alberti e Leonardo, nel *Figino* del 1591 legittima gli esperimenti cromatici di Arcimboldo, descrivendo quest'ultimo alla stregua di un matematico che «ha trovato i suoni e i semituoni e 'l diatessaron e 'l diapente e 'le diapason e tutte l'altre musicali consonanze dentro i colori, con quell'arte a punto che Pitagora inventò le medesime proporzioni armoniche»¹⁰⁷. Tre anni dopo Giovanni Balducci detto *Coscia*, in seduta di fronte all'Accademia romana del disegno, cerca di dimostrare «la maestà, & grandezza del ben dipingere» attraverso la dottrina delle proporzioni musicali, affermando che «si come il Musico procura che le voci gravi & acute stiano nella sua debita proportionone con le altre parti di mezzo, così anco il Pittore ha riguardo di fare le figure proportionate, che non habbino la testa o vero le gambe maggiori di quello che alle altre parti si conviene». Il rimprovero, questa volta, è immediato: a giudizio dei colleghi astanti, spazzando via secoli di esegesi antropomorfa che vede il macro- nel micro-cosmo, non si deve «sottoporre la Pittura & il Disegno alla Mathematica. [...] se bene la Mathematica ha cura di disporre [...] la quantità che si divide in continua e in discreta, questo non ha a che fare con la Pittura, ne dette linee tampoco sono della Mathematica, ma del Disegno, sostanza sua essenziale»¹⁰⁸. L'attrazione della «proportionone armonicha» – che il magistero di Leonardo aveva comunque declassata, a causa della capacità della pittura di perdurare nei secoli, mentre la «sventurata musica [...] more immediate dopo la sua creazione»¹⁰⁹ – dura poco, pochissimo. Già Giovanni Paolo Lomazzo, nel *Trattato dell'arte della pittura* del 1584 (ma la cui redazione era cominciata almeno un decennio prima), include il *paragone* con la musica attraverso non la *scientia* dei suoni, ma l'*ethos* dei modi, l'espressione delle passioni¹¹⁰. Anticipando di fatto, come nota Leslie Korricks, la celebre lettera attraverso cui Poussin spiega al suo mecenate Fréart de Chantelou, sul finire dell'anno di grazia 1647, copiando – male – Zarlino, come e perché «j'espère devant qu'il soit un an, de peindre un sujet avec ce mode phrygien», espressione massima della *mimesis ut pictura musica*¹¹¹.

È invece nel ricordo dell'oraziano *ut pictura poesis*¹¹² che Barbaro, ben prima di Lomazzo, di Comanini, dei teorici secenteschi per i quali sarà pane quotidiano, e con più solida tempra

105 *Ibid.*, p. 321.

106 *Ibid.*, p. 230; vedi *supra*, n. 63.

107 COMANINI 1591, p. 244; vedi, per quanto riguarda Arcimboldo: CASWELL 1980 e per il più ampio contesto storico: PRIVITERA 2014, che ringrazio d'aver messo a disposizione il suo scritto prima della pubblicazione.

108 Il fatto è narrato da ALBERTI 1604, p. 62-63; cito da: PRIVITERA 2014, p. 99-100.

109 Cod. 1270, f. 161-v; sugli aspetti musicali della riflessione leonardesca, vedi: WINTERNITZ 1982; BLACKBURN 2001; SHEPARD 2014 e per un'applicazione mimetica delle proporzioni musicali: LANDRUS 2007.

110 LOMAZZO 1584; vedi, per quanto riguarda l'analisi del contenuto musicale: KORRICK 2003.

111 Nicolas Poussin, *Lettre à Chantelou: Rome, le 24 novembre 1647* (ed. mod.: JOUANNY 1911, n. 156, p. 370-375); ampia è l'esegesi sull'argomento, mi permetto di rimandare, per un resoconto critico degli approcci possibili e per la bibliografia lì contenuta, al mio ZARA 2008. Quanto al primato di Lomazzo, vedi: KORRICK 2003, p. 210, n. 13.

112 Vedi a questo proposito: LEE 1940 (trad.: LEE 2011) e in maniera diversa ma complementare: SPENCER 1957.

rispetto ad Alberti e Leonardo, stabilisce il parallelo tra musica e pittura. La *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, redatta da Varchi e letta in Accademia Fiorentina il 13 marzo 1547, in cui si commenta, sul solco di Plutarco, la massima di Simonide di Ceo ripresa anche da Leonardo – «la pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante» – non doveva essere sconosciuta al commentatore di Vitruvio¹¹³. Né è forse un caso che anche Speroni vi faccia riferimento, nel *Dialogo della rethorica* contenuto in quei *Dialogi* così fortemente voluti da Barbaro¹¹⁴. Che pure Zarlino ne reiteri il paragone – «percioché la Pittura non è altro, che una poesia muta; i quali accomodano le historie, o favole, come meglio li tornano in proposito» – esplicitando il legame con la musica – «Il che si vede che infiniti Pittori haveranno dipinto una cosa istessa in infinite maniere [...]. Così debbe adunque fare etiamdio il Musico; cioè cercare di variar sempre il suo Contrapunto sopra un Soggetto»¹¹⁵ – non deve sorprendere, anzi: da un lato perché anche lui partecipe del clima culturale respirato in laguna; dall'altro, soprattutto, perché i due probabilmente si conoscevano, nella comune frequentazione dell'Accademia Venier, o per interposta persona (è Barbaro che Antonio Gogava consulta, quando Zarlino chiede aiuto a quest'ultimo per la traduzione latina degli *Elementi armonici* di Aristosseno, pubblicati in seguito a Venezia nel 1562)¹¹⁶. Il *discepolo* di Willaert doveva poi aver almeno sfogliato il commento a Vitruvio: il parallelo tra i registri delle voci e i quattro elementi che si legge nelle *Istitutioni harmoniche* si trova già nella penna di Barbaro¹¹⁷. Scrive Zarlino:

La onde la parte più grave nominano Basso, ilquale attribuiremo allo Elemento della Terra: conciosia che; si come la Terra tra gli altri Elementi tieni il luogo infimo; così il Basso occupa il luogo più grave della cantilena. A questa, procedendo alquanto più in suso verso l'acuto, accommodarono un'altra parte, & la chiamano Tenore, il quale assimigliaremo all'Acqua [...]. Simigliantemente accommodarono la Terza parte sopra il Tenore, la quale alcuni chiamano Contratenore, alcuni Contralto, & altri la nominano Alto; & la posero nel terzo luogo, che è mezzano nella cantilena; & si può assimigliare veramente all'Aria; il quale, si come si conviene con l'Acqua, & col Fuoco in alcune qualità; così anco le chorde gravi dell'Alto convengono con le acute del Tenore, & le Acute dell'Alto convengono con le gravi della Quarta parte posta più in acuto, chiamata Canto. Questo accommodarono nel luogo supremo della cantilena; la onde dal luogo che tiene, alcuni etiamdio la chiamano Soprano, il quale potremo assimigliare al Fuoco, che segue immediatamente dopo l'Aria, nel grado supremo di tale ordine¹¹⁸.

Si legge nel commento a Vitruvio:

Di quelli di mezzo si può dire, che siano gravi, & acuti; gravi rispetto i più alti, acuti rispetto i più bassi. Sono adunque chiamati alti, & bassi in comparatione, come tra gli elementi l'acqua rispetto alla terra, è lieve, rispetto all'aere è grave, & così l'aere comparato all'acqua è liggieri, comparato al fuoco è grave. Ma la terra

113 VARCHI 1549; vedi: BAROCCHI 1960-1962, I, p. 3: 82; 357-385; MENDELSON 1982 e SCATIZZI 2012. Su Varchi e Barbaro, rimando a GIRARDI, SIGNORI 1997, e al contributo di Shanti Graheli in questo stesso volume.

114 Vedi: SCATIZZI 2012, p. 1. Per i *Dialogi* di Speroni e l'interessamento di Barbaro, cfr. *supra*, n. 100.

115 ZARLINO 1558, p. 223; traggio la citazione da PRIVITERA 2014, p. 102.

116 Vedi MALHOMME 2007-2011, p. 370 (MALHOMME 2013b, p. 261), che trae la notizia da PALISCA 1985.

117 La corrispondenza è stata per prima rilevata da MALHOMME 2007-2011, p. 372-373 (MALHOMME 2013b, p. 263).

118 ZARLINO 1558, p. 280-281.

è gravissima, & il fuoco è liggierissimo, perché a quella niente sottogiace, a questo niente soprastà¹¹⁹.

Quanto alla musica, alla pittura, e all'*ora* che le unisce, sarà poi un precettore fiorentino, retore oggi dimenticato, Francesco Bocchi, ad offrirne una sintesi in uno dei suoi molteplici scritti d'occasione, volto sul finire del secolo – è il 1581 – e di quell'epoca cortigiana a cui ancora pretendeva:

Et se vogliamo attribuire la Musica all'Oratore in questo modo, noi potremo a ragione ancora dire, che egli sia Pittore, e Geometra, posciache nel suo parlare si usano quelle maniere di dire, che sono colori retorici nominati, et alcune misure similmente, onde l'orazione si fa più bella et più perfetta¹²⁰.

Che la radice etimologica fosse comune alle due discipline, Barbaro l'aveva colto ed evidenziato sin dalla spiegazione del genere cromatico: «Chroma significa colore: & perché questo genere come colore si muta dalla prima intentione, pero' è così nominato»¹²¹. Cosa siano poi quelle «Idee» che si vuol far udire «quasi a guisa di pittori colorandoli», è chiaro sin dal commento al *Libro primo*: «le maniere del parlare [...], qualità dell'orazione conveniente alle cose & alle persone»¹²². È la favola, il racconto morale, l'orazione, che stabilisce il legame tra occhio ed orecchio, tra visione e udito. È quindi sotto l'egida della retorica e non del numero, che l'umanista veneziano si appropria della musica.

Ma in fondo, chi è Barbaro? I due ritratti a noi pervenuti, che lo colgono in due età diverse – il primo dipinto da Tiziano intorno al 1545; il secondo da Veronese verso la fine degli anni '60 (e della sua vita) – sono a questo proposito eloquenti¹²³. (fig. 7-8) Tiziano ritrae Barbaro quando ancora il Consiglio dei Dieci non gli ha imposto di assumere il patriarcato di Aquileia reso fragile dalla accuse di eresia rivolte a Giovanni Grimani: Barbaro è un letterato (un libro è il solo attributo visibile), che appena iscritto all'Università di Padova – è il 1535, il giovane ha ventun'anni – scrive un trattato sull'*Eloquenza* pubblicato nel 1557; tre anni dopo una *Tragedia* manoscritta sulla caduta di Costantinopoli cui non sono estranei quegli accenti petrarcheschi che faranno poi la fortuna del madrigale (v. 2155-2156: «in sì grave dolor fignerè il riso / e simular letitia [...]») ¹²⁴, nonché una raccolta di poesie, la *Predica de i sogni*, pubblicata sotto lo pseudonimo di *Hypneo da Schio* nel 1542, dopo essersi 'infiammato' all'Accademia degli Infiammati sotto l'egida di Varchi¹²⁵. Vent'anni dopo Veronese dipinge sulla tela un erudito, dedito all'architettura per ragioni politiche (il rinnovamento dell'urbe veneta), la cui vera passione si cela nello sfondo: l'astronomia. La sfera armillare che appena si intravede è la stessa che compare nel frontespizio della prima edizione del commento; due quadranti delimitano lo spazio orizzontale e verticale di villa Maser; all'*horologio* solare Barbaro dedicò uno studio rimasto manoscritto, ma quanto

119 BARBARO 1567 Ital., p. 336.

120 BOCCHI 1581, p. 19; vedi: PRIVITERA 2014, p. 104.

121 BARBARO 1567 Ital., p. 229; cfr., per un'analisi approfondita dell'uso di questo lessema nella teoria cinquecentesca delle arti: SUTHOR 2008.

122 BARBARO 1567 Ital., p. 36.

123 Sui ritratti di Barbaro, vedi: BULL 2013; nonché il contributo di Deborah Howard in questo volume.

124 Cfr. l'edizione critica approntata da LUCAS FIORATO 1987, p. 158; edizione poi rivista dalla stessa autrice in LUCAS FIORATO 1992; nonché l'intervento di PADOAN 1988.

125 Cfr. il contributo di Luigi De Poli contenuto in questo volume.

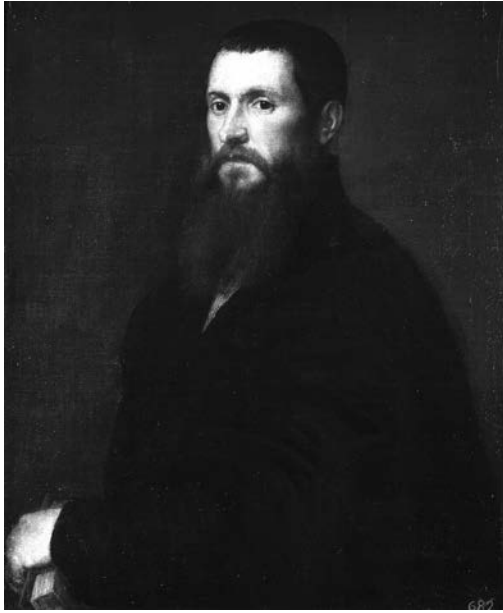


Fig. 7 Tiziano, *Ritratto di Daniele Barbaro*, c. 1545, olio su tela, 81 x 69 cm. Madrid, Museo del Prado, P. 00414.



Fig. 8 Veronese, *Ritratto di Daniele Barbaro*, c. 1562, olio su tela, 121 x 105,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4011.

diverso dagli appunti sulla teoria musicale greca¹²⁶. E come tale, erudito e letterato, Barbaro è percepito dai contemporanei: che lo rendono personaggio fittizio delle loro novelle (Giolito, Speroni, Paruta, il già ricordato Parabosco, che pure era musicista ma nulla ci dice su Barbaro musico), a cui dedicano trattati di medicina (Honoré d’Oraison), di architettura (Giuseppe Salviati), di matematica (Francesco Barozzi)¹²⁷, ma nulla, nulla sulla musica. Perché essa è ‘ancilla della Poesia’, come sembrano allora rivelare, con uno sguardo retrospettivo: il frontespizio della seconda edizione del commento (la lira da braccio, lo strumento degli antichi poeti greci), e gli affreschi di villa Maser.

Che Barbaro stesso non si curi di precisare ulteriormente la ‘venezianità’ dei riferimenti musicali esposti da Vitruvio, si deve forse alla diversa condizione della disciplina: di supremazia (la *Musica nova* di Willaert, *summa* delle esperienze musicali del maestro fiammingo, vede la luce nel 1559, ma in realtà già da anni, una ventina almeno, la musica lì contenuta circolava manoscritta)¹²⁸, rispetto alle lacerazioni e tensioni cui è sottoposta l’architettura nella sua città. È questa la sola risposta che riesco a formulare, allo stato attuale delle conoscenze, ad una domanda che non si può eludere: perché, se la rete dei rimandi, pur articolata, poteva essere facilmente deci-

126 Per il ritratto di Veronese rimando a BULL 2013; quanto al *De horologis*, cfr. il contributo di Maria Losito in questo volume.

127 Vedi: SALVIATI 1552 e BAROZZI 1560a. Quanto alla dedica contenuta in D’ORAISON 1545, devo l’informazione a Sabrina Minuzzi e al suo intervento «Barbaro e la cultura medico-scientifica» presentato al workshop *Daniele Barbaro (1514-70): In and Beyond the Text I*, University of Saint-Andrews, The Leverhulme Trust, 4-5 settembre 2014 (cfr. il contributo di Shanti Graheli in questo volume).

128 WILLAERT 1559; vedi: OWENS, AGEE 1989.

frata già dai contemporanei, Barbaro non vi allude che dall'esterno, dalle onde che si rifraggono lontane dal sasso che le ha provocate, e mai nomina direttamente gli autori delle musiche che ascolta o dei trattati che legge, mai esplicita vicende di cui è al corrente? Le reticenze politiche non sembrano sufficienti a dar conto di un simile atteggiamento: se è vero che Ippolito II d'Este cadde in disgrazia, accusato di simonia ed esiliato da Roma, proprio negli anni in cui l'umanista veneziano pubblica il commento, la dedica parla per sé. Quanto a Vicentino, un gregario non può smentire le ragioni addotte per un superiore. Timore di mostrare conflitti latenti in laguna, discrepanze in un quadro all'apparenza unitario (come rivelano le parole di Zarlino), proprio nel momento in cui Willaert si assenta più del dovuto dalla guida della cappella della Basilica, preda forse, così temono i *procuratori* della Serenissima, della nostalgia per la terra natale¹²⁹? Quando poi nel 1567 Barbaro dà nuovamente alle stampe il commento, Zarlino da due anni ha assunto la carica di maestro di cappella di San Marco: inutile, forse controproducente, rimescolare vecchie piaghe, pur se le cagioni sembrano, per un tema minore (per noi oggi: ma allora?), labili. Ragioni più profonde possono inoltre addursi: Zarlino esclude che i generi cromatico ed enarmonico non possano generare altro che «tristissima Melodia [e] tristissimo effetto» perché, fondamentale, il loro ordinamento non è proporzionato:

Hora inteso questo dico, che è impossibile, che'l Diatonico non diletti, havendo le Parti proportionate col Tutto: conciosia che non si trova nelle sue parti alcuno intervallo cantabile, che non sia simile ad una Consonanza, che si pone nel Contrapunto. [...] Onde non è maraviglia s'io hò detto, che'l Genere Diatonico non può fare se non buono effetto; per il contrario, che il Genere Chromatico fa tristo effetto; & similgiamente lo Enharmonico: percioche gli Intervalli dell'uno & dell'altro posti ne i Contrapunti non sono proportionati con quelli, che si pongono nel Contrapunto¹³⁰.

Il discorso è più generale, ed ha radici che possono intaccare il concetto stesso di *scientia* architettonica. Zarlino, per giustificare il suo ragionamento, afferma che «è impossibile, che quella cosa, la quale hà le sue parti, che tra loro hanno una certa corrispondente proportione, la quale dà i Greci è chiamata $\Sigma\mu\mu$, veramene non diletti il senso: atteso che si diletta grandemente delli Oggetti proportionati; così è impossibile, che quella, che hà le sue parti fuori di tal proportione, possa dilettere»¹³¹. Ma per Barbaro, la proporzione non riveste quest'aura assoluta: certo, «proportione è comparazione di cose da sè, che sono d'una istessa natura»¹³². Ma l'architetto sa, nell'eterno adattamento richiesto dalle correzioni ottiche:

[...] che non sempre si deve servare le istesse regole, & simmetrie, perche la natura del luogo richiede spesso altra ragione di misure, & la necessità ci astringe a dare, o levare di quelle, che proposte havevamo. Però in quel caso dice Vitruv. che si vede molto la sottigliezza, & giudizio dello Architetto, il quale togliendo, o dando di

129 Partito nel novembre 1556, Willaert torna in laguna tre anni più tardi, come attesta la richiesta di aggiornamento delle remunerazioni, datata 9 ottobre 1559; vedi: ONGARO 1992, p. 141-143.

130 ZARLINO 1558, p. 354.

131 *Id.*

132 BARBARO 1567 Ital., p. 28.

piu alle misure, lo fa in modo, che l'occhio ha la parte sua, & regge la necessit  con bella & sottile ragione. [...] & per  ben dice Vitruv. che se bene la maggior cura che ha l'Architetto, sia d'intorno le misure, & proportioni, per  grande acquisto fa di valore, quando egli   forzato partirsi dalle proposte simmetrie, & niente leva alla bellezza dello aspetto; n  puo essere incolpato, perche con la ragione abbia medicato il male della necessit ¹³³.

Barbaro chiosa la sua riflessione con il richiamo a «quelle proportioni, che hanno diletto alle orecchie nelle voci, le istesse applicate a i corpi diletano a gli occhi. dappoi dico, che tute queste cose saranno previste, bisogner , che egli [*l'architetto*] sottilissimamente provveda a quello, che sar  necessario a quella parte, che Eurithmia   chiamata nel primo libro»¹³⁴. Il rimando all'eurithmia non   casuale, come non   casuale che Barbaro ne accompagni la definizione con l'ennesimo parallelo musicale, esposto privilegiando ancora una volta l'aspetto sensibile:

Come nel cantare si richiede il conserto delle voci, nel quale oltre che le voci sono giuste: oltre che convengono nelle consonanze, bisogna anche un certo temperamento, che faccia dolce, & soave tutta la armonia, come adiviene a que musici, che cantano con la solita compagnia, perche si sono accommodati l'uno all'altro con discrezione. Questa bella maniera s  nella Musica, come nell'Architettura   detta Eurithmia, madre della gratia, & del diletto, si nelle cose immobili, come in quelle, che si movono¹³⁵.

La costruzione retorica   sempre la stessa, e solo in apparenza rispettosa della natura duale della musica. Primo passo: assunzione della natura matematica (le «voci giuste» che «convengono alle consonanze»), poi suo successivo scarto – quel palpito immanente reso dal «certo temperamento», da quell'accordo nel cantare insieme portato non dai numeri, ma dalla lunga conoscenza reciproca. E si capisce quale sia la propensione di Barbaro: non aveva egli affermato nella prima edizione del 1556, che il tempio etrusco d  «occasione a gli Architetti di prendere da quelle alcune misure, & mescolarle con gli altri generi, come qui sotto dir  Vitruv. & allargher  la mano   quelli superstiziosi, che non vogliono preterire alcuni precetti dell'Architettura temendo, che ella sia tanto povera, che sempre forni le cose ad uno istesso modo, n  sanno, che la ragione   universale, ma l'applicarla   cosa d'ingenuo, e risvegliato Architetto, et che la bella mescolanza diletta, et le cose, che sono tutte ad un modo vengono in fastidio»¹³⁶? Un passo poi espunto dalla successiva edizione italiana del 1567; e gli interrogativi allora ritornano, immutati: pezzo biffato perch  a distanza di dieci anni oramai troppo lontana la critica – implicita per il lettore avvezzo di cose musicali – a Zarlino (quella «bella mescolanza [che] diletta»), o perch  al contrario il resto del testo sufficiente per chiarire la posizione personale; o addirittura perch  la fine del Concilio di Trento (in cui Barbaro s'era distinto nell'ultima sessione afferente l'Indice dei libri, promuovendo la libera circolazione di testi di matrice riformata se di argomento artisti-

133 *Ibid.*, p. 282.

134 *Id.*

135 *Ibid.*, p. 33-34.

136 BARBARO 1556, p. 122.

co o scientifico)¹³⁷, esorta alla moderazione, come suggerisce Morresi per un'altra frase depennata ove egualmente si tratta di superstizione: «Io ho in odio non meno la soperstitione, che la here-sia»¹³⁸? Nel cercare i pretesti di un'omissione – che si tratti del nome di Vicentino o di un passo che oggi si può inserire in una rete di rimandi che si suppone all'epoca esplicita – gli elementi a nostra disposizione sono ancora troppo vaghi, spersi in una nebbia padana che al momento non permette alcuna conferma. Si potrebbe ulteriormente speculare sulla cifra stilistica di un autore che nasconde o lascia appena intravedere le sue fonti, come sembra dimostrare pure l'esame dei manoscritti preparatori del *La pratica della prospettiva*¹³⁹. Ma seguendo questa via, l'analisi diventa indagine psicologica, ed il rischio di superfetazione storiografica ancora più grande.

«Se io havessi a trattare della Musica, io la ordinarei altramenti»

Al di là delle domande che i singoli casi suscitano, l'operazione compiuta da Barbaro è sostanziale, e va oltre il richiamo specifico ad un argomento di attualità musicale o alla divergenza di opinioni con un concittadino, ma non un pari, che si sta illustrando ma che così illustre ancora non è – nella fattispecie: Zarlino. Associare la musica alla pittura, perché questo, come osservato, è il senso implicito della preminenza accordata ai generi cromatico ed enarmonico nell'illustrazione delle «Idee», significa ribaltare completamente l'asse analogico-proporzionale in favore di una riconfigurazione tanto dello statuto della musica, quanto del paragone delle arti nei riguardi dell'architettura. Si rammenti come Barbaro, nel commento al *Terzo libro* in cui Vitruvio descrive la teoria delle proporzioni quale «opérateur privilégié de la méthode architecturale»¹⁴⁰ (proporzioni da Alberti suffragate grazie all'eredità quadriviale della *mathesis* musicale), muti completamente il senso della massima albertiana, sostituendo a quei numeri garantiti nientemeno la *concinnitas*, le forme e le idee diverse dell'orazione. Se Alberti pone la corrispondenza tra il «concerto delle voci» ed architettura in «quei medesimi numeri certo [...] che empiono anco e gli occhi e lo animo di piacere meraviglioso»¹⁴¹, per Barbaro la proporzione non è che uno degli aspetti dell'arte di edificare. Al potere del *numerus*, l'umanista veneziano sostituisce quello della parola:

& si come la oratione ha forme, & idee diverse per satisfaire alle orecchie, cosi hab-bia l'Architettura gli aspetti, & forme sue per satisfar a gli occhi¹⁴².

Che l'armonia pitagorica a Barbaro importi poco credo sia dimostrato anche dalla preminenza accordata alla «forza del semituono» non solo nell'espressione degli affetti, ma come unità di misura per la descrizione degli elementi architettonici:



137 Vedi: GRENDLER 1977, p. 145-146 (citato in: TAFURI 1987, p. XXXV).

138 La frase, contenuta nel commento al Libro III, Capitolo III, si riferisce alla flessibilità delle regole vitruviane a proposito dei rilievi romani che non confermano quanto si trova nel *De architectura*; vedi: MORRESI 1987, p. XLVII.

139 Cfr. il contributo di Laura Moretti in questo volume.

140 Rubo l'espressione a CAYE 2007, che ringrazio d'aver messo a disposizione lo scritto prima della pubblicazione.

141 Vedi *supra*, n. 102.

142 BARBARO 1567 Ital., p. 115; vedi: ACKERMAN 1996 (ora raccolto in: ACKERMAN 2002, p. 217-234).

Perché egli anche dice, semimetopia, per la metà d'un modulo in larghezza [...]. Et però si dice meza metopa, al modo, che si dice semi tuono, o semivocale, non che sia mezzo tuono a punto, o meza vocale, ma perché è una cosa tra gli estremi¹⁴³.

A mia conoscenza, una simile visione della musica non trova appoggio né ha precedenti nella manualistica architettonica. Non parlo di Vitruvio, che liquida tutta la teoria musicale, non solamente la dottrina aristossenica, come «obscura et difficilis»¹⁴⁴. Né del capitolo sui tre generi greci contenuto nel *Commento a Vitruvio* di Cesare Cesariano, che sembra scaricarsi d'ogni responsabilità dietro l'omaggio esplicito, fatto ad ogni piè sospinto, al «præsbitero doctissimo» Franchino Gaffurio, e dal quale si capisce come l'autore obbedisca ad altre logiche:

Ma le generatione de le modulatione sono tre &c. Harmonia Suida graeco expositore gravissimo: tuti quisti vocabulu egregiamente li explica & dice essere se non unaspicante compositione de voce commiste in concordantia. Il secundo Chroma [*greco*]: idest come una vocale compositione colorata sic como ut dicamus: una complexione corporea: commixta de varii colori: cosi questa per la varietate de le melodice voce bene concordate in li cantici. Diatonico: idest de perfectia tonantia. Et questo e de maiore integritate & de piu excellentia de li praedicti: & e quello che in se contene la musicale scientia con maxime autoritate che tuti li altri. [...] Ma sono anchora appresso de li Philosophie cosi costituite queste tre melodice generatione. Il primo quale il vero & perfecto appellano il Diatonico: in lo quale la compositione de ogni generatione de le consonantie de le quattro voce vel di canne aut chorde¹⁴⁵.

Un passo questo, molto più vicino alle ragioni di Lusitano, con quel richiamo al genere diatonico come «quello che in se contene la musicale scientia con maxime autoritate che tuti li altri. [...] generatione de le consonantie de le quattro voce»¹⁴⁶. Ma è il 1521, e la grande stagione madrigalistica, con tutto il dibattito che segue sulle passioni in musica, deve ancora cominciare. Bisognerà aspettare due secoli, e la penna del padre dell'*architecture parlante* Nicolas Le Camus de Mézières, per ritrovare, nel suo *Le génie de l'architecture; ou, L'analogie de cet art avec nos sensations*, edito nel 1780, lo stesso ruolo fondante del semitono:

Ne pourroit-on pas cependant employer dans cet Ordre des proportions mixtes ou participants des deux différentes Ordres, comme on emploie les demi-tons? C'est une question à résoudre, & sans doute assez délicate¹⁴⁷.

Con ciò non si vuole affermare che Barbaro anticipi l'estetica del secolo dei Lumi. Non è questa l'intenzione, né credo alla continuità storiografica di una ricerca che elimina l'impronta lasciata dal contesto culturale (il Settecento francese che cova la Rivoluzione non ha nulla in comune con il Seicento veneziano che, nell'apogeo della Serenissima, annuncia il suo declino). Ma ap-

143 BARBARO 1567 Ital., p. 173.

144 *De architectura*, V, 4, 1; vedi *supra*, n. 62.

145 CESARIANO 1521, p. LXXVI: LXXIX; cfr., per il commento musicale: GALLO 1981 e MALHOMME 2013a (ora raccolto, col titolo modificato «Musique et architecture chez Cesare Cesariano», in: MALHOMME 2013b, p. 227-250).

146 CESARIANO 1521, p. LXXVI: LXXIX.

147 LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780, p. 38; per una analisi del passo, e del contesto storico-musicale, mi permetto di rinviare al mio ZARA 2007-2011.

punto: è anche attraverso operazioni come questa che si compie e si realizza quel passaggio che vede la musica trasformarsi da scienza quadriviale a disciplina umanistica.

Scriva Barbaro all'inizio del commento al *Capitolo quarto* del *Quinto libro*, laddove tutto ha avuto inizio: «Se io havessi a trattare della Musica, io la ordinarei altramenti»¹⁴⁸. È l'unico caso in cui Barbaro non segue i dettami di Vitruvio. Impossibile sapere cosa avesse in mente: i manoscritti non lasciano alcun spiraglio, né il resto della produzione letteraria dimostra un qualche interesse per le vicende musicali. Spero che questo scritto mostri almeno l'esistenza d'altre possibilità.

