

Musica greca antica a Brescia ai principi del Cinquecento

Il *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum* e la *Musica Plutarchi a Charolo Valgulio Brixiano uersa in latinum* (Brescia 1507)*

Angelo Meriani

Università degli Studi di Salerno
a.meriani@unisa.it

§ La prima traduzione latina del *De musica* attribuito a Plutarco fu portata a termine alla fine del XV sec. dall'umanista bresciano Carlo Valgulio, che la pubblicò nella sua città nel 1507, corredandola di un'importante introduzione, il *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum*. Quest'articolo analizza approfonditamente entrambi i testi, ponendone in luce caratteristiche, finalità, circolazione e ricezione. Particolare attenzione viene dedicata all'individuazione delle fonti greche del *Prooemium* e alle modalità della loro rielaborazione da parte di Valgulio.

§ The first Latin translation of the *De musica* attributed to Plutarch was completed at the end of 15th Century by the Brescian humanist Carlo Valgulio, who published it at Brescia in 1507 with an important introduction, the *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum*. This article analyses both texts in depth, casting light on their characteristics and scope, as well as on their circulation and reception. Special attention has been given to the individuation of the greek sources for the *Prooemium* and the ways in which Valgulio elaborated them.

1. Il lavoro di un umanista tra letteratura e musica

PROBABILMENTE, quando pose mano alla sua traduzione in latino del *De musica* attribuito a Plutarco,¹ e quando poi si mise a scriverne l'introduzione, l'umanista bresciano Carlo Valgolio (ca. 1434 - 1517)² non immaginava che l'impatto che il suo lavoro finì per avere sui futuri sviluppi

* Nelle citazioni testuali dei lavori di Valgolio mi attengo alla paginazione dell'edizione bresciana del 1507, della quale ho corretto tacitamente errori e sviste, adeguandone l'ortografia alle convenzioni del latino classico. Durante la stesura di questo lavoro mi hanno molto giovato diversi colloqui con l'amico Massimo Raffa, che ringrazio di cuore; altrettanto calorosamente ringrazio Lucia Gualdo Rosa, che mi ha fornito importanti notizie su una delle traduzioni latine inedite di Valgolio, e Angelo Brumana, che ha generosamente messo a mia disposizione notizie bibliografiche e una sua dettagliata schedatura di alcuni documenti conservati nell'Archivio di Stato di Brescia, per me altrimenti inaccessibili.

¹ Oggi il *De musica* è generalmente ritenuto spurio, ma all'epoca di Valgolio la questione dell'autenticità non era stata ancora sollevata; il primo a farlo non fu, come comunemente si crede, Jacques Amyot (*Les Oeuvres Morales & meslees de Plutarque. Translatees du Grec en François par Messire Jacques Amyot, à present Euesque d'Auxerre, Conseiller du Roy en son privé Conseil, & grand Aumosnier de France*, I-II, Imprimerie de Michel de Vascosan, Paris 1572, II, p. 660), ma Erasmo da Rotterdam, nella seconda edizione dei suoi *Adagia*, pubblicata da Froben a Basilea nel 1515 (cfr. A. MERIANI, *Osservazioni sulla prima traduzione in latino del De Musica di Plutarco [Carlo Valgolio, Brescia 1507]*, in *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, a cura di D. Castaldo, D. Restani e C. Tassi, Longo, Ravenna 2009, pp. 185-205:185, nota 1, con bibliografia); recentemente, il problema è stato riconsiderato da M. CANNATÀ FERA, *Plutarco nel De musica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 99/3 (2011), pp. 191-206 (che propende decisamente per la non autenticità) e da G. D'IPPOLITO, *Il De musica nel corpus plutarco: una paternità recuperabile, ibidem*, pp. 207-225 (che offre buoni argomenti in difesa dell'autenticità); favorevole all'autenticità è anche R. Rocha (*Plutarco. Sobre a Música*, in *Plutarco. Obras Morais. Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*, tradução e notas de C. Soares e R. Rocha, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra 2010, pp. 63-243:76-96); J. Silva Barris (*Plutarc. La Música*, introducció i traducció de J. Silva Barris, Adesiara, Martorell 2008, p. 15) ipotizza invece che l'autore del testo possa essere stato un allievo o imitatore di Plutarco, senza escludere che l'opera possa essere il risultato di aggiunte successive a partire da un nucleo autenticamente plutarco; contro la tesi di Α. Γ. Σιαμάκης, Πλουτάρχου Ἀθηναίου Περὶ μουσικῆς. Εἰσαγωγή, κείμενο, μετάφρασι, σχόλια, σχέδια, εἰκόνες ὑπὸ Α. Γ. Σ., Εκδόσεις Κάλαμος, Αθήνα 2005, secondo il quale l'autore del *De musica* sarebbe da identificare col neoplatonico Plutarco di Atene (IV-V sec. d. C.) si è pronunciato E. PÖHLMANN, *Ps. Plutarch, De musica. A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 99/3 (2011), pp. 11-30: 15.

² Su di lui, si deve ancora ricorrere al lavoro di A. VALENTINI, *Carlo Valgolio letterato bresciano del XV secolo*, Tip. A. Luzzato, Brescia s. a. (ma 1903), da integrare con la recensione di A. ZANELLI, «Archivio Storico Lombardo», serie IV, 31 (1904), pp. 125-133; un rapido schizzo biografico è in J. D. CULLINGTON - S. BOWD, *Vainglorious Death. A Funerary Fracas in Renaissance Brescia*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2006, pp. xl-xliii; in effetti, il suo profilo andrebbe ora ricostruito sulla base di un più ampio e approfondito studio di fonti d'archivio, cosa che mi riprometto di fare in un prossimo lavoro; dalla sua Brescia, dove sarebbe stato allievo di Giovanni Calfurnio o di Gabriele da Concorezzo (ma sull'ipotesi di un suo discepolato presso Ubertino Posculo, già avanzata a suo tempo da Zanelli, ha riportato recentemente l'attenzione E. VALSERIATI, *Ubertino Posculo tra Brescia e Costantinopoli*, in *Profili di umanisti bresciani*, a cura di C. M. Monti, Torre D'Ercole, Travagliato-Brescia 2012, p. 192, nota 100), Valgolio si spostò a Firenze, Arezzo, Venezia e Roma, dove frequentò la Biblioteca Apostolica Vaticana negli anni 1481-1498 e dove, come diversi veneziani e bresciani alla fine del XV sec., prestò servizio nell'alta burocrazia papale (S. D. BOWD,

della cultura musicale europea avrebbe di molto superato le sue più rosee aspettative. Dotato di una eccellente conoscenza delle lingue classiche,³ nella sua vita di studioso egli coltivò prevalentemente interessi letterari, procurando traduzioni in latino di diversi testi greci di autori come Isocrate, Arriano, Cleomede, Plutarco, Elio Aristide, Dione Crisostomo. La maggior parte di esse fu da lui raccolta in un volume che è stato definito «the *climax* of his scholarly career»⁴ e fu pubblicato a Brescia nel 1497;⁵ più tardi vide la luce la traduzione

Venice's Most Loyal City. Civic Identity in Renaissance Brescia, Harvard University Press, Cambridge [MA] - London 2010, p. 106), prima nell'orbita di Falcone Sinibaldi, tesoriere papale sotto Sisto IV e Innocenzo VIII, e poi divenendo segretario di Cesare Borgia, cardinale a partire dal 1493 (cfr. A. MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 99/3 [2011], pp. 229-258: 230-232, con bibliografia); tornato in patria, dove aveva ottenuto la posizione di arciprete della pieve di Sant'Andrea di Iseo e dove la sua presenza è documentata a partire da un atto notarile stipulato a Rodengo il 22.10.1502 (Brescia, Archivio di Stato, *Amministrazione dei Luoghi Pii, Casa di Dio, San Nicola di Rodengo, Varia*, documento senza segnatura, sul quale cfr., per ora, P. GUERRINI, *Note varie d'archivio di cronaca e di bibliografia. Carlo Valgulio arciprete d'Iseo*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», III [1932] [Monografie di Storia bresciana, 8], pp. 217-219), si impegnò attivamente nella vita pubblica, tra l'altro prendendo posizione sulle disposizioni funerarie e proponendo una riforma degli statuti cittadini (CULLINGTON - BOWD, *Vainglorious Death, passim*; BOWD, *Venice's Most Loyal City, passim*; al lavoro di BOWD si rimanda anche per il quadro generale della storia di Brescia nel Rinascimento); della sua biblioteca personale faceva parte l'attuale Par. Gr. 1811, contenente opere di Platone (cfr. S. MARTINELLI TEMPESTA, *La tradizione testuale del Liside di Platone*, *La Nuova Italia*, Firenze 1997, pp. 83, nota 230; 171, nota 131; A. CATALDI PALAU, *Gian Francesco d'Asola e la tipografia aldina. La vita, le edizioni, la biblioteca dell'Asolano*, Sagep, Genova 1998, pp. 398, 469-471, 505-506); intrattenne rapporti di familiarità con umanisti del calibro di Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Giano Lascaris, Pietro Gravina, Marino Becichemo.

³ A tale proposito, cfr. le lettere 1, 55 e 3, 60 Gentile di Marsilio Ficino richiamate in MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 231-232 e quella di Marino Becichemo citata in CULLINGTON - S. BOWD, *Vainglorious Death*, p. xl, nota 70.

⁴ J. D. CULLINGTON, *'That liberal and virtuous art': three humanist treatises on music. Aegidius Carlerius. Johannes Tinctoris. Carlo Valgulio*, translated, annotated and edited by J. D. C. with an introduction by B. Strohm and the editor, University of Ulster, Newtownabbey 2001, p. 20.

⁵ Integro qui, con qualche precisazione, quanto esposto in MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, p. 230, nota 7: il volume bresciano, stampato da Bernardino Misinta a spese di Angelo Britannico, è censito in *Repertorio delle traduzioni umanistiche a stampa. Secoli XV-XVI*, a cura di M. Cortesi e S. Fiaschi, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008, pp. 383, 412, 1236, 1282, e contiene le traduzioni latine di: 1. *De motu circulari* di Cleomede, con dedica al Cardinale Cesare Borgia, di cui Valgulio fu segretario; di questa traduzione esistono anche diversi manoscritti: Vat. Lat. 4037, ff. 130^r-152^v (P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, The Warburg Institute - E. J. Brill, London - Leiden, 2 [1967], p. 366; VI, 1992, p. 334); Magl. XI 10 (cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 1 [1965], p. 118); Berol. Hamilton 182, ff. 3^v-63^v (cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 3 [1983], p. 364); University of Pennsylvania Ms. Lat. 13, ff. 279^r-338^v (cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 5 [1990], pp. 372-373); 2. *Oratio ad Rhodienses de concordia* di Elio Aristide, senza dedica ma preceduta da una lettera di Pietro Gravina a Valgulio; 3. le due orazioni *De concordia* di Dione Crisostomo (XXXVIII e XXXIX), con dedica a Francesco Todeschini Piccolomini (poi Papa Pio III); 4. *De virtute morali* di Plutarco, con dedica al Papa Alessandro VI e conservata anche nei mss. Livorno, Biblioteca Labronica, 34 (armadio CXII, palchetto 3), ff. 1^r-37^r e Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Lat. 5234, ff. 193^r-211^r; 5. *Coniugalia praecepta* di Plutarco, con dedica al figlio di Alessandro VI, Giovanni Borgia e conservata anche nel ms. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Lat. 5234, ff. 169^r-183^r (queste due ultime opere vengono poi più volte ristampate, a partire dal 1505 circa, in diverse altre edizioni, la prima, a

dell'*Anabasi* e dell' *Historia Indica* di Arriano (vd. *infra*, § 3). Nonostante il fatto che altre sue traduzioni siano rimaste tuttora inedite,⁶ in questo campo il suo lavoro godette di eccellente considerazione e di notevole fortuna negli ambienti umanistici, prima e dopo la pubblicazione del volume bresciano del 1497.

Una fortuna ancora maggiore ottenne però il suo lavoro in campo musicale. Il suo *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrinum* fu a tutti gli effetti uno dei primi contributi alla descrizione e alla rivalutazione della musica degli antichi Greci in età moderna. L'opera, insieme con la *Musica Plutarchi a Charolo Valgulo Brixiano uersa in latinum*, fu pubblicata per la prima volta a Brescia nel 1507 per i tipi di Angelo Britannico, uno degli stampatori più importanti dell'epoca.⁷ Di fatto, i due scritti diedero inizio al lungo processo di appropriazione delle fonti greche da parte della civiltà musicale italiana ed europea, e, a partire dai benemeriti lavori di Claude Palisca, sono oggi considerati tra i documenti più importanti dell'umanesimo

Venezia, presso Bernardino Vitali: cfr. *Repertorio delle traduzioni umanistiche*, pp. 1235-1237, 1282-1284); una riproduzione digitale del volume è disponibile online a <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00066447-3>.

⁶ Si tratta, in particolare, della traduzione dei *Praecepta gerendae reipublicae* di Plutarco, contenuta, col titolo *Praecepta ciuilia*, in due manoscritti: 1. Marc. Lat. VI 69 (cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 2 [1967], p. 221), dal quale una mano del XX sec. ha tratto una copia conservata a Brescia, Biblioteca Queriniana, Ms. L I 9 (cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 1 [1965], p. 36); 2. Ms. 554 della Biblioteca Universitaria di Pisa (cfr. F. BECCHI, *Le traduzioni latine dei Moralia di Plutarco tra XIII e XVI secolo*, in *Plutarco nelle traduzioni latine di età umanistica*, a cura di P. Volpe Cacciatore, D'Auria, Napoli 2009, pp. 9-52:32; M. E. COSENZA, *Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and of the world of classical scholarship in Italy, 1300-1800*, 1-6, Hall Micropublications, Boston 1962-1967, IV, p. 3544; P. O. KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, 1, Olschki, Firenze 1937, p. 132; VALENTINI, *Carlo Valgulo*, pp. 17-18, 26-27); frammenti inedite sono le traduzioni dell'*A Nicocle* e del *Nicocle* di Isocrate, contenute nel Ms. H IX 10 della Biblioteca Comunale di Siena (rispettivamente, ff. 6r-20r e 21r-37v), e dedicate a Felino Sandei: traduzioni e lettera dedicatoria sono anonime, ma l'attribuzione del lavoro a Valgulo è assicurata da un passo della parte finale di quest'ultima, nel quale l'autore, rivolto al dedicatario, parla del proprio lavoro in terza persona, dicendo: «Etsi te oratio inculta offendet, Carolo Valgulo id imputes, qui, quia tibi addictus et consecratus est, ineptias suas sapientiae tuae, doctrinae humanitatisque singularem committere non dubitarit» (f. 5v); poco più sopra (f. 5r) aveva dichiarato che, essendo incapace di trascrivere le mirabili cose dette da Falcone Sinibaldi sui doveri dei principi e dei sudditi, aveva deciso di tradurre dal greco le due orazioni di Isocrate, che trattano argomenti consimili (ringrazio ancora Lucia Gualdo Rosa per queste fondamentali informazioni: cfr. anche L. GUALDO ROSA, *Le traduzioni latine dell'A Nicocle di Isocrate nel Quattrocento*, in *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis Proceedings of the First Internationale Congress of Neo-Latin Studies* (Louvain 23-28 August 1971), ed. by J. Ijsewijn, E. Keßler, Leuven University Press - W. Fink Verlag, Leuven - München 1973, pp. 275-303: 300; sui rapporti di Valgulo con Falcone Sinibaldi, vd. *supra*, nota 2; giacché nella lettera dedicatoria si parla di lui come vivente, il *terminus ante quem* per la datazione di queste traduzioni è costituito dalla sua morte, avvenuta il 18 agosto 1492; il *terminus post quem* deve essere ritenuto la sua nomina a tesoriere (registrata in Archivio Segreto Vaticano, *Reg. Vat.* 694, f. 4v: si può ritenere che la bolla sia stata emessa il 12 settembre 1484: cfr. GUALDO ROSA, *Le traduzioni latine dell'A Nicocle*, p. 303, nota 27); cfr. anche KRISTELLER, *Iter Italicum* cit., 4 (1989), p. 353.

⁷ Cfr. G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2000.

musicale.⁸ Teorici della musica e compositori del Rinascimento e delle età successive, che – salvo eccezioni – non erano in grado di leggere il greco, attinsero una quantità di notizie sulla musica greca antica esclusivamente dal Plutarco di Valgolio, sicché si può dire che la sua traduzione venisse considerata alla stregua di un originale. La *Musica Plutarchi* e il suo *Prooemium* furono letti e discussi a fondo, studiati e richiamati da trattatisti e teorici contemporanei e successivi, e furono certamente ben noti all'interno della Camerata Fiorentina. In particolare, il *Prooemium* fu presente alla riflessione teorica di Vincenzo Galilei e Gioseffo Zarlino (vd. *infra*, § 8). Il grande interesse suscitato da entrambi i lavori è testimoniato dalla straordinaria fortuna che essi conobbero per molti decenni a seguire (vd. *infra*, §§ 6; 8).

È importante notare fin d'ora che il *Prooemium* si impernia attorno a un nucleo molto consistente di fonti greche, che vengono presentate per la prima volta in traduzione latina. Anche con la sua traduzione del *De musica* plutarco Valgolio mette in circolazione, due anni prima della pubblicazione dell'originale greco (vd. *infra*, § 4), un testo fondamentale per la conoscenza di generi, forme e contesti esecutivi della musica greca antica, della sua storia e di diversi aspetti della sua teoria. A distanza di due anni, nel 1509, l'umanista dà alle stampe il *Contra uituperatorem musicae*, un trattato nel quale affronta, in una prospettiva più generale, soprattutto gli aspetti estetici ed etico-politici della disciplina.⁹ Questi tre lavori gli valsero il privilegio di essere annoverato all'interno di una lista di altri intellettuali benemeriti della disciplina nella voce *Musique*, redatta da J.-J. Rousseau per l'*Encyclopédie* di D. Diderot e J.-B. d'Alembert, e poi confluita nel suo *Dictionnaire de Musique*.¹⁰

Ma i suoi interessi per la musica dovettero superare i confini legati agli aspetti teorici della disciplina, per investire anche quelli pratici, come attesta un documento del 13 novembre 1502,¹¹ dal quale si ricava che egli doveva aver ricevuto qualche promessa da parte del comune di Iseo *de quibusdam denariis dandis cuidam Filippo [sic] musico conducendo pro docendo artem musicae in terra Isei*, ossia per ingaggiare un professionista che insegnasse musica,

⁸ Sull'umanesimo musicale la monografia di riferimento è C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven - London 1985; un quadro generale della riscoperta delle fonti greche da parte dei teorici della musica tra XIV e XVI secolo è alle pp. 1-50; per aspetti particolari, si vedano pure F. A. GALLO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*, III. 3, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1981, pp. 297-314; ID., *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der Italienischen Renaissance*, in *Italienischen Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von F. Zamminer, Darmstadt 1989, pp. 7-38 (Geschichte der Musiktheorie, 7); D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica. Con un'appendice di testi*, Olschki, Firenze 1990.

⁹ Cfr. S. BOWD - J. D. CULLINGTON, *Two Renaissance treatises: Carlo Valgolio of Brescia on funerals and music*, «Annali Queriniani», 3 (2002), pp. 131-171: 158-171; per il testo, cfr. J. D. CULLINGTON, *'That liberal and virtuous art'*, pp. 87-101.

¹⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique par J.-J. Rousseau*, chez la veuve Duchesne libraire, rue S. Jacques, au Temple du Gout, Paris 1768, p. 319.

¹¹ Brescia, Archivio di Stato, *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. 14r.

verosimilmente a spese del comune e a beneficio della comunità; il progetto non andò poi a buon fine, e l'umanista si accontentò di ricevere una modesta somma di danaro, che doveva aver anticipato al personaggio qui menzionato, da identificare con un tale Filippo da Zara, chierico e musicista citato anche, come suo contubernale, in alcuni altri documenti risalenti agli anni 1502-1505 e tutti conservati presso l'Archivio di Stato di Brescia;¹² uno di essi, di poco anteriore a quello appena citato, e sul quale avremo modo di tornare, attesta che Valgulio aveva deciso di destinargli addirittura un vitalizio.¹³

2. Il dedicatario

Lo scritto introduttivo alla traduzione del *De musica* plutarco è dedicato a Titus Pyrrhinus, un personaggio altrimenti sconosciuto; ma un certo Titus è nominato in una lettera che Giano Lascaris, da Roma, con tutta verosimiglianza nel 1513, in risposta a una precedente missiva, invia a Valgulio, il quale si trovava, al momento, a Brescia:¹⁴ veniamo a sapere che questo Titus, col quale Lascaris era in corrispondenza epistolare, era stato allievo dell'umanista e che tra i due c'era stato un qualche dissapore, per la cui ricomposizione Lascaris comunicava all'amico la propria disponibilità a intervenire in prima persona, evidentemente *per litteras*, visto che il giovane si trovava al momento presso l'arcivescovo di Zara, il patrizio veneto Francesco Pisani, a sua volta amico di Lascaris.¹⁵ Con tutta probabilità, il Titus nominato da Lascaris e il dedicatario del *Prooemium* di Valgulio furono la stessa persona. In effetti, con l'identikit

¹² Da quanto ne so, si tratta di *Amministrazione dei Luoghi Pii, Casa di Dio, San Nicola di Rodengo, Varia*, documento senza segnatura, Rodengo 22.10.1502 (sul quale vd. *supra*, nota 2); *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro 1502-1504, ff. 25v-26r, Iseo, 13.10.1502; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. 31r-v, Iseo, 21.12.1503; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, ff. 31v-32r, Iseo, 22.12.1503; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, ff. 38v-39r (marg.), Iseo, 24.11.1504; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. 57r-v, Iseo, 28.4.1504; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. n. n., Iseo, 25.3.1505; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. n. n., Iseo, 2.5.1505.

¹³ Cfr., ancora una volta, Brescia, Archivio di Stato, *Amministrazione dei Luoghi Pii, Casa di Dio, San Nicola di Rodengo, Varia*, documento senza segnatura, Rodengo 22.10.1502 (vd. *supra*, nota 2).

¹⁴ Dopo gli anni trascorsi al seguito del Cardinale Cesare Borgia, la prima notizia sicura di una presenza dell'umanista nella sua terra risale, come abbiamo visto, al 1502 (GUERRINI, *Note varie d'archivio di cronaca e di bibliografia*); con tutta verosimiglianza, dopo quella data, egli non se ne allontanerà più fino alla morte; sembrerebbe da escludere che all'indomani del 17 Agosto 1498, quando Cesare ottenne la dispensa dallo stato ecclesiastico, Valgulio abbia continuato a seguirlo, e anzi è probabile che fosse presente a Brescia nel 1497, anno in cui fu pubblicato il volume di cui si è detto (§ 1); tuttavia, la sua presenza a Roma è documentata ancora il 26 Settembre 1498 (M. BERTÒLA, *I due primi registri di prestito della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1942, p. 57, con nota 4).

¹⁵ Il testo della lettera, tramandato dal Vat. Gr. 1902 (f. 207r-v), è pubblicato, con commento, da A. PONTANI, *Per la biografia, le lettere, i codici, le versioni di Giano Lascaris*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, atti del convegno internazionale, Trento 22-23 ottobre 1990, a cura di M. Cortesi e E. V. Maltese, D'Auria, Napoli 1992, pp. 363-433: 365, 407-408, 415-416, a cui rimando per altri particolari.

di uno studioso che, all'epoca della pubblicazione dell'opera che gli veniva dedicata, stava vivendo il periodo della propria formazione intellettuale collimano le parole che l'umanista rivolge al suo indirizzo verso la fine del suo scritto:

[b iiv] Tite [...], qui omnibus curis praeterquam disciplinarum percipiendarum uacuus es ac liber [...].

Del resto, uno degli scopi dichiarati del *Prooemium* è quello di fornire al dedicatario alcuni elementi necessari a completare il suo già eccellente *curriculum studiorum*:

[b iv-iir] Haec ad te potissimum scribenda Tite putauī, percipiens in hac quoque te disciplina, quamquam non sine approbatione auditorum te canere intellego, ut in caeteris quoque omnibus optimarum artium ornamentis excellere.

Da queste parole veniamo a sapere che Tito, oltre che all'apprendimento delle altre discipline, nel quale eccelleva, si dedicava non senza successo al canto. Non sappiamo nulla sui limiti entro i quali questa pratica musicale veniva da lui esercitata, e probabilmente dal testo di Valgulio non possiamo ricavare altro che un semplice indizio in tal senso. L'umanista, immediatamente dopo il passo appena riportato, richiama la nota pagina della *Politica* in cui Aristotele prescrive, tra l'altro, che i giovani cittadini liberi ricevano quel tanto di educazione musicale che basti a renderli capaci, una volta raggiunta l'età matura, di godere della musica eseguita da musicisti professionisti:¹⁶

[b iir] Nam et ipse Aristoteles in libris de republica praecipit musicam studiosè peris esse discendam, ut protinus recte laetari consuescant.

Da questo punto in poi, Valgulio parafrasa anche altri contenuti della pagina aristotelica, ma possiamo senz'altro supporre che il richiamo a una pratica che noi definiremmo 'dilettantistica' della musica delimiti anche l'orizzonte entro il quale il canto veniva praticato da Tito Pirrino, un personaggio che, negli anni intorno al 1507, si dedicava con eccellente profitto soprattutto all'apprendimento di altre materie, e che, anni dopo, se l'identificazione proposta più sopra coglie nel segno, era entrato, verosimilmente per il tramite del suo stesso maestro Valgulio, in contatto con un umanista del calibro di Giano Lascaris.

¹⁶ Cfr. Arist. *Pol.* VIII 1339a 31-33: ἀλλ' ἴσως ἂν δόξειεν ἡ τῶν παιδῶν σπουδὴ [scil. ἡ περὶ τὴν μουσικὴν] παιδιᾶς εἶναι χάριν ἀνδράσι γενομένοις καὶ τελειωθεῖσιν; 1340b 31-39: ὅτι μὲν οὖν παιδευτέον τὴν μουσικὴν οὕτως ὥστε καὶ κοινωνεῖν τῶν ἔργων, φανερὸν ἐκ τῶν τοιούτων· τὸ δὲ πρέπον καὶ τὸ μὴ πρέπον ταῖς ἡλικίαις οὐ χαλεπὸν διορίσαι, καὶ λῦσαι πρὸς τοὺς φάσκοντας βάνανσον εἶναι τὴν ἐπιμέλειαν. πρῶτον μὲν γάρ, ἐπεὶ τοῦ κρίνειν χάριν μετέχειν δεῖ τῶν ἔργων, διὰ τοῦτο χρὴ νέους μὲν ὄντας χρῆσθαι τοῖς ἔργοις, πρεσβυτέρους δὲ γενομένους τῶν μὲν ἔργων ἀφεῖσθαι, δύνασθαι δὲ τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς διὰ τὴν μάθησιν τὴν γενομένην ἐν τῇ νεότητι; per esteso, il problema è trattato in 1340b 20-1341a 18.

Elementi a mio parere determinanti per dare un volto storico al personaggio si possono ricavare da una serie di atti notarili datati tra il 1502 e il 1523 e ora conservati nell'Archivio di Stato di Brescia.¹⁷ Vi compare nominato un certo Tito Perini da Gazzaniga, chierico bresciano fratello del notaio Valerio estensore dei rogiti e legato a Valgolio da rapporti di intima familiarità, il quale, con tutta verosimiglianza dopo la morte dell'umanista, si trasferì nella curia romana, seguendo in ciò le orme del suo compatriota. Uno di questi documenti attesta l'intenzione di Valgolio di destinargli un vitalizio. Peraltro, anche altri due fratelli di Tito, Teodosio e Marco Antonio, appaiono variamente legati a Valgolio. Sembra pertanto sostenibile l'ipotesi che Titus Pyrrhinus non sia altro che il nome latinizzato di questo Tito Perini.

Alla luce di tutto ciò, riesce difficile immaginare che il Titus Pyrrhinus al quale Valgolio dedica la propria traduzione del *De musica* plutarcheo potesse essere mai stato un musicista di professione, come invece si è ritenuto in passato.¹⁸ La sua figura sembra essere piuttosto quella di un giovane intellet-

¹⁷ Da quanto ne so, si tratta di *Amministrazione dei Luoghi Pii, Casa di Dio, San Nicola di Rodengo, Varia*, documento senza segnatura, Rodengo 22.10.1502 (sul quale vd. *supra*, nota 2); *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro 1502-1504, ff. 25v-26r, Iseo, 13. 11.1502; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro I, 1500-1508, f. n.n., Iseo, 25.3.1505; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro II, 1509-1514, pp. 98-99, Iseo, 21.4.1510; *Notarile Brescia*, 1805, Francesco Tommasi, 1504-1516. Protocollo I, 1504-1512, f. 262v, Iseo, 10.9.1511; *Notarile Brescia*, 1805, Francesco Tommasi, 1504-1516. Protocollo I, 1504-1512, ff. 281r-282r, Iseo, 26.1.1512; *Notarile Brescia*, 1805, Francesco Tommasi, 1504-1516. Protocollo I, 1504-1512, f. 286r-v, Iseo, 13.2.1512; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro II, 1509-1514, f.n.n., Iseo, 12.1.1513; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro III, 1515-1517, f.n.n., Iseo, 8.5.1517; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro III, 1515-1517 f.n.n., Iseo, 5.6.1517; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro III, 1515-1517 f.n.n., Iseo, 10.9.1517; *Notarile Brescia*, 510, Valerio Perini, Registro III, 1515-1517 f.n.n., Iseo, 17.11.1517; *Notarile Brescia*, 511, Valerio Perini, Registro 1518-1519, ff.n.n. Brescia, 11.2.1518; *Notarile Brescia*, 511, Valerio Perini, Registro 1518-1519, ff.n.n. Iseo, 8.4.1518; *Notarile Brescia*, 511, Valerio Perini, Registro 1520-1521, ff.n.n. Iseo, 4.10.1523.

¹⁸ C. V. PALISCA, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, Yale University Press, New Haven - London 1989, p. 14, sulla base della propria convinzione che «Titus Pyrrhinus, to whom Valgolio directed his remarks, was a professional singer, like Giulio Caccini», ipotizzò che il *Prooemium* di Valgolio potesse essere servito da modello per il *Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e l'cantar bene*, portato a termine da Giovanni Bardi presumibilmente intorno alla fine degli anni '70 del Cinquecento; in passato, anch'io ho dato credito a quest'ipotesi: cfr. A. MERIANI, *Appunti sul De musica di Plutarco tradotto in latino da Carlo Valgolio*, in *Ecos de Plutarco en Europa. De fortuna Plutarchi studia selecta*, ed. R. M^a. Aguilar, I. R. Alfageme, Sociedad española de plutarquistas, Universidad complutense, Madrid 2006, pp. 147-168:152, nota 27; in precedenza, sull'attività di Pirrino, Palisca non era stato altrettanto esplicito (PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 88: «The essay is dedicated to Titus Pyrrhinus, who is described as a fine singer»); d'altra parte, ammettere che Pirrino non fosse un professionista come Caccini non impedisce di vedere che «what Valgolio was after – modern music reshaped in the image of the music of the ancient Greeks – was precisely what Bardi was seeking several generations later» (PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 14); che i lavori di Valgolio, molto probabilmente per il tramite dei volgarizzamenti galileiani (sui quali vd. *infra*, § 8), fossero comunque noti a Bardi, sembra assicurato dal fatto che un passo del *Discorso* di Bardi (*ibidem*, pp. 98-99) ne riecheggia uno del *De musica* plutarcheo (38, 1145A); un ruolo fondamentale nella diffusione del *De musica* in ambiente fiorentino ebbe, come è noto, Girolamo Mei: cfr. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei*, *passim*.

tuale che, nel periodo della sua formazione, si dedicava alla pratica musicale come a un'attività complementare, nella quale, peraltro, eccelleva non meno che nelle discipline che diremmo 'fondamentali'. Tuttavia, come vedremo meglio nel corso di questo lavoro, dedicando a lui la traduzione del *De musica* plutarco e il relativo *Prooemium*, Valgulio intese esortarlo a impegnarsi in una non facile azione di riforma della musica contemporanea, che si configurasse come una sorta di 'ricomposizione' degli aspetti teorici con quelli pratici della disciplina. Per far questo, evidentemente, nell'ottica dell'ormai anziano umanista, non bastava essere un professionista del settore; bisognava conoscere soprattutto, e bene, la musica degli antichi, la sua storia, i fondamenti della sua teoria, le forme e i contesti dell'esecuzione musicale, i meccanismi attraverso i quali la musica agisce sulla psiche e sul comportamento degli ascoltatori, argomenti che, all'epoca, dovevano essere del tutto ignoti ai musicisti di professione, dei quali, come vedremo, l'umanista non mancherà di rilevare l'ignoranza (vd. *infra*, § 5). Per elaborare, costruire e proporre un nuovo modello di produzione e pratica musicale, insomma, bisognava essere un umanista nel senso più ampio del termine, e i musicisti professionisti dell'epoca erano forse le persone meno adatte al compito.

3. Datazioni

Della *Musica Plutarci* e del *Prooemium* non si conoscono manoscritti. Tuttavia, secondo un'ipotesi avanzata da Claude Palisca, una versione manoscritta del lavoro doveva essere nota a Franchino Gaffurio (1451 - 1522), il quale, nel suo *Theorica musice* pubblicato a Milano nel 1492, riporta notizie sulla storia della musica greca antica per le quali il *De musica* di Plutarco è testimone unico;¹⁹ e giacché Gaffurio non era in grado di leggere il testo nell'originale greco,²⁰ è molto verosimile che, a quell'epoca, l'unica sua possibile fonte fosse la non ancora pubblicata traduzione latina di Valgulio, che l'umanista avrà fatto circolare già diverso tempo prima della pubblicazione.²¹ Del resto, lo stesso Valgulio, nel *Prooemium*, nomina Gaffurio con

¹⁹ GAFFURIO, *Theorica musice*, I 1, f. a1r-v, cfr. W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio. The Theory of Music*, Translated, with Introduction and Notes, by W. K., ed. by C. V. Palisca, New Haven - London 1993, pp. 7-12: 17.

²⁰ Cfr. F. A. GALLO, *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, «Acta Musicologica», 35 (1963), pp. 172-174.

²¹ Cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 191, con nota 3; sull'argomento, lo studioso americano accennava alla dissertazione dottorale di Walter K. Kreyszig sullo studio delle fonti del trattato di Gaffurio, un lavoro all'epoca ancora in corso di elaborazione, poi portato a termine nel 1989 (W. K. KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica Musice (1492): Edition, Translation, and Study of Sources*, PhD diss., Yale 1989), ma che non ho avuto modo di consultare; ho avuto accesso invece a KREYSZIG, *Franchino Gaffurio*, che però, a questo proposito, parla di una «unidentified Latin translation of Plutarch's *De musica*» (p. xvi); cfr. anche C. BEVEGNI, *Appunti sulle traduzioni latine dei Moralia di Plutarco nel Quattrocento*, «Studi Umanistici Piceni», 14 (1994), pp. 71-84: 81, nota 18, che, indipendentemente da Palisca, aveva supposto che: «la versione del *De musica* [...] potrebbe risalire ad un periodo anteriore a quello della sua pubblicazione».

l'appellativo *nostrī aei praestans musicus*, lamentando che i suoi «libros, et eleganter et erudite compositos, fere nemo nostrorum cantorum legit, tum quod plerique grammaticam ignorent, tum liuore quo plurimo id hominum genus laborare Hesiodus auctor est» [a iiv].²² Da parte sua, Gaffurio, nell'*Angelicum ac diuinum opus musice*, pubblicato nel 1508, accennerà, oltre che al proprio precedente lavoro del 1492, anche all'avvenuta pubblicazione di quello di Valgolio, personaggio da lui giudicato «homo doctissimo et experto in tute le discipline». ²³ Questi attestati di stima reciproca sembrano confermare che i due intellettuali, all'epoca in cui la *Musica Plutarchi* e il *Prooemium* furono pubblicati, erano ormai da tempo in stretto contatto.

Se dunque l'ipotesi di Palisca coglie nel segno, Valgolio doveva aver approntato una stesura della traduzione del *De musica* di Plutarco già prima del 1492, anno in cui fu pubblicato il *Theorica musice* di Gaffurio. In altra sede ho fornito elementi per ipotizzare che il suo lavoro possa risalire ancora più indietro nel tempo, probabilmente agli anni '70 del Quattrocento.²⁴ Nulla ci è noto sull'educazione musicale di Valgolio, ma il suo interesse per la materia andrà datato almeno a quell'epoca. Negli anni successivi, l'interesse si approfondirà, per evolversi in quell'*amor musicae musicorumque* da cui, nel *Prooemium*, egli si proclamerà incredibilmente posseduto.

E difatti, giunto a Roma, dove viene a trovarsi a stretto contatto col tesoriere papale Falcone de' Sinibaldi e diviene poi segretario del Cardinale Cesare Borgia, l'umanista, la cui frequentazione della Biblioteca Vaticana è documentata per gli anni dal 1481 al 1498,²⁵ si procura il manoscritto attualmente noto come Vat. Gr. 186, contenente, oltre al *De musica* plutarco, anche gli *Harmonica* di Claudio Tolomeo con il relativo *Commento* di Porfirio di Tiro e l'*Isagoge arithmetica* di Nicomaco di Gerasa.²⁶ Ora, come ho argomentato altrove, la *Musica Plutarchi* sembra del tutto indipendente dal testo greco offerto da questo manoscritto, e mostra invece segni evidenti di dipendenza da

²² Si noti che Valgolio, parlando di Gaffurio, ne menziona i «libri», usando il plurale; e difatti, prima del 1507, Gaffurio aveva pubblicato più di un *liber*; si tratta, precisamente, del *Theoricum opus musice discipline* (Francesco di Dino, Napoli 1480), del *Theorica musice* (Giovanni Pietro Lomazzo, Milano 1492), del *Tractato vulgare de canto figurato* (Leonardo Pachel, Milano 1492), della *Practica musice* (Giovanni Pietro Lomazzo, Milano 1496), poi ristampato col titolo *Musicae utriusque cantus practica* (Angelo Britannico, Brescia 1497, lo stesso anno in cui vede la luce il volume contenente le traduzioni di Valgolio: vd. *supra*, § 1); a questi si può aggiungere la prima stesura, datata Lodi 1500, del *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, che fu poi riveduta nel 1514 e infine pubblicata a Milano nel 1518 per Gotardo Pontanum.

²³ GAFFURIO, *Angelicum ac diuinum opus musice*, Gottardo Da Ponte, Milano 1508, I, 18, f. D4r (alla fine del *Tractatus Primus*): «Non denominaremo qua altramente li Illustri musici antiqui graeci et latini per esser connumerati nel principio de la Teorica nostra et celebrati ancora da Plutarco nel suo trattato de musica nouamente deducto in latina letteratura da Carolo Valgolio Bersano homo doctissimo et experto in tute le discipline».

²⁴ MERIANI, *Carlo Valgolio e il testo del De musica*, pp. 239, 254.

²⁵ BERTÒLA, *I due primi registri di prestito*, pp. 24, 26, 30, 34, 56-57.

²⁶ Il volume, ricevuto «alias per Priorem Sancte Balbine», viene restituito 'in sede' il 26 Settembre 1498 (cfr. BERTÒLA, *I due primi registri di prestito*, p. 57).

un altro ramo della tradizione del testo del *De musica* plutarco rappresentato da tre manoscritti, il Vind. Phil. Gr. 176, il Laur. plut. 58, 29 e il Par. Gr. 2451; tutti e tre poterono essere alla portata di Valgulio intorno alla metà degli anni '70 del XV sec.²⁷ Si può allora ritenere che Valgulio si sia servito del Vat. Gr. 186 non tanto per il reperimento o il controllo del testo del *De musica*, a lui già ampiamente noto, se è vero che, come abbiamo ipotizzato, la sua traduzione latina dell'opera doveva essere, all'epoca, già pronta, quanto piuttosto per la raccolta e lo studio di altri testi sulla musica greca antica, ovvero per effettuare controlli su una scelta di testi greci già a suo tempo compiuta attingendo a quei manoscritti che ormai non erano più a sua disposizione. Il fatto che diversi dei testi utilizzati nella redazione del *Prooemium* sono a loro volta citati unicamente da Porfirio nel *Commento agli Harmonica di Tolemeo* (vd. *infra*, § 9) non fa che avvalorare quest'ipotesi; il testo di Porfirio è infatti contenuto, insieme con il *De musica* plutarco e altro materiale, oltre che nel Vat. Gr. 186, in tutti e tre i manoscritti appena citati, che, giova ripetere, poterono essere tutti e tre a disposizione di Valgulio già prima dei suoi anni romani.²⁸ La scelta del materiale da far confluire nel *Prooemium* poteva dunque risalire anche al periodo in cui l'umanista si stava dedicando alla traduzione del *De musica*.

In effetti, a far immaginare, per la stesura finale del *Prooemium*, un periodo alquanto più tardo rispetto agli anni dedicati alla traduzione del *De musica* plutarco concorrono anche altre considerazioni. Innanzitutto, va rilevato che nel *Prooemium* ricorrono diverse citazioni esplicite dagli scolii ad Aristofane, e che tra le altre fonti non dichiarate sono riconoscibili il lessico Suda e l'*Onomasticon* di Polluce. Sono tutti testi che, all'epoca, sarebbe stato difficile recuperare dai manoscritti, e per i quali sembra del tutto verosimile che l'umanista si sia servito delle prime edizioni a stampa, che furono pubblicate tra il 1498 e il 1502.²⁹ Anzi, nel caso della recezione dell'opera di

²⁷ MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 239-245, 254; da quanto sappiamo, non possiamo escludere né confermare che l'umanista abbia tratto o fatto trarre, dai manoscritti a sua disposizione, delle copie per uso personale.

²⁸ In particolare, il Par. Gr. 2451 contiene anche gli *Harmonica* di Tolemeo; il Vind. Phil. Gr. 176, di seguito ai testi di Porfirio e Plutarco, contiene un frammento della *Quaestio* 144 di Anastasio Sinaita (797-800 Migne); il Laur. plut. 58, 29 contiene, di seguito a una lunga serie di testi di vari argomenti (in prevalenza matematica e musica), la sequenza Tolemeo-Porfirio-Plutarco, Anastasio Sinaita; in tutti e tre i manoscritti i testi di Porfirio e di Plutarco sono contigui; e se, come è probabile, Valgulio, per la sua traduzione del *De musica* plutarco, tenne presente uno (o più) di questi manoscritti, si può forse immaginare che proprio la contiguità, in essi, dei testi di Porfirio e di Plutarco, abbia stimolato l'umanista ad approfondire anche temi musicali di natura più squisitamente tecnica, non affrontati nel testo che costituiva il suo interesse primario, anche se non è facile trovare conferme oggettive in tal senso.

²⁹ Per gli scolii ad Aristofane la fonte dell'umanista sarà stata l'*editio princeps* di Aristofane, che fu pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio per le cure di Marco Musuro nel 1498, e include solo nove delle undici commedie conservate, corredate, appunto dei relativi scolii: cfr. *Aristophanis Comoediae Nouem, Plutus Nebulae Ranae Equites Acharnes Vespae Aues Pax Contionantes*, Venetiis apud Aldum MIID (da quanto ho potuto vedere, Valgulio attinge soltanto agli scolii a *Nuvole*, *Cavalieri*, *Uccelli*, *Acarnesi*, inclusi appunto nell'edizione aldina); l'*editio princeps* del lessico Suda, a cura di Demetrio Calcondila, fu pubblicata a Milano nel 1499 da Johannes

Polluce, è possibile dimostrare con sicurezza che egli attinse all'*editio princeps* (vd. *infra*, § 9). Ancora, nel *Prooemium* Valgolio menziona come compiuta la propria traduzione di Arriano, che fu stampata non prima del 1507, ma entro l'aprile 1508.³⁰ Ora, anche se non sappiamo quanto tempo prima della sua pubblicazione sia stata portata a termine la traduzione di Arriano, né possiamo escludere che essa sia stata pubblicata poco dopo il *Prooemium*, per la composizione di quest'ultimo possiamo immaginare una data senz'altro posteriore al 1502 (anno in cui apparve l'edizione aldina dell'*Onomasticon* di Polluce), e pertanto non lontana dal 1507, anno in cui poi esso vide la stampa.

4. Caratteristiche del *De musica* plutarco, ragioni e finalità della traduzione

La traduzione del *De musica* plutarco, col titolo *Musica Plutarchi a Charolo Valgolio Brixiano versa in latinum*, due anni prima che venisse pubblicata l'*editio princeps* dell'originale greco,³¹ ebbe il merito di assicurare ampia circolazione a un'opera che, per le sue caratteristiche, rappresenta un *unicum* nel panorama della letteratura musicografica greca. Rispetto al *corpus* di opere dei *musici scriptores Graeci*, che trattano in maniera quasi esclusiva, a livelli più o meno specialistici, gli aspetti strettamente tecnici della disciplina, il *De musica* attribuito a Plutarco si presenta piuttosto come un'opera di storia della musica greca dalle origini mitiche fino al IV sec. a. C.; ampio spazio è dedicato alle innovazioni che ne segnano e scandiscono tutto l'arco evolutivo, e investono i diversi aspetti della composizione e dell'esecuzione, e i diversi contesti sociali e culturali della fruizione della musica; sono affrontati diversi argomenti di estetica musicale, mentre pochi particolari tecnici sono dati per

Bissolus e Benedictus Mangius con il titolo *Suidas Lexicon Graecum anno ab incarnatione MCCCCLXXXVIII impressum Mediolani impensa et dexteritate D Demetrii Chalcondyli Ioannis Bissoli Benedicti Mangii Carpensium*; quella di Polluce è *Iulii Pollucis Vocabularium*, Venetiis Apud Aldum MDII; la lettera dedicatoria di Aldo Manuzio è indirizzata all'umanista bresciano Elia Capriolo, e in essa viene celebrata l'amicizia di questi con l'eminente grecista Giovanni Taverio, che a Brescia tenne la cattedra di Greco tra il 1500 e il 1503 (BOWD, *Venice's Most Loyal City*, pp. 35; 248, nota 47); per la recezione dell'*Onomasticon* di Polluce nelle traduzioni dei teorici musicali del Rinascimento, cfr. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei*.

³⁰ La traduzione di Valgolio, che, sotto il titolo *Arriani Historici ac philosophi clarissimi libri octo de rebus gestis Alexandri macedonis e graeco in latinum sermonem a Charolo Valgolio novissime traducti*, include sia i sette libri dell'*Alexandri anabasis*, sia l'*Historia Indica*, fu pubblicata senza indicazione di editore, luogo, anno; per la datazione, si accoglie ora qui quella proposta, e convincentemente argomentata, da LLOYD W. DALY, *Charolus Valgulus' Latin Version of Arrian's "Anabasis"*, «The Library Chronicle of the University of Pennsylvania», 17 (1951), pp. 83-87, accolta anche da PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 16, nota 13; in precedenza (MERIANI, *Carlo Valgolio e il testo del De musica*, p. 230, nota 7), mi ero basato sul *Repertorio delle traduzioni umanistiche*, p. 303, che a sua volta si rifà alle indicazioni presenti nei cataloghi correnti, registrando la localizzazione della stampa a Venezia, presso Bernardino Vitali, e la datazione al 1503; secondo VALENTINI, *Carlo Valgolio letterato bresciano*, p. 25, invece, il volume «forse è stampato a Brescia non prima del 1508, non dopo il 1514».

³¹ Si tratta dell'edizione curata da Demetrio Ducas, che vide la luce a Venezia nel 1509 per i tipi di Aldo Manuzio, e fu dedicata a Iacopo Antiquari, amico di Franchino Gaffurio.

presupposti, e, dove vengono esplicitamente richiamati, la trattazione non oltrepassa il livello della pura elementarità. Il suo impianto generale sembra caratterizzato da una sorta di contrapposizione assiologica: da un lato, in positivo, la semplicità, la linearità, la scarsezza di mezzi strumentali, tecnici ed espressivi, e però la formidabile efficacia etica ed emozionale della musica più antica; dall'altro, in negativo, le inaccettabili complicazioni, le odiose astruserie tecniche, e, conseguentemente, la sterilità etica ed emozionale della musica nuova, la quale non è più in grado di suscitare altra emozione che lo stupore, e di produrre altro effetto comportamentale che l'applauso sfrenato e l'acclamazione.³² Questa prospettiva 'ideologica', che contribuisce a far apparire il *De musica* come una requisitoria ampia e dettagliatamente informata contro le innovazioni che erano intervenute nella prassi musicale a partire dal tardo V sec. a. C., e che vengono sempre bollate come 'degenerazioni', è certamente il riflesso delle numerose fonti alle quali l'autore attinge, nella quasi totalità di impronta marcatamente conservatrice.³³ E proprio la straordinaria ricchezza di citazioni da autori greci attivi tra la fine del V e il I sec. a. C., come anche le rielaborazioni di molti materiali che risalgono certamente ad Aristosseno, costituiscono uno degli indiscutibili pregi dell'opera.³⁴

Probabilmente nessun altro testo greco più del *De musica* plutarco, col suo continuo sottolineare l'eccellenza della musica 'antica' contro gli eccessi di virtuosismo della musica 'nuova', si prestava dunque a essere letto con intenti 'modellizzanti', e a sostenere le ragioni di chi auspicava una semplificazione dell'arte musicale tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. E difatti, nel *Prooemium*, Valgolio dichiara che l'opera di Plutarco è la lettura più adatta a chi voglia conoscere le caratteristiche della musica antica. Addirittura, l'umanista asserisce che una propria trattazione originale sull'argomento risulterebbe troppo lunga e non altrettanto efficace, e andrebbe comunque riservata a un'altra sede:

[a iiii] «Sed qualisnam erat apud ueteres Musica ista?» dicet aliquis. A Plutarcho disces, si ipsum accurate legeris; longae mihi explicandae ambages forent, et alieno loco.

³² Mi permetto di rimandare a MERIANI, *Appunti sul De musica di Plutarco*, pp. 149-152, di cui ho ripreso qui alcuni spunti.

³³ Cfr. PÖHLMANN, *Ps. Plutarch*, *De musica*, pp. 14-16, 27-28; M. DE SIMONE, *Dalla musica antica alla 'nuova': innovazioni e riprese nel racconto storico del De musica pseudo-plutarco*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 99/3 (2011), pp. 83-96; A. GOSTOLI, *Da Demodoco a Timoteo: una storia della lirica greca nel De musica attribuito a Plutarco*, *ibidem*, pp. 31-42; A. BARKER, *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2014, *passim*.

³⁴ A. MERIANI, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2003, pp. 49-81 (in part. 49-52).

Non è improbabile che l'espressione «alieno loco» vada riferita al proposito di scrivere, sull'argomento, un'opera apposta, ossia quello che sarà, di lì a poco, il *Contra uituperatorem musicae* (Brescia, 1509).

5. Contenuti e finalità del *Prooemium*

Per intanto, nel *Prooemium* l'umanista si limita a fornire rapide descrizioni di caratteri, funzioni, argomenti e contesti dell'esecuzione musicale nell'antichità, introducendole con un'incisiva sottolineatura dell'eccellenza della musica greca nel suo complesso. Il taglio del brano, che vale la pena di riportare per esteso, è chiaramente modellizzante:

[a iiir] Quicquid enim canebant fere eruditum, elegantissimum, et metrico rhythmico compositum erat, siue laudes deorum, quales hymni Orphei, qui extant etiam nunc, siue decora clarorum uirorum, uictoresque in Olympia certaminum, et reliquarum celebritatum, quales Pindari, et aliorum, seu nuptiae, ut paeanes eiusdem, canerentur. Innumera alia argumenta: funebria, complorationes, amatoria, apta epulis alia, ad deprecandam pestilentiam alia, materiae tragicae, et comicae, perque omnia genera atque omnes rhythmicas uarietates poemata condita ad tibiam fidesue cantabantur, rhythmis, pulsibus, modulis, concentibus, humana uoce, cunctis simul materiae congruentes mores exprimentibus.

Nel seguito, Valgulio si soffermerà abbastanza dettagliatamente soltanto sul *canticum* che egli nomina *Pythicum certamen*, e che corrisponde al νόμος Πυθικός.³⁵ Al termine di questa sezione introduttiva, dichiarerà apertamente due degli scopi del proprio scritto: fornire brevi cenni, di varia natura, che possano in qualche modo aiutare il dedicatario a intendere il testo plutarco e difendere Aristosseno da una calunnia e da una falsa accusa:

[a iiiv] Et quoniam legis mentionem fecimus, aliquid de lege musica, deque aliis quibusdam, quae ad intelligentiam Plutarchi opem aliquam praestabunt, breuius dicere constitui. Deinde calumniam quandam falsamque accusationem ab Aristoxeno philosopho Aristotelisque discipulo et Theophrasti aemulo, ac musicorum longe nobilissimo deprecabor.

Ora, se il primo obiettivo non ha bisogno di spiegazione, il secondo può apparire piuttosto stravagante, soprattutto considerando lo spazio che l'umanista gli dedica nell'economia generale del *Prooemium*. E difatti, delle 18 pagine che il testo occupa nell'edizione del 1507, dopo una sezione introduttiva che ne occupa poco più di tre [a iir-iiiv], soltanto otto [a iiiv med.-viir in.] sono dedicate all'illustrazione di argomenti contenuti nel *De musica*: l'umanista si diffonde sull'accezione musicale del termine *lex* (col quale egli rende l'originale greco νόμος) e sulla storia e le varietà del relativo genere

³⁵ Secondo PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 93, nota 14; ID, *The Florentine Camerata*, p. 33, nota 9, è possibile che Giovanni de' Bardi, il quale concepì uno degli intermedî del 1589 come un *nomos* pitico polifonico, abbia per la prima volta sentito parlare del *nomos* pitico da questo testo di Valgulio.

poetico-musicale, spiega il significato di alcuni altri termini tecnici,³⁶ descrive più o meno sinteticamente alcuni altri generi poetico-musicali e orchestrici della Grecia antica³⁷ e alcune feste nel corso delle quali trovavano posto le relative esecuzioni pubbliche.³⁸ Ben cinque pagine, invece [a viir-b ir], sono dedicate alla ‘difesa di Aristosseno’, nella quale vengono affrontati argomenti di teoria musicale che non sono toccati affatto nel *De musica*. L’unico legame di questa ampia sezione del *Prooemium* con l’opera plutarchea può essere colto solo considerando che un autore come Aristosseno, famoso e importante nell’antichità, risulta essere tra i più citati e richiamati anche nel *De musica*, ma, tra la fine del Quattrocento e i principi del Cinquecento, esso era ormai noto quasi soltanto per le critiche che gli aveva rivolto Boezio,³⁹ e proprio per questo, all’epoca, non godeva di buona stampa tra i teorici della musica. Ora Valgulio, mettendo in circolazione, con la sua traduzione del *De musica* plutarcheo, un ampio *dossier* di testi di Aristosseno fino ad allora totalmente sconosciuti, sentiva, evidentemente, la necessità di ‘difenderlo’, una volta per tutte, dalle critiche che gli erano state rivolte in passato. Il motivo del contendere, sul quale non ci si potrà soffermare in dettaglio qui, è la possibilità, ammessa da Aristosseno su base sensoriale e rifiutata dai suoi ‘accusatori’ antichi e moderni su base matematica, di dividere il tono in due parti uguali.

Valgulio dedica una certa attenzione anche a un altro tema teorico non toccato nel *De musica* plutarcheo, ossia la possibilità di considerare consonante l’intervallo di undicesima. Sulla questione, come è noto, Tolomeo si era opposto ai Pitagorici (*Harm.* I 7, pp. 99, 1-100, 15 Düring), i quali, su base matematica, non la ammettevano. L’umanista si impegna stavolta a sostenere la tesi di Pitagora (b ir-v) e questa «open-minded defense of both Pythagoreans and Aristoxenians» è stata giustamente evidenziata come uno degli aspetti più caratteristici del suo scritto.⁴⁰

Nelle pagine del *Prooemium*, Valgulio lascia intendere di non avere l’intenzione di deplorare le condizioni della musica contemporanea, visto che già altri lo hanno fatto prima di lui, e considerato che i musicisti contemporanei non leggono neppure le opere fondamentali di un teorico come Franchino

³⁶ Si tratta precisamente di *melos*, *harmonia*, *rhythmus*, *tonus*, *cruma*; notevole la spiegazione del significato di due termini, *στροβίλος* e *πυρρία*, che compaiono entrambi nel frammento di Ferecrate citato in *De musica* 30, 1141F: il primo viene inteso come una sorta di piroetta, interpretazione per la quale le fonti sono soltanto due: *Schol. in Aristoph. pac.* 864: τὸ ἐν τῇ ὀρχήσει στροβεῖσθαι e *Athen.* XIV 630a); il secondo, usato come appellativo di Timoteo di Mileto, viene spiegato nel modo seguente: *Pyrrias nomen serui a quo postea serui Pyrriae dicti*, spiegazione la cui fonte è unicamente *Schol. in Aristoph. ran.* 730: καὶ πυρρίαίς: Ἄντι τοῦ δούλου. ὄνομα γὰρ δούλου ὁ Πυρρίας. ἀπὸ τινος δούλου Πυρρίου, ὡς καὶ Ξανθίας ἀπὸ Ξανθίου τινός. ὧν ὁ μὲν πυρρὸς ἦν τὴν κόμην, ὁ δὲ Ξανθός.

³⁷ La descrizione riguarda partenì, prosodi, peanì, proemi, iporchemi, scoli: su quest’ultimo genere la trattazione è appena un po’ più diffusa.

³⁸ Ossia le Ginnopédie, gli Endymatia e le Carnee.

³⁹ PALISCA, *Aristoxenus Redeemed in the Renaissance*, in *Id.*, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford 1994.

⁴⁰ Cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 229.

Gaffurio, afflitti come sono da ignoranza e da invidia. Si tratta, evidentemente, di una preterizione: così dicendo, l'umanista individua, di fatto, due aspetti negativi della vita musicale dei suoi tempi e, mosso dal proprio amore per la musica e per i musicisti, esorta questi ultimi a liberarsene, non mancando di registrarne anche altri due, riferibili più in particolare alla pratica musicale contemporanea: da un lato, i cantori professionisti hanno la costante necessità di servirsi di partiture scritte, il che costituisce testimonianza indiretta della notevole complessità tecnica del loro repertorio, dall'altro, i testi dei loro canti sono estremamente banali, quand'anche si riescano a percepire (*quandoque proferuntur de medio*), il che significa che erano impiegati tanti vocalizzi e tante fioriture che diventava molto difficile distinguere le parole:

[a iiv-iiir] Hoc loco nostri musicam temporis lamentarer, ni iampridem complorata foret, facile id patiente Franchino Gaffuro nostri aevi praestanti musico, cuius libros et eleganter, et erudite compositos fere nemo nostrorum cantorum legit, tum quod plerique grammaticam ignorant, tum liuore quo plurimo id hominum genus laborare Hesiodus auctor est. Hoc autem a me solum dictum sit cohortandi eos quos ea mala tangunt gratia, ut omni conatu ignorantiam inuidiamque, uelut pessimas feras ab animo depellant. Nam haec me fari coëgit amor musicae musicorumque, quo incredibili teneor. Eorum ars et scientia omnis in paucis quibusdam est syllabis;⁴¹ cantus nulli fere sunt sine conspecto libro, in quo nihil est descriptum praeter certas notas et characteres: quod si uerba cantilenarum quandoque proferuntur de medio, ea uulgo pleraque accepta dicas.

Un'altra finalità dello scritto, e forse la più importante, è connessa, come abbiamo accennato, con l'auspicio che il suo dedicatario, opportunamente istruito, possa dedicarsi a un'azione di rinnovamento dell'arte musicale contemporanea, sia nei suoi aspetti pratici, sia in quelli teorici (vd. *supra*, § 2).

6. Circolazione e recezione della *Musica Plutarchi* e del *Prooemium*

Dopo la prima edizione bresciana del 1507, la *Musica Plutarchi* conobbe una fortuna editoriale straordinaria, che durò diversi decenni. Fu infatti ristampata, il più delle volte insieme con il *Prooemium*, all'interno di numerose raccolte antologiche di traduzioni latine di *Moralia* plutarchei curate da vari umanisti – vanno ricordate quelle pubblicate a Parigi da Josse Bade d'Asch

⁴¹ Nell'espressione «paucis quibusdam [...] syllabis» mi pare di poter cogliere un'allusione alla denominazione delle note musicali per mezzo di sillabe, così come descritta, per esempio, da Johannes Gallicus, *Ritus canendi*, I 3, 12 (p. 77 ed. Seay 1): «Musici non sunt hodiernis temporibus nostri cantores? In sex syllabis et duodecim litteris, in quinque vel sex notulis, in variis cyphris ac diversis signis et characteribus novos tota die cantus lascivos et vanos exquirentes totque stultas adinventiones in suis quas non intellegunt proportionibus phantasticantes»; potrebbe sembrare che il tono polemico del passo sia richiamato dal dettato di Valgolio, ma va senz'altro escluso che l'umanista conoscesse il testo di questo teorico della musica, che, tra il 1442 e il 1446 fu allievo, a Mantova, di Vittorino da Feltre e morì nel 1474: su di lui, cfr. *Johannes Gallicus. Ritus Canendi*, edited by A. Seay, 2 voll., The Colorado College Music Press, Colorado Springs 1981, 1, pp. III-IV.

(Badius Ascensius: 1514, 1521, 1526) e da Michael de Vascosan (1544), a Lione da Sebastien Greyff (1541/1542), a Basilea da Andreas Cratander (1530), Michael Isingrinus (1541) e Ianus Cornarius (1554), a Venezia da Melchiorre Sessa (1532).⁴² E anche dopo il 1570, quando fu pubblicata a Basilea la traduzione latina di tutti i *Moralia* plutarchei (e dunque anche del *De Musica*) approntata da Wilhelm Holzmann (Xylander), la traduzione di Valgolio trovò posto, ancora una volta, all'interno di un altro grande progetto editoriale. Si tratta della prima edizione, in 13 volumi, del testo greco di tutte le opere di Plutarco (*Vitae* e *Moralia*) corredate di traduzioni latine e annotazioni, pubblicata a Ginevra nel 1572 a cura di Henri II Estienne (Stephanus); come è noto, il filologo francese, pur potendo disporre, per i *Moralia*, della traduzione completa di Xylander apparsa, come detto, appena due anni prima, non la adottò che per una trentina di opuscoli, scegliendo, per i rimanenti, le traduzioni di altri umanisti, e tra queste quella del *De musica* di Valgolio, a ulteriore, autorevole riconoscimento della sua qualità.⁴³

7. Conoscenza e recezione del *De musica* plutarcheo prima di Valgolio

D'altra parte, prima della pubblicazione del lavoro di Valgolio, le testimonianze che attestano, in Occidente, la conoscenza e la recezione del testo originale del *De musica* attribuito a Plutarco sono davvero poche. Il più antico manoscritto che ce lo tramanda, l'attuale Marc. Gr. VI 10 (XII sec. ex.), si trovava certamente a Mantova nel 1433, alla scuola di Vittorino da Feltre, il quale doveva tenerlo presente nelle sue lezioni.⁴⁴ L'opera era nota ad Angelo Poliziano, il quale la leggeva nel suo manoscritto di Plutarco (Laur. plut. 80.21),⁴⁵ ne trasse *excerpta* a partire dal 1479,⁴⁶ e la citò e riecheggiò a più

⁴² *Repertorio delle traduzioni umanistiche*, II, pp. 1589-1591; BECCHI, *Le traduzioni latine dei Moralia di Plutarco*, pp. 41-42, 44-49; una descrizione dettagliata dell'esemplare dell'edizione ascensiana del 1514 conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano è in MARTINELLI TEMPESTA, *La tradizione testuale del Liside*, pp. 93-95; l'edizione di Sebastien Greyff è in tre volumi: dei primi due esistettero evidentemente due diverse emissioni, una nel 1541 e l'altra nel 1542 (non mi risulta che nessuno abbia rilevato la cosa), mentre il terzo fu pubblicato nel 1551; del secondo volume, che contiene il *De musica*, ho avuto accesso a due diversi esemplari: quello conservato presso il Museo della Musica di Bologna, che reca la data del 1541, e quello conservato presso la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli, che reca la data del 1542.

⁴³ BECCHI, *Le traduzioni latine dei Moralia di Plutarco*, p. 50.

⁴⁴ M. CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, atti del V colloquio internazionale di paleografia greca, Cremona, 4-10 ottobre 1998, a cura di G. Prato, Gonnelli, Firenze 2000, pp. 401-416; A. MERIANI, *Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in corso di stampa in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 2016.

⁴⁵ I manoscritti plutarchei del Poliziano sono stati identificati negli attuali Laur. plut. 80.5 (κ) e Laur. plut. 80.21 (μ): cfr. bibliografia in C. BEVEGNI, *Le Amatoriae narrationes di Plutarco nella traduzione di Angelo Poliziano*, in *Plutarco nelle traduzioni latine*, pp. 53-86.

⁴⁶ Gli *excerpta* polizianezi sono conservati nel Ms. Bibl. Naz. Firenze II.I.99 (cc. 11r-12r).

riprese in diverse sue opere.⁴⁷ La studiò a fondo Giorgio Valla, che ne parafrasò alcune sezioni per inserirle in apertura del primo dei cinque libri dedicati alla musica all'interno del suo monumentale *De expetendis et fugiendis rebus opus*.⁴⁸ Peraltro, tra i teorici della musica del secondo Cinquecento, quasi nessuno era in grado di intendere il greco. Uno dei pochissimi era Francisco de Salinas (1513 - 1590), che visse a Roma e a Napoli tra il 1538 e il 1558, e, avendo avuto accesso a manoscritti greci, poté citare il testo originale del *De musica* plutarco nei suoi *De Musica libri septem* (IV 25, p. 217), pubblicati a Salamanca nel 1577.⁴⁹ Lo leggeva nell'originale anche il grecista fiorentino Girolamo Mei, che lo citò nella sua prima lettera indirizzata, da Roma, a Vincenzo Galilei e datata 8 maggio 1572.⁵⁰ Questi, però, nella lunga storia della fortuna del *De musica* attribuito a Plutarco, non furono che episodi marginali e sporadici. Il primo passo verso la conoscenza più ampia dell'opera fu dato proprio dalla traduzione latina prodotta da Valgulio.

8. I volgarizzamenti del *Prooemium* e della *Musica Plutarchi*

Un impulso decisivo a una fruizione ancora più diffusa e approfondita di entrambi i lavori di Valgulio da parte dei teorici della musica in senso stretto fu dato dai loro volgarizzamenti.⁵¹ Se ne conoscono due della *Musica Plutarchi*, di cui uno incompleto,⁵² e due del *Prooemium*, di cui uno incompleto.

⁴⁷ In particolare, nel *Commento all'Epistola ovidiana di Saffo a Faone* (ed. E. Lazzeri, Sansoni, Firenze 1971, pp. 7, 17, 20, 31), nel *Commento alle Silvae di Stazio* (ed. L. Cesarini Martinelli, Sansoni, Firenze 1978, pp. 202; 230; 681; 749), nei *Nutricia*, l'ultima delle sue *Silvae* (vv. 278-280; 329-336, ed. F. Bausi, Olschki, Firenze 1996, pp. 190; 196); cfr. BEVEGNI, *Le Amatoriae narrationes di Plutarco*.

⁴⁸ Dei 14 libri di cui l'opera si compone, quelli dedicati alla musica (V-IX) furono portati a termine già nel dicembre del 1491, come risulta da una lettera del Valla a Jacopo Antiquari, contenuta nel Vat. Lat. 3537, c. 56, e furono a questi inviati nel febbraio dell'anno seguente (cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 69); l'opera fu pubblicata (postuma) nel 1501 a Venezia presso Aldo Manuzio, ma è difficile immaginare che Valgulio la conoscesse, giacché essa ebbe una diffusione piuttosto limitata: cfr. D. RESTANI, *Il De Musica attribuito a Plutarco e Girolamo Mei*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 99/3 (2011), pp. 259-271: 259-260, che parla del lavoro di Valla come di una sorta di «traduzione di lavoro»; i passi del *De musica* parafrasati da Valla all'inizio del libro V (fonte PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 72) sono: 3, 1131F-12, 1135D; 14, 1135E-21, 1138C; 28, 1140F-30, 1142B.

⁴⁹ PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, pp. 250-253.

⁵⁰ Il testo della lettera è in C. V. PALISCA, *Girolamo Mei (1519-1594). Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. A Study with Annotated Text* by C. V. P., American Musicological Society, Neuhausen - Stuttgart 1977², pp. 89-122; RESTANI, *Il De Musica attribuito a Plutarco e Girolamo Mei*, pp. 268-270.

⁵¹ In generale, sui volgarizzamenti di testi scientifici promossi in area fiorentina, cfr. A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica. Studi di lessicologia musicale*, III, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Olschki, Firenze 2000, pp. 3-30; ID., *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, A. Rindi, Prato 2000.

⁵² Si arresta a poco più di un quarto dell'originale, in corrispondenza della pagina b VIIr dell'edizione del 1507 (ossia, considerando la suddivisione oggi comunemente adottata del testo greco, a 11, 1135A).

Quest'ultimo, di difficile datazione, ma a quanto pare vergato dopo gli anni 1545/1547, è contenuto nel Vat. Lat. 5385 (cc. 50r-56v), sotto il titolo *Il Proemio di Carlo Valgulio in la Musica di Plutarcho a Tito Pirrino*.⁵³ Il volgarizzamento completo del *Prooemium* e i due della *Musica Plutarchi*, distribuiti in tre fascicoli di tre diversi formati, si trovano tra le carte di Vincenzo Galilei conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. Galilei 7), a riprova del fatto che i lavori di Valgulio erano noti all'interno della Camerata Fiorentina, circolo del quale Galilei fu tra i più attivi animatori. I due fascicoli più piccoli, contrassegnati da un'impaginazione piuttosto fitta, sono vergati da una mano che sembrerebbe quella dello stesso Vincenzo Galilei,⁵⁴ mentre il terzo fascicolo, dal formato più ampio e dall'impaginazione abbastanza più ariosa, è il prodotto di una mano diversa e più posata. Il primo fascicolo contiene il volgarizzamento completo del *Prooemium*, sotto il titolo *Traduzione d'un discorso latino fatto da Carlo Valgulio Bresciano, sopra la musica di Plutarcho a Tito Pyrrhino* (cc. 1r-16v); di seguito (cc. 17r-18v) si legge il volgarizzamento di un passo (III 24) del trattato *Musica libris demonstrata quattuor* di Jacques Lefèvre d'Étaples (Iacopus Faber Stapulensis, ca. 1455 - 1537), sotto il titolo *Che la diapason diatessaron non sia consonanza. Capo 24 del terzo degli elementi musicali di Jacopo Fabro Stapulense*.⁵⁵ Il secondo fascicolo (cc. 19r-22v) contiene il volgarizzamento

⁵³ KRISTELLER, *Iter italicum*, 2 (1967), p. 375; si tratta di un manoscritto in cui confluiscono le trascrizioni di vari materiali; il testo del volgarizzamento del *Prooemium* si arresta alla c. 56v, a poco più di un terzo dell'originale (in corrispondenza della pagina aVr dell'edizione del 1507); il testo seguente (cc. 57r-58v), chiaramente vergato dalla stessa mano, è la parte finale della trascrizione (evidentemente non autografa) di una lettera su tematiche musicali scritta, presumibilmente tra il 1522 e il 1536, da Matteo Nardo da Tossignano a un certo «peritissimo Hieronymo» (c. 58r), che potrebbe essere identificato con Hieronymus Bononius Tarvisinus (cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, pp. 342-344); sembra doversi escludere che la lettera, che non contiene i saluti finali né la firma, sia autografa (cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 343); è evidente che il manoscritto è mutilo di almeno un fascicolo, o di un numero di fascicoli sufficiente a contenere almeno la parte finale del volgarizzamento e/o quella iniziale della lettera di Nardo; d'altra parte, non possiamo essere certi che la perdita non sia stata ancora più consistente, e che nel manoscritto integro non fosse contenuto anche un volgarizzamento della *Musica Plutarchi*; il manoscritto non è datato, ma il *terminus post quem* per la trascrizione (non per la redazione originaria) di entrambi i testi (anni 1545/1547) è proposto da PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 343, nota 24, sulla base delle filigrane, che sarebbero molto simili a quelle contrassegnate da C.-M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaires historique des marques du papier dès leur apparition vers le 1282 jusqu'en 1600*, Hiersemann, Leipzig 1923, con i nn. 3477 e 3480, localizzate e datate, rispettivamente, Padova 1547 e Reggio Emilia 1545; a differenza della lettera di Nardo, non possiamo dire quanto tempo prima della sua trascrizione sia stato portato a termine il volgarizzamento del *Prooemium*, del quale, naturalmente, non siamo in grado neanche di individuare l'autore.

⁵⁴ Così ritiene A. PROCISSI, *La collezione galileiana della Biblioteca Nazionale di Firenze*, I, Istituto Poligrafico dello Stato : Libreria dello Stato, Roma 1959, p. 7.

⁵⁵ Questo elemento è sfuggito a PROCISSI, *La collezione galileiana*, p. 7, sicché la paginazione da lui indicata risulta errata; il trattato di Jacques Lefèvre d'Étaples fu pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1496; da quanto mi risulta, del trattato furono prodotte due riedizioni, sempre a Parigi, nel 1514 e nel 1551; nella prima edizione, il passo che ci interessa è ai ff. g 4v-5r; è interessante anche ricordare il metodo elaborato dal teorico per dividere in parti uguali, su base

incompleto della *Musica Plutarchi*, sotto il titolo *Trattato di Musica di Plutarco, il quale non è suo, per quanto ne dice Erasmo negli Adagii, chiliade seconda, centuria terza, pro(uerbio) 45*. Non è facile dire se Galilei abbia semplicemente trascritto, o se sia egli stesso l'autore della versione dal latino di entrambi i testi;⁵⁶ sta di fatto che la menzione del giudizio di Erasmo da Rotterdam nel titolo del secondo colloca la data di esecuzione del lavoro dopo il 1515.⁵⁷ Infine, il terzo fascicolo (cc. 23r-59r) contiene il volgarizzamento completo della *Musica Plutarchi*, sotto il titolo *Musica di Plutarco*, opera di un diverso volgarizzatore; in questo fascicolo si trovano numerose annotazioni marginali e sottolineature, che sembrerebbero da ascrivere alla medesima mano che verga i testi contenuti nei primi due fascicoli, a sua volta identificata, come s'è appena detto, con quella dello stesso Galilei.⁵⁸ Va poi ricordata la copia del volgarizzamento 'galileiano' (completo) del *Prooemium* che si è conservata nel manoscritto Magliabechiano VIII 1580 (cc. 177r-191r), un miscelaneo nel quale sono aggregati materiali di varia natura, vergati in un arco di tempo che abbraccia i secc. XV-XVIII; per la sezione che ci riguarda, sembra verosimile ipotizzare una mano databile almeno al XVII sec. Anche in questo manoscritto, il volgarizzamento del *Prooemium* è seguito da quello del passo di Lefèvre d'Étaples (cc. 191v-192v),⁵⁹ a riprova dello stretto legame tra la copia qui conservata e quella contenuta tra le carte galileiane. Il frontespizio

geometrica, i rapporti numerici superparticolari, rendendo possibile la divisione del tono in due parti uguali, da Boezio ritenuta impossibile: cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 224, con nota 105; la trascrizione del testo latino della prima edizione parigina è reperibile a http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/STAPMUS_TEXT.html.

⁵⁶ PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 14, n. 2, giudica «excellent» il volgarizzamento del *Prooemium*, ascrivendolo a un «anonymous translator», e attribuendo a Galilei stesso soltanto la trascrizione del testo (su questa posizione è anche D. RESTANI, *Recezione del trattato di Polluce nelle traduzioni dei teorici musicali del Rinascimento*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, atti del XIV congresso internazionale della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987, Ferrara - Parma, 30 agosto 1987, II, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F. A. Gallo, EdT, Torino 1990, pp. 157-165: 160); quanto al volgarizzamento incompleto del *De musica*, PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 154, crede che si tratti di un «draft», ipotizzando che Galilei «may have attempted to translate Valgulo's Latin version [...] but [...] he eventually gave up and had someone more expert in classics do the job for him»: il frutto del lavoro di questo personaggio sarebbe il volgarizzamento completo, contenuto nel terzo fascicolo; non siamo in grado di confermare se le cose siano andate esattamente così.

⁵⁷ Per il giudizio di Erasmo da Rotterdam, vd. *supra*, § 1, nota 1. potrebbe darsi che il volgarizzatore tenesse presente l'edizione giuntina degli *Adagia* di Erasmo, pubblicata a Firenze nel 1575; andrebbe verificata l'affermazione di PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 155, n. 46: «The Plutarch translation [...] is written on paper whose watermarks match those on letters by Giorgio Bartoli dated 1572 to 1574».

⁵⁸ Cfr. anche A. MERIANI, *Osservazioni sulla prima traduzione in latino*, p. 187.

⁵⁹ M. SCARLINO ROLIH, «Code magliabechiane». *Un gruppo di manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fuori inventario*, La Nuova Italia, Firenze 1985, pp. 49-50; KRISTELLER, *Iter italicum*, 5 (1990), p. 581 (che dipende da informazioni ottenute da Maura Scarlino); a entrambi gli studiosi è sfuggita la presenza del volgarizzamento del passo di Lefèvre d'Étaples, sicché le paginazioni da loro indicate risultano errate.

del fascicolo reca, di mano diversa, il titolo *Traduz(ione) anonima d'un Discorso latino di Carlo Valgulio Bresciano*: evidentemente, chi lo ha redatto non era in grado di risalire alla paternità del lavoro di traduzione dal latino.⁶⁰ Questa copia sembrerebbe attestare che, se non il testo latino del *Prooemium*, almeno il suo volgarizzamento, godette di una circolazione autonoma rispetto a quella della *Musica Plutarchi* (e del suo volgarizzamento).

Con tutta probabilità, i volgarizzamenti presenti nelle carte galileiane furono condotti a partire da qualcuna delle numerose edizioni della *Musica Plutarchi* e del *Prooemium* messe in circolazione a partire dal 1514 (vd. *supra*, § 6),⁶¹ e furono portati a termine certamente prima del 1581, data di pubblicazione del *Dialogo della musica antica et della moderna*.⁶² L'interesse di Galilei per il *De musica* di Plutarco risale almeno a una decina d'anni prima, quando Girolamo Mei, nella lettera del maggio 1572 ricordata più sopra, offriva al suo corrispondente descrizioni della musica greca chiaramente derivate da quello che oggi costituisce il cap. 18 dell'opera plutarcaea.⁶³ Ora, nella sua lettera, Mei rispondeva a una serie di «quesiti», che Galilei gli aveva sottoposto in precedenza in almeno altre due missive;⁶⁴ perciò è molto probabile che, come ha supposto Palisca,⁶⁵ uno di quei quesiti riguardasse proprio gli argomenti affrontati nel *De musica*, opera che dunque, all'epoca, doveva essere in qualche modo già nota a Galilei.

In seguito, egli si dichiarerà d'accordo con alcune idee sviluppate da Valgulio nel *Prooemium*: lo farà in una lettera da lui indirizzata il 19 luglio 1578 a Gioseffo Zarlino, il quale la ricorderà nei suoi *Sopplimenti musicali*, pubblicati a Venezia dieci anni dopo, nel 1588.⁶⁶ Zarlino, prima di confutare punto per

⁶⁰ Nulla si riesce a ricavare sulla provenienza di questo manoscritto dalla stringatissima *Premessa* di SCARLINO ROLIH, «Code magliabechiane», pp. v-ix.

⁶¹ MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 234-235; in aggiunta agli esempi prodotti in quella sede, osservo che l'autore del volgarizzamento completo del *De musica*, che secondo PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 154, n. 42, avrebbe avuto accesso anche al testo greco, si attiene, invece, alla traduzione di Valgulio anche in corrispondenza di *De mus.* 36, 1144E, un passo in cui lo stesso umanista aveva certamente a disposizione un testo lacunoso (ossia quello offerto soltanto dai tre mss. oggi comunemente siglati **v**, **q** e **s**: cfr. MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 240-241), e, ovviamente, diverso da quello poi adottato nell'Aldina del 1509.

⁶² MERIANI, *Osservazioni sulla prima traduzione in latino*, p. 187; ID., *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, p. 233, nota 4.

⁶³ RESTANI, *Il De Musica attribuito a Plutarco*, p. 269.

⁶⁴ Cfr. PALISCA, *Girolamo Mei (1519-1594). Letters*, p. 89: «A le cerimonie e scuse de le due vostre ho proposto di non rispondere cosa alcuna [...] circa i quesiti fattimi da voi risponderò per capi più distintamente e speditamente che io saprò, per essere bene inteso, e più succintamente che io potrò, per non essere tedioso»; RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica*, p. 211; EAD., *Il De Musica attribuito a Plutarco e Girolamo Mei*, pp. 268-270.

⁶⁵ PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 51.

⁶⁶ *Sopplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia* [...], Francesco Franceschi, Venezia 1588, IV 17, pp. 172-173; a quanto pare, la lettera di Galilei non si è conservata; a proposito di Valgulio, Zarlino (*ibidem*, p. 170) si esprime così: «Carlo Valgulio Bresciano, huomo di buona letteratura Greca et Latina, che tradusse dalla prima alla seconda di queste due lingue la

punto le tesi di Valgوليو sposate da Galilei, ne riporta il testo in un italiano che differisce sensibilmente da quello del volgarizzamento 'galileiano' giunto fino a noi;⁶⁷ dunque, anche Zarlino doveva aver prodotto un suo volgarizzamento, sia pur parziale, del *Prooemium* di Valgوليو, a meno di non voler pensare che abbia rielaborato il testo a suo tempo inviatogli da Galilei. Del resto, come avremo modo di mostrare più avanti, Zarlino conosceva bene i lavori musicologici dell'umanista bresciano fin da prima del 1558, anno di pubblicazione delle sue *Istitutioni harmoniche*, trattato nel quale citava diversi passi del *De musica* plutarco e riprendeva ampi stralci del *Prooemium*, senza peraltro mai nominarne l'autore.⁶⁸ Ora, come è noto, Galilei fu a stretto contatto con Zarlino, probabilmente già a partire dal 1563,⁶⁹ e sicuramente fu presso di lui a Venezia nel 1568,⁷⁰ sicché si può addirittura ipotizzare che proprio attraverso Zarlino Galilei sia venuto a conoscenza del *De musica* plutarco, nella traduzione di Valgوليو corredata dal suo *Prooemium*. Su questa base si può dunque ipotizzare che Galilei si sia procurato i lavori di Valgوليو (*Prooemium* e *Musica Plutarchi*) e li abbia tradotti o fatti tradurre in volgare già prima della sua prima lettera a Girolamo Mei (1572), nella quale, appunto, doveva avergli chiesto lumi su alcuni passi dell'opera che tanto lo interessava.

9. Fonti greche del *Prooemium*: riuso e strategie argomentative

Come abbiamo visto, il *De musica* attribuito a Plutarco, che Valgوليو sceglie di tradurre, è ricchissimo di citazioni di altri autori, e in questo risiede gran parte del suo inestimabile valore storico-culturale (vd. *supra*, § 4). Ma abbiamo avuto modo di accennare che anche Valgوليو, nel redigere il testo del suo *Prooemium*, attinge informazioni sulla musica greca a una notevole quantità di autori greci (vd. *supra*, §§ 1, 3), che a volte cita esplicitamente, a volte recepisce tacitamente senza altra indicazione. Tra i primi, vanno ricordati Aristofane e i suoi scoliasti, Aristotele, Arriano, Esiodo, Luciano. Tra i secondi, sono stato in grado di risalire all'*Onomasticon* di Polluce e al *Lessico Suda*; da quest'ultima fonte deriva chiaramente anche la citazione di Dicearco,⁷¹ mentre dagli Scolii ad Aristofane sono desunti i riferimenti a Callimaco e Timocreonte di Rodi.⁷² In alcuni casi, poi, la recezione degli originali è filtrata da una

Musica di Plutarco, et v'aggiunse, per maggior chiarezza d'alcune cose, che si trovano in essa, un'utile [*sic*] Discorso o Annotazioni molto giovevoli»

⁶⁷ ZARLINO, *Sopplimenti*, IV 17, pp. 173-174.

⁶⁸ G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1558, II 6-9, pp. 67-77; la dipendenza di questa sezione dalla traduzione latina di Valgوليو, ritenuta probabile da PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 369, nota 2, va considerata praticamente sicura, proprio sulla base del fatto che Zarlino conosce e utilizza anche il *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum* (vd. *infra*).

⁶⁹ Cfr. C. V. PALISCA, s.v. *Galilei, Vincenzo*, in *New Grove*², 9, pp. 436-439.

⁷⁰ Cfr. R. MELONCELLI, s.v. *Galilei Vincenzio*, in *DBI*, 51 (1998), pp. 486-489.

⁷¹ Cfr. *Suda* σ 643 Adler, che è fonte unica per Dicearch. fr. 89 Wehrli.

⁷² Call. fr. 604 Pfeiffer e Timocr. fr. 731 Page, le cui fonti uniche sono, rispettivamente, *Schol. ad Aristoph. nub.* 333 e *Schol. ad Aristoph. Ach.* 532.

personale rielaborazione, di cui quasi sempre si riescono a individuare le ragioni, e questo, in certo modo, accresce l'interesse storico-culturale del suo lavoro (vd. *infra*, §§ 15, 17).

All'epoca, diversi testi erano disponibili soltanto in manoscritti; per altri, come abbiamo accennato e come avremo modo di vedere in seguito, si può affermare con ragionevole certezza che l'umanista attingesse alle *editiones principes*. A questo proposito, vale la pena di citare un passo relativo alla struttura del νόμος citarodico:

[ivr] Partium citharicae legis, ipso partiente Terpandro, haec nomina erant: eparcha, eparchia, metarcha, catatropa, metacatatropa, omphalos, sphragis, epilogos

Qui Valgulio dipende con sicurezza da un passo del IV libro dell'*Onomasticon* di Polluce, così come è stampato nell'edizione aldina del 1502:

μέρη δὲ τοῦ κιθαρῳδικοῦ νόμου, Τερπάνδρου κατανειμαντος, ἔπαρχα ἐπαρχεῖα, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.

Soltanto l'aldina, infatti, presenta l'assetto testuale sopra riportato, che non coincide con *nessuno* dei manoscritti a noi noti.⁷³ L'utilizzazione da parte di Valgulio dell'*Onomasticon* di Polluce non si limita a questo solo passo, e, a soli cinque anni dalla pubblicazione dell'*editio princeps*, rappresenta la prima tappa della recezione dell'opera in prospettiva 'musicologica'.⁷⁴

10. La fonte musicologica primaria: Porfirio di Tiro

Tra le fonti di carattere strettamente musicale, oltre, naturalmente, al *De musica* plutarco, Valgulio attinge a diversi altri autori. Di alcuni, come Archita, Eliano e Tolemaide di Cirene ricorda solo i nomi; di altri, come Aristosseno, Dionisio il Musicista, Eraclide e Panezio il Giovane riporta interi brani in traduzione latina. Da dove aveva tratto informazioni su questi autori e sui loro testi? Ora, fatta eccezione per Aristosseno e Archita, ben noti anche da altre fonti greche e latine, i nomi e i testi degli altri autori ci sono noti

⁷³ Cfr. *Iulii Pollucis Vocabularium*, Aldo Manuzio, Venezia 1502, col. 149; il testo del passo, che nella canonica edizione di E. BETHE, *Pollucis Onomasticon*, Teubner, Leipzig 1900 corrisponde a IV 66, differisce sensibilmente da un manoscritto all'altro: cfr. testo e apparato di in Bethe, p. 221; sulla tradizione testuale di Polluce cfr. *ibidem*, pp. V-XIX; in particolare, sull'edizione aldina, pp. IX; XVI.

⁷⁴ La traduzione latina completa dell'*Onomasticon* di Polluce, ad opera di R. Gwalter, fu pubblicata a Basilea soltanto nel 1541 (RESTANI, *Recezione del trattato di Polluce*, pp. 158 ss.) e il volgarizzamento di ampie sezioni del IV libro ad opera di Giorgio Bartoli, fu portato a termine, nel contesto delle attività promosse dall'Accademia degli Alterati, certamente prima del 1581; il volgarizzamento di Bartoli è ancora inedito, ed è conservato nel Vat. Lat. 2021 (cc. 3r-12r), redatto dallo stesso Bartoli; per la sua datazione, il *terminus ante quem* è rappresentato dall'anno di pubblicazione del *Dialogo della musica antica et della moderna* di Vincenzo Galilei (1581), opera nella quale se ne riscontrano diversi echi: cfr. A. SIEKIERA, *Tradurre per musica*, pp. 17 ss.

unicamente dal *Commento agli Harmonica di Tolemeo* di Porfirio di Tiro, il quale, come è noto, su temi specifici di teoria musicale, usa richiamare dottrine di svariati autori greci, e dalle loro opere, molto spesso, cita testualmente ampi stralci.

Possiamo essere dunque sicuri che Valgolio, a sua volta, attinge i testi di quegli autori da Porfirio; e poiché l'*editio princeps* della sua opera, corredata dalla prima traduzione latina integrale, vide la luce soltanto nel 1699 a Oxford a cura di John Wallis,⁷⁵ possiamo essere altrettanto sicuri che Valgolio la leggeva in uno dei manoscritti che furono a sua disposizione.⁷⁶ Egli fu dunque il primo a diffondere a un pubblico abbastanza vasto parti di un'opera preziosissima, all'epoca praticamente inaccessibile anche ai più colti tra i teorici della musica, e pressoché ignorata anche dagli umanisti più attenti e curiosi.⁷⁷ Attingendo a essa, era possibile riconsiderare aspetti e problemi della teoria musicale greca alla luce di molte delle fonti originarie, senza dipendere dalle esposizioni parziali e talora fuorvianti che in materia erano disponibili nelle opere di Boezio e Agostino, le quali godevano certamente di molto più ampia circolazione.

⁷⁵ J. WALLIS, *Operum mathematicorum volumen tertium*, Sheldonian Theatre, Oxford 1699, pp. 183-386.

⁷⁶ Per quanto riguarda il testo di Porfirio, è bene precisare che tutti e quattro i manoscritti citati (vd. *supra*, § 3) appartengono a un gruppo di 15 che ne tramandano soltanto la porzione che si estende dal proemio al commento di I 4 (pp. 3, 1-90, 5 Düring); ora, tutti i passi che Valgolio desume da Porfirio provengono appunto da quella sezione; la circostanza, in sé, non può essere considerata una prova che la sua scelta fosse condizionata dal fatto di non avere a disposizione il testo completo, ma è senz'altro da ritenere un forte indizio in tal senso (d'altra parte, da quanto sappiamo, non è possibile provare il contrario, che cioè l'umanista avesse accesso anche ad altri manoscritti contenenti il testo completo del *Commento* di Porfirio); per un altro indizio molto forte, che indurrebbe a restringere la rosa dei manoscritti dai quali Valgolio leggeva Porfirio ai soli Vind. Phil. Gr. 176 e Vat. Gr. 186, vd. *infra*, § 15 fin.

⁷⁷ Prima dell'*editio princeps*, a qualcuno dei manoscritti contenenti il *Commento* di Porfirio doveva aver avuto accesso Antonio Gogava per allestire la sua traduzione in latino del *De audibilibus* attribuito ad Aristotele (come è noto, il lungo frammento aristotelico è interamente contenuto all'interno dell'opera di Porfirio), che apparve a Venezia nel 1562, unitamente a quelle degli *Elementa harmonica* di Aristosseno e degli *Harmonica* di Tolemeo (*Aristoxeni Musici antiquiss. Harmonicorum elementorum libri iii. Cl. Ptolemaei Harmonicorum, seu de Musica lib. iii. Aristotelis de obiecto Auditus fragmentum ex Porphyrii commentariis. Omnia nunc primum latine conscripta et edita ab Ant. Gogauino Grauiensi*, Vincenzo Valgrisi, Venezia 1562), ed è assai verosimile che fosse un manoscritto che conteneva tutte e tre le opere; il *Commento* di Porfirio era noto a Girolamo Mei, che vi accenna nella sua lettera dell'8.5.1572 a Vincenzo Galilei (PALISCA, *Girolamo Mei (1519-1594). Letters* cit, pp. 108, 119); molto probabilmente, con l'opera di Porfirio dovette essersi imbattuto anche Niccolò Leonicensi, all'epoca in cui lavorava alla sua traduzione in latino degli *Harmonica* di Tolemeo, che gli era stata commissionata da Franchino Gaffurio, e che egli portò a termine nel 1499 (sull'attività di Leonicensi, cfr. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, pp. 117-122; la traduzione, ancora inedita, è contenuta, a quanto pare, in soli tre manoscritti: il Vat. Lat. 4570, cartaceo, del XV sec.; l'Harl. Lat. 3306, membranaceo, datato 1499; il Vat. Lat. 3744, che è una copia ordinata da Gian Giorgio Trissino, per farne dono a Paolo III il 13 Agosto 1541; cfr. KRISTELLER, *Iter Italicum*, 2 (1967), pp. 323, 328; F.A. GALLO, *Musici scriptores Graeci*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translation and Commentaries*, III, The Catholic University of America Press, Washington D.C. 1976, pp. 63-73 (71-72).

Porfirio viene nominato tre volte all'interno del *Prooemium*, e una di esse insieme al titolo della sua opera. Del fatto che il suo *auctor* è a sua volta un collettore di molti altri *auctores* Valgolio è ben consapevole. In riferimento al problema, ben noto agli specialisti di teoria musicale antica, se l'altezza dei suoni sia un carattere quantitativo o qualitativo, egli afferma infatti che Porfirio cita *ad uerbum* brani di Tolemeaide di Cirene, di Archita, di Eliano e di Panezio il Giovane:

[a viiv] Ptolemais mulier Cyrenensis, Archytas, Aelianus, Panaetius iunior eadem testantur, quorum seriem orationis Porphyrius fidei gratia ad uerbum recitat.

Il pronome *eadem* si riferisce alle tesi esposte poco prima, che le fonti attribuivano a Pitagora in persona asserendo che questi, su base numerica, aveva dimostrato la natura quantitativa dell'altezza dei suoni; gli autori menzionati qui vengono dunque considerati da Valgolio come sostenitori delle medesime tesi. D'altra parte, poche righe più avanti, l'umanista aggiunge che Porfirio, nel suo *Commento*, sulla base delle proprie fonti (Platone, Aristotele, Teofrasto, e, appunto, Panezio), elabora, in materia, idee che sono in aperto contrasto con le posizioni di Tolemeo; più in particolare, precisa che egli si serve di citazioni *ad uerbum* e di lunghe spiegazioni dei testi da lui prescelti, attraverso le quali riesce a dimostrare con estrema chiarezza la propria tesi, che cioè le altezze dei suoni non sono quantità, come ritiene Tolemeo in accordo con i Pitagorici, ma qualità:

[a viiiv] Porphyrius in commentariis in Harmonica Ptolemaei editis, instructus opibus clarissimorum philosophorum (Platonis, Aristotelis in primis, Theophrasti, Panaetii), ascriptis ad uerbum eorum sententiis longa oratione explicatis, fertur aduersus Ptolemaeum, afferentem in uoce acutum et graue quantitates esse, et interualla musica quanta sentientem cum Pythagoreis, et esse qualitates et qualia apertissime demonstrat.

Ora, Porfirio torna più volte sul problema, ed esprime a più riprese il suo parere contrario alle idee di Tolemeo in materia;⁷⁸ tuttavia, proprio in base alla lista degli autori menzionati da Valgolio e da un esame approfondito del *Commento*, ci si può rendere conto che egli si riferisce qui a due diverse sezioni, ben individuabili, dell'opera di Porfirio: nella prima vengono citati testualmente e discussi un passo del *Timeo* di Platone, due del *De anima* di Aristotele e due del *De audibilibus* attribuito ad Aristotele;⁷⁹ nell'altra

⁷⁸ Tra gli svariati esempi, cito soltanto Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, pp. 45, 17-20 Düring (rifiuto esplicito delle idee di Tolemeo e prescrizione di seguire quelle dei *παλαιοί*); 29, 27-28 e 37, 6-14 Düring (idee dei Pitagorici, seguite da Tolemeo, sulla natura quantitativa dell'altezza dei suoni); 59, 7-21 Düring (idee di Porfirio sulla natura qualitativa dell'altezza dei suoni; con tutta probabilità, anche questo passo è stato tenuto presente da Valgolio: il suo *apertissime* richiama l'*ἐναργέστατα* dell'originale).

⁷⁹ Si tratta di Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, pp. 45, 22-51, 14 Düring (in cui è contenuto il commento a *Ptol. Harm.* I 3, pp. 7, 25-28, 5 Düring); la citazione *ad uerbum* di Plat. *Tim.* 67a7-c3 è riportata da Porph. in *Ptol. Harm.* p. 46, 5-13 Düring, che dedica al passo la *longa oratio* che segue (pp. 46, 14-47, 12 Düring); Arist. *An.* 420a26-b4 è citato testualmente a p. 47, 15-23, e anche a questo

vengono riportati due importanti *excerpta*: uno, molto ampio, dal secondo libro del Περὶ μουσικῆς di Teofrasto,⁸⁰ e l'altro, più breve, dall'opera *Sui rapporti e gli intervalli in geometria e in musica* di Panezio il Giovane.⁸¹

11. Panezio il Giovane da Porfirio a Valgolio (a Zarlino)

È curioso che proprio Panezio, appena ricordato tra le fonti che sostenevano tesi di matrice pitagorica, compaia ora tra quelle che fornirebbero a Porfirio elementi per elaborare tesi di segno opposto. Ad ogni modo, è appunto il testo di Panezio ad attrarre l'attenzione dell'umanista, che tuttavia, pur dichiarando di voler tralasciare tutti gli altri, lo recepisce solo in piccola parte. È utile raffrontare sinotticamente il brano di Valgolio immediatamente successivo a quello appena riportato e il testo corrispondente di Porfirio (per comodità del lettore, ho sottolineato gli elementi del secondo che non confluiscono nel primo):

[a viiv-viiir] Quibus omnibus in praesentia praetermissis, unius auctoritate Panaetii contentus ero, sic in libro de Geometriae atque Musicae rationibus et interuallis scribentis: «Qui spatium – inquit – acutum inter atque graue diuidi media quadam uoce existimat posse, similis dicenti est, inter calidum et frigidum, candidum atque nigrum, sectionem mediam posse fieri. Facultas namque consonantiarum non in magnitudinibus uocum, sed in qualitibus spectatur. Qua re quum mathematici dicunt diapason in ratione dupla consistere, non hoc dicunt quod magnitudo uocis nerui, puta netes, auctor est parte dimidia magnitudine hypates, sic de reliquis. Argumento est, si fides illae uel acrius uel languidius ambae, aut altera leuius altera uehementius percutiantur, nihilo minus idem remanet interuallum, tametsi pulsus nerui maiorem sonum reddunt, propterea

Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 65, 21-66, 3: Εἴρηται δὲ καὶ Παναίτιῳ τῷ νεωτέρῳ ἐν τῷ Περὶ τῶν κατὰ γεωμετρίαν καὶ μουσικῆν λόγων καὶ διαστημάτων συντόμως περὶ τούτων μετ' εὐλόγου ἀπολογίας τῆς ὑπὲρ τῶν πρεσβυτέρων καὶ διδασκαλίας τῆς κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς χρήσεως. γράφει γὰρ ὧδε. «Καὶ κατὰ μουσικῆν δὲ τὸ λεγόμενον ἡμιτόνιον κατάγρησις ἐστὶν ὀνόματος. ὁ γὰρ οἰόμενος τὸ μεταξὺ διάστημα ὀξείος καὶ βαρέος διχοτομεῖσθαι μέσῳ τινι φθόγγῳ ὁμοίως ἐστὶ τῷ τὸ μεταξὺ λευκοῦ καὶ μέλανος ἢ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ διχοτομεῖσθαι λέγοντι. οὐ γὰρ παρὰ τὰ μεγέθη τῶν φθόγγων ἢ περὶ τὰ σύμφωνα πραγματεία, ἀλλὰ περὶ τὰς ποιότητας. οἱ δ' ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπειδὴν λέγωσι τὸ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ, οὐ τοῦτο λέγουσιν, ὅτι τὸ μέγεθος τοῦ φθόγγου τῆς νήτης διπλοῦν ἐστὶ τοῦ μεγέθους τῆς

passo è dedicata una *longa oratio* di commento (pp. 47, 24-49, 4); a p. 49, 16-26 Porfirio cita prima Arist. *An.* 420a19-26 e poi 419b19-25; a p. 50, 14-27 troviamo la citazione *ad verbum* di Ps. Arist. *Aud.* 803b18-34, passo che offre l'occasione per ulteriori considerazioni sul tema (p. 51, 4-14); come è noto, lo scritto pseudoaristotelico è riportato poi per intero da Porfirio a pp. 67, 24-77, 18 Düring.

⁸⁰ Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, pp. 61, 22-65, 15 (= Theophr. fr. 716 Fortenbaugh); Porfirio è fonte unica di questo frammento teofrasteo; avremo modo di tornare su come Valgolio si serva di questo importante testo, consegnandolo, di fatto, per primo, alla riflessione dei teorici successivi.

⁸¹ Porfirio è fonte unica di questo frammento, che risulta essere l'unico testo a noi noto finora di questo autore altrimenti sconosciuto; l'introduzione dell'appellativo ὁ νεώτερος sembra tendere a distinguere questo Panezio dall'omonimo filosofo Panezio di Rodi; secondo Düring la citazione testuale di Panezio sarebbe contenuta da p. 65, 26 a p. 66, 15; B. ALEXANDERSON, *Textual Remarks on Ptolemy's Harmonica and Porphyry's Commentary*, Almqvist och Wiksell, Göteborg 1969, p. 41, con buoni argomenti, la estende a p. 67, 10.

quod qualitatem non mutant. Quo fit perspicuum, interualla uocum non esse magnitudines» sed qualitates.

ὑπάτης ἢ ἀνάπαλιν. τεκμήριον δέ, εἰάν τε γάρ σφόδρα πλήττωσι τὰς χορδὰς, εἰάν τε τὴν μὲν μᾶλλον, τὴν δ' ἥττον – τὸ μὲν διάστημα ταῦτόν – ἢ δὲ μᾶλλον πληττομένη χορδὴ μείζονα ἀποτελεῖ ἦχον, ὥστ' εἴκοθεν οὐκ ἐν μεγέθει τὸ διάστημα λέγεσθαι. πῶς οὖν εἴπερ ἐν ποιότησιν ἐστὶ, τὸ μὲν διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ λέγεται [...]; κτλ.»

Nell'introdurre il testo di Panezio, Porfirio lo collega con il lungo brano di Teofrasto da lui citato immediatamente prima: l'espressione *περὶ τούτων* si riferisce infatti agli argomenti affrontati da quest'ultimo, ossia le cause della variazione di acutezza e gravità, le consonanze, e la dimostrazione che l'essenza del *μέλος* non sta nei fattori quantitativi delle note che lo compongono, ma nelle loro qualità e proprietà. Al termine del passo che abbiamo riportato, dopo aver negato che l'intervallo consista nella dimensione (*ἐν μεγέθει*), Panezio prosegue domandandosi come mai, se esso consiste nella qualità, si dice che l'ottava sta in rapporto doppio – il che implica, comunque, una concezione di carattere quantitativo.

Ora, dell'introduzione di Porfirio, Valgolio riprende soltanto il titolo dell'opera di Panezio,⁸² tralasciando il riferimento al fatto che il suo discorso tende a difendere l'opinione degli antichi e a spiegare l'uso dei numeri in materia di musica. Del testo di Panezio, poi, non viene riportata la prima affermazione, secondo la quale, in musica, il termine 'semitono' viene usato impropriamente. Le due piccole omissioni non sembrano casuali. L'intento di Valgolio nel citare Panezio è chiaramente, qui, quello di confortare la tesi secondo la quale le altezze dei suoni sono aspetti qualitativi e non quantitativi. Eppure, poche righe prima, come abbiamo appena visto, l'umanista aveva inserito il suo nome nella lista dei sostenitori della tesi opposta. Come si spiega questo suo improvviso cambiamento di prospettiva? Il fatto è che, a leggerlo nella sua interezza, il testo di Panezio non è facilmente inquadrabile in uno soltanto dei due orientamenti: accanto a osservazioni collegate a un ambito teorico che, dei fenomeni sonori, considera gli aspetti quantitativi e misurabili in termini numerici, esso contiene, anche nella porzione non recepita da Valgolio, diversi spunti inequivocabilmente 'qualitativi'. Sarebbe anzi che la posizione complessiva di Panezio in materia si fondi proprio su questi ultimi.

È probabile allora che l'umanista abbia ritenuto che, per i propri fini argomentativi, l'efficacia dell'*auctoritas* sarebbe risultata alquanto sminuita, se avesse recepito da Porfirio l'annotazione relativa alla difesa, da parte di Panezio, delle tesi degli antichi e alla sua spiegazione dell'uso dei numeri in musica. D'altra parte, anche l'affermazione di Panezio sull'uso improprio del termine 'semitono' si sarebbe trovata in aperta contraddizione con quanto

⁸² L'omissione dell'appellativo ὁ νεώτερος riferito a Panezio si spiega considerando che, proprio poche righe prima, come abbiamo visto, l'autore era stato nominato, appunto, *Panaetius Iunior*.

Valgolio sostiene più avanti, che cioè esso designa esattamente un intervallo musicale determinato e realmente esistente. E anzi, si può osservare che la stessa pericope porfiriana di cui Valgolio si serve semplicemente per corroborare la tesi che la natura dell'altezza del suono è di carattere qualitativo, inquadrata nel contesto argomentativo originario, ossia immediatamente dopo l'affermazione che il termine semitono è improprio, non ad altro sembra funzionale se non a dimostrare, anch'essa, ma su base qualitativa, l'impossibilità di dividere in due parti un intervallo tra due note di differente altezza mediante una terza nota intermedia tra le due.

Alla luce di quanto osservato fin qui, non appare casuale neppure la scelta di tradurre soltanto una piccola parte del testo di Panezio. Nella sua parte finale si parla infatti dell'impossibilità di dividere l'intervallo di tono in due parti uguali, sia su base numerica e quantitativa, sia su base qualitativa. Dal punto di vista numerico, il ragionamento è ben noto: essendo l'intervallo di tono espresso dal rapporto 9/8, esso non potrà essere diviso in due parti uguali, perchè non esiste, nel campo dei numeri interi, un termine medio che sia proporzionale tra 9 e 8. Dal punto di vista qualitativo, gli esempi forniti da Panezio sono due, la semivocale (ἡμίφωνον) e il mulo (ἡμίονος, letteralmente: 'mezzo asino'): come non esistono nella realtà né la 'mezza vocale' né il 'mezzo asino', così non esiste nemmeno il 'mezzo tono'. Tutto questo, giova ripetere, sarebbe in contraddizione con quanto Valgolio intende sostenere nel seguito del suo discorso, che cioè il semitono esiste nella realtà della pratica musicale e dunque deve esistere anche nella teoria. In definitiva, il testo di Panezio, pur contenendo spunti che si inquadrano in una teoria 'quantitativa' dei caratteri del suono, è certo utilizzabile anche per confortare la tesi della natura esclusivamente qualitativa di essi, ma non quella della possibilità di dividere il semitono in parti uguali. A questo punto, si vede bene come il taglio operato da Valgolio risponda perfettamente alla sua strategia argomentativa.

Vale la pena di ricordare che, diversi decenni dopo la pubblicazione del *Prooemium*, nel 1588, il testo di Panezio sarà richiamato anche da Gioseffo Zarlino,⁸³ il quale, secondo Palisca,⁸⁴ avrebbe tratto proprio dalla lettura dell'opera di Valgolio lo spunto per passare in rassegna le idee degli autori antichi sul problema se le differenze di intonazione dipendano da fattori quantitativi o qualitativi. La cosa è perfettamente verosimile. Tuttavia, va rilevato che, del testo di Panezio citato da Porfirio, Zarlino tiene presente anche l'ampia porzione che Valgolio non recepisce nel suo *Prooemium*.⁸⁵

⁸³ ZARLINO, *Sopplimenti*, II 12, pp. 66-68.

⁸⁴ PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, p. 273.

⁸⁵ In sostanza, il testo che Zarlino tiene presente coincide con quello definito da ALEXANDERSON, *Textual Remarks*, p. 41, seguito da A. BARKER, *Porphyry's Commentary on Ptolemy's Harmonics. A Greek Text and Annotated Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 218-223: si vedano, in ZARLINO, *Institutioni harmoniche*, pp. 67-68, i riferimenti alla semivocale ([...] l'esempio della lettera semiuocale, così nominata per l'abuso di cotal nome [...] il semitono [...] è chiamato così per l'abuso, nella maniera che diciamo alcuna lettera essere semiuocale, non perché in fatto sia in essa mezza vocale, ma per l'abuso di cotal nome), che si accordano con quanto si deve attribuire a Panezio (Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 67, 5-8: οὐτ' ἐπὶ τὰς ποιότητας

Sembra perciò da escludere che Zarlino possa dipendere, qui, esclusivamente dalla traduzione di Valgolio, e resta quindi da definire da quale fonte egli abbia potuto attingere il testo di Panezio (o una sua versione). A questo proposito, va tenuto presente che Zarlino fu in contatto con Antonio Gogava, al quale aveva commissionato una traduzione in latino di Aristosseno e Tolemeo, e che a questi due lavori Gogava aveva aggiunto anche una traduzione del *De audibilibus* aristotelico.⁸⁶ Il testo originale, come è noto, è citato testualmente per intero appunto all'interno del *Commento* di Porfirio,⁸⁷ testo col quale Gogava doveva avere dunque una certa familiarità. Ma è significativo il fatto che, in Porfirio, il testo aristotelico si trova immediatamente di seguito a quello di Panezio. Ora, dati i contatti tra i due studiosi, e l'immediata contiguità dei due testi, si può avanzare l'ipotesi che proprio Gogava abbia aiutato Zarlino a leggere il testo di Panezio per più ampio tratto rispetto alla pericope presente nel *Prooemium* di Valgolio.

12. Aristosseno da Porfirio a Valgolio

Del resto, vale la pena di notare che, per quanto concerne Aristosseno, Valgolio non attinge mai agli *Elementa harmonica*, noti per tradizione diretta, e anzi due dei brani in cui riporta dottrina aristossenica dipendono chiaramente da Porfirio.⁸⁸ Nel primo caso, l'umanista sintetizza sensibilmente e riformula il dettato originario, come si può apprezzare dalla seguente sinossi (nella colonna di destra ho sottolineato gli elementi che confluiscono nel testo di Valgolio):⁸⁹

[a v] Aristoxenus rhythmorum inquit ductus innumeri sunt, quemadmodum et uocum tensiones, tametsi semper definiti, terminatique sumuntur in usum, ut primi, disemi, trisemi ac caetera temporum nomina rhythmicorum

Porph. in Ptol. Harm. 78, 15-26 Düring: περὶ μέντοι τῆς ἀπειρίας τῶν τάσεων καὶ ὁ Ἀριστόξενος πολλαχοῦ διείλεται φησὶ δὲ καὶ ἐν τῷ Περὶ τόνων οὕτως. «Ληφθέντων γὰρ τοῦ διὰ τεττάρων αἱ μὲν σύμπασαι τάσεις ἐν αὐτῷ δηλονότι ἄπειροί εἰσιν, ἐπειδὴ περ πᾶν διάστημα διαίρεται

ἀναφερόντων, οὐτ' ἐπὶ τὴν κανονικὴν θεωρίαν τὸ ἡμιτόνιον ἥμισυ ἐστὶ τοῦ τόνου, ἀλλὰ καταχρήσει ὀνόματος λέγεται μόνον, καθάπερ ἡμίφωνον καὶ ἡμίονος. οὐδὲ γὰρ ἐν τούτοις ἔνεστι τὸ ἥμισυ τοῦ φωνηέντος ἢ τὸ ἥμισυ τοῦ ὄνου).

⁸⁶ PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance*, pp. 133, 245; vd. *supra*, nota 77.

⁸⁷ Porph. in Ptol. Harm. I 3, pp. 67, 24-77, 18.

⁸⁸ È notevole che nessuno dei due testi sia pubblicato nell'edizione di Wehrli (Schwabe, Basel - Stuttgart 1967), che pure li menziona di passaggio (p. 28).

⁸⁹ In effetti, il concetto che gli andamenti dei ritmi sono infiniti in teoria ma finiti nella pratica deriva dalla riformulazione, *mutatis mutandis*, di due elementi: 1. la pericope aristossenica che dice che le intonazioni melodicamente accettabili le une con le altre sono solo sei anche se all'interno della quarta ce ne sono infinite altre possibili, in quanto ogni intervallo si può dividere in infiniti altri intervalli; 2. una frase precedente del testo di Porfirio (p. 78, 4-8 Düring), dove si dice che gli incrementi nell'acutezza e nella gravità dei suoni sono infiniti in potenza, ma finiti in atto: αἱ παραυξήσεις αὐτῶν (scil. τῆς ὀξύτητος καὶ βαρύτητος) φησι δυνάμει μὲν ἄπειροι, ἐνεργείᾳ πεπερασμένοι, καθάπερ καὶ ἐπὶ μεγεθῶν αἱ παραυξήσεις δυνάμει μὲν ἄπειροι, ἐνεργείᾳ δὲ πεπερασμένοι.

ἀπειραχῶς, οἱ δὲ πρὸς ἀλλήλους ἐμμελῆ τάξιν ἔχοντες ἕξ μόνοι.» Ἐν δὲ τῷ Περὶ τοῦ πρώτου χρόνου καὶ τὴν ἐσομένην ἂν πρὸς τινῶν κατηγορίαν ἀπολύομενος γράφει ταῦτα. «Ὅτι δ' εἴπερ εἰσὶν ἐκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἀπειροί, ἀπειροὶ ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι, φανερόν ἐκ τῶν ἔμπροσθεν εἰρημένων. τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισημίους καὶ τρισήμιους καὶ τετρασήμιους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων

Nel secondo caso, possiamo parlare invece di una vera e propria traduzione, molto aderente al testo di partenza:

[a viv-viir] per dictionem tonus tria significantur: tonus enim dicitur interuallum tanquam mensura quaedam ipsius loci uocis, qua significatione tonum diapente maiorem esse tono diatessaron dicimus. Dicitur item tonus uniuersus locus systematis, quod nos si modo recte complexionem interpretamur, accipiens perfectam, ut inquit Aristoxenus, complexionem illatabilis, ut Dorius tonus, Phrygius, et reliqui huiusmodi tropi

Porph. in *Ptol. Harm.* 82, 1-6 Düring: τρία γὰρ σημαίνεται ἐκ τῆς «τόνος» λέξεως ἐν μουσικῇ. τόνος γὰρ λέγεται καὶ τὸ διάστημα, οἷον μέτρον τι τοῦ τῆς φωνῆς τόπου, καθ' ὃ λέγεται μείζον εἶναι τὸ διὰ πέντε τοῦ διὰ τεσσάρων <τόνου> λόγῳ· λέγεται δὲ τόνος καὶ ὁ κατὰ τὸ σύστημα τόπος κατ' Ἀριστόξενον δεκτικὸς ὢν τελείου συστήματος ἀπλατῆς, ὡς λέγεται ὁ Δώριος καὶ ὁ Φρύγιος καὶ οἱ παραπλήσιοι τρόποι.

13. Le presunte opere di Aristosseno sull'aritmetica (e l'editio princeps della Suda)

Più avanti, Valgilio, ritenendo di aver mostrato con sufficiente evidenza che la divisione del tono in due semitoni uguali è perfettamente legittima anche da un punto di vista matematico, e che dunque le accuse rivolte ad Aristosseno su questo argomento sono del tutto prive di fondamento, conclude il suo discorso con un'efficace iterrogazione retorica, che mira ad affermare che lo stesso Aristosseno conosceva a fondo l'aritmetica, disciplina sulla quale aveva addirittura scritto delle opere specifiche, e che era perfettamente al corrente delle dottrine pitagoriche, essendo stato discepolo dell'illustre pitagorico Senofilo:⁹⁰

[b ir] At uero ignorabat arithmeticam Aristoxenus, qui uolumina de ea ipsa facultate conscripsit, aut dogmata Pythagorica eum latuere, qui Xenophilum nobilem Pythagoreum praeceptorem habuit?

⁹⁰ Senofilo viene presentato da Giamblico (*Pyth.* 248-251 = Aristox. fr. 18 Wehrli) «come uno dei più stimati (σπουδαιότατοι) tra quei pitagorici che, dopo le rivolte contro i sinedri, si radunarono a Reggio, dove, organizzatisi in comunità, cercarono di preservare le dottrine del loro maestro e il *modus vivendi* pitagorico» (A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Centre Jean Bérard, Napoli 1999, p. 15; cfr. anche D. MUSTI, *Le rivolte antipitagoriche e la concezione pitagorica del tempo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 36 (1990), pp. 35-65); non saprei dire se il testo di Giamblico fosse noto a Valgilio.

Ora, le notizie sul discepolato pitagorico di Aristosseno presso Senofilo e sulla sua conoscenza dei *dogmata Pythagorica* si leggono in diversi autori greci e latini.⁹¹ Stupisce invece il riferimento, apparentemente privo di riscontro nelle fonti antiche, al fatto che Aristosseno sia stato autore di opere di aritmetica. A questo proposito, bisogna ricordare che l'unica indicazione, molto generica, relativa agli ambiti disciplinari in cui si iscrivono le opere di Aristosseno, oltre che al loro numero complessivo, ci è stata tramandata alla fine della voce a lui dedicata nel lessico *Suda*. Ecco come si presenta il passo nell'edizione canonica di Ada Adler:

Sud. a 3927 Adler: Ἀριστόξενος [...] συνετάξατο δὲ μουσικά τε καὶ φιλόσοφα, καὶ ἱστορίας καὶ παντὸς εἶδους παιδείας· καὶ ἀριθμοῦ αὐτοῦ τὰ βιβλία εἰς υγ'.

Attenendosi al testo e all'interpunzione, il senso è complessivamente chiaro: Aristosseno compose opere di vario genere, e il numero dei suoi libri ammonta a 453. Dall'apparato critico si apprende che i manoscritti F e M, prima di παιδείας hanno καί,⁹² lezione alla quale, come ho potuto riscontrare, si attiene l'*editio princeps* milanese del 1499, che offre, peraltro, una differente interpunzione:⁹³

Ἀριστόξενος [...] συνετάξατο δὲ μουσικά τε καὶ φιλόσοφα, καὶ ἱστορίας, καὶ παντὸς εἶδους καὶ παιδείας καὶ ἀριθμοῦ αὐτοῦ τὰ βιβλία εἰς υγ'.

Non sarà difficile ammettere che, presentata così, la frase non appare altrettanto perspicua. Tuttavia, a me pare altrettanto evidente che proprio con quest'assetto testuale sia compatibile la formulazione di Valgulio: con tutta probabilità, egli avrà inteso il genitivo ἀριθμοῦ come riferito a una delle materie sulle quali Aristosseno aveva scritto libri. Ora, visto che anche la *Suda*, nella parte biografica della medesima voce, parla dell'apprendistato di Aristosseno presso il pitagorico Senofilo (Ἀριστόξενος [...] ἀκουστής τοῦ [...] Ξενοφίλου τοῦ Πυθαγορείου), è del tutto verosimile che proprio l'*editio princeps* della *Suda* sia stata la fonte di Valgulio anche per questa notizia.

⁹¹ I materiali sono raccolti e commentati da VISCONTI, *Aristosseno di Taranto*, pp. 14-15; vale la pena di notare che le edizioni del 1530, del 1541 e del 1554, in luogo di *Xenophilum* recano *Xenophanem*, lezione su cui si basa sia il volgarizzatore 'galileiano' ricordato qui al § 8 (Ms. Galilei 7, fasc. 1, p. 23: «Xenophane»), sia lo stesso Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica et della moderna*, p. 53: «Xenofane»), sia, come osservava già PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 42, nota 57, anche da ZARLINO, *Sopplimenti*, IV 17, p. 173 («Senofane»): segno evidente che entrambi si fondavano su un'edizione del *Prooemium* posteriore a quella del 1507.

⁹² Giacché non alterano di molto il senso generale, e la cosa non influisce su quanto stiamo osservando qui, non vale la pena di soffermarsi sulle due proposte, pure segnalate in apparato dalla Adler, di correggere la lezione concordemente tramandata, ἀριθμοῦ, in ἀριθμόν (Daub) o in ἀριθμοῦνται (Pearson); quest'ultima proposta è accolta da F. WEHRLI, *Aristoxenos*, Schwabe, Basel - Stuttgart 1967, p. 9.

⁹³ Ho attinto alla riproduzione digitale, disponibile al sito <http://www.digitale-sammlungen.de> (urn:nbn:de:bvb:12-bsb00050756-3), dell'esemplare dell'edizione di Calcondila appartenuto a Pier Vettori, conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

14. Eliano, Porfirio, Eraclide (senza indicazione della fonte)

Naturalmente, nell'usare i testi degli autori greci raccolti da Porfirio, Valgolio non dichiara sempre il proprio debito nei confronti del commentatore, che, di fatto, glieli mette a disposizione. È il caso della parte finale di un lungo passo di Eliano, per il quale Porfirio è unico testimone,⁹⁴ e dal quale l'umanista desume, senza rivelare la propria fonte, un accostamento particolarmente efficace tra due tipi di mescolanza, quella che si realizza tra due suoni consonanti di differente altezza e quella che si realizza nella preparazione dell'enomele (*mulsum*):

[a ivv] Ut mulsum neque uinum est, neque mel, tertia quaedam natura, quamquam est utriusque mixtione confectum, ita concentus neque acuta uox est neque grauis, sed tertium quoddam, quod neque acuta neque grauis uox dicatur

Un concetto non dissimile è espresso – è vero – da Sesto Empirico (*adv. math.* VI 44, 3-10):

ὥσπερ τοίνυν τῶν γευστῶν τὰ μὲν τοιαύτην ἔχει κρᾶσιν ὥστε μονοειδῶς καὶ λείως κινεῖν τὴν αἴσθησιν, ὅποιον τὸ οἰνόμελι καὶ ὑδρόμελι, τὰ δὲ οὐχ ὡσαύτως οὐδὲ ὁμοίως, καθάπερ τὸ ὀξύμελι (ἐκάτερον γὰρ τούτων τῶν μιγμάτων τὴν ἴδιον ἐντυπῶν ποιότητα τῆ γεύσει), οὕτω τῶν φθόγγων διάφωνοι μὲν εἰσιν οἱ ἀνωμάλως τὴν ἀκοὴν καὶ διεσπασμένως κινουῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλώτεροι.

Tuttavia, è del tutto evidente che la formulazione di Valgolio non dipende da questo testo, ma da quanto dice Eliano in Porfirio (Porph. *in Ptol. Harm.* I 3, pp. 35, 29-36, 1 Düring):

ὥσπερ γὰρ εἴ τις βούλοιο οἰνόμελι ποιῆσαι ποσὸν τι μέλιτος λαβὼν καὶ ποσὸν οἴνου, ὅταν οὕτω κρᾶσῃ, ὥστε μὴ ἐπικρατεῖν τὸν οἶνον μήτε τὸ μέλι, ἀλλὰ τινὶ συμμετρίας κρᾶσῃ, τρίτον τι γίνεται κρᾶμα, ὃ μήτε οἶνος μήτε μέλι ἐστίν· οὕτως ὅταν ὀξὺς καὶ βαρὺς φθόγγος κρουσθέντες ἔν τι τῆ ἀκοῆ παρασχῶσι κρᾶμα μὴ δ' ἐτέρου τῶν φθόγγων τὴν ἴδιαν παρεμφαίνοντος δύναμιν, ἀλλὰ τρίτον ἐξηχῆ τῆ ἀκοῆ παρὰ τὸν βαρὺν καὶ τὸν ὀξὺν φθόγγον, τότε καλεῖται σύμφωνον.

La dipendenza da Porfirio è riconoscibile anche quando l'umanista ne sintetizza drasticamente il dettato. È il caso del passo nel quale si osserva che, nell'antichità, tra i molti indirizzi in materia di teoria musicale, come l'archestrato, l'ermippeo e altri, due furono quelli di gran lunga più importanti, l'aristossenico e il pitagorico:

[a viir] Complures factiones musicorum fuere, ut Archestratia, Hermippia, et aliae, sed duae longe caeteris praecelluere, Pythagoria et Aristoxenia.

⁹⁴ Porph. *in Ptol. Harm.* I 3, pp. 33, 16-36, 3 Düring; come abbiamo visto, il nome di Eliano non è sconosciuto a Valgolio.

La fonte dell'informazione è chiaramente l'*incipit* del *Commento agli Harmonica di Tolemeo* di Porfirio,⁹⁵ che vale la pena riportare per esteso, evidenziandone gli elementi che confluiscono nel testo di Valgulio:

Πολλῶν αἰρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἡρμοσμένου, ᾧ Εὐδόξιε, δύο πρωτεύειν ἂν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένειον, ὧν καὶ τὰ δόγματα εἰς ἐτι καὶ νῦν σωζόμενα φαίνεται. ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμώνιος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηνόριος τε καὶ τινες ἄλλαι, ὧν καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτόν, ἅς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀργεστράτειος καὶ ἡ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκιος καὶ ἡ Ἐρμίπιος καὶ εἴ τινες ἄλλαι, ἔχομεν ἂν λέγειν. ὅτι δὲ τὸ πρωτεῖον ἐν ταῖς εἰρημέναις δύο εὐρίσκειται, δηλοῖ μὲν καὶ ἡ τῶν δοκούντων αὐτοῖς μάθησις, οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ τὸ τὰς μὲν ἄχρι ὀνόματος μένειν διὰ τὸ ἐπιπόλαιον ἀφανισθείσας, τὰς δὲ καὶ ἐν ἀμουσίᾳ πολλῇ τῶν μεταγενεστέρων εἰ καὶ μὴ ἐν ἐπιστήμῃς ἀλλ' ἀναγεγραμμένας διασφύζεσθαι.

Immediatamente dopo il passo appena richiamato, l'umanista, nell'intento di sintetizzare la teoria pitagorica sui rapporti che governano le consonanze musicali, riporta, adattandole alla propria argomentazione, due brevi sequenze tratte dalla parte iniziale di un lungo brano di Eraclide. Anche di questo testo, la fonte unica è il *Commento* di Porfirio, al quale, ancora una volta, Valgulio deve aver attinto, anche se non lo dichiara esplicitamente:⁹⁶

[a viir-v] Pythagoras cum ab operibus omnibus naturae, ab agendis contemplandisque rebus omnibus, ab uita quoque ipsa temeritatem atque inconstantiam exterminare, et in ordinem ea certum constantemque rationem redigere conaretur, consonantias uocum, ut eas ab infido incertoque aurium arbitrio ad constans certumque mentis iudicium reuocaret, ratis rationibus numerorum accommodauit, consilia hunc in modum agitans, ut auctor est in Musica introductione Heraclides, sic scribens: Pythagoras, ut inquit Xenocrates, cogitando inuenit musica interualla sine numero ortum habere non posse, quod respectus forent quanti ad quantum. Reputabat enim quanam eueniente re et causa consona atque absona interualla efficerentur.⁹⁷ Ascendensque ad originem uocis, motum esse genitorem ipsius comperiebat, ac motum sine numero esse nequire, igitur et uocem ipsam cum numero coniunctam, proinde quantitatem, acutumque et graue esse quantitates. Reliquam eius orationem breuitatis gratia praetermittimus.

⁹⁵ Porph. in *Ptol. Harm.* I 1, p. 3, 1-12 Düring.

⁹⁶ Bisogna considerare che, nell'edizione di Düring, la citazione testuale di Eraclide occupa poco meno di due pagine (pp. 30, 1-31, 21), e passa a toccare temi alquanto differenti da quello proposto da Valgulio; THEILER, recensione di Düring, «Göttingische Glehrte Anzeigen», 198 (1936), pp. 196-204: 198, propone, con buoni argomenti, di estenderla ulteriormente, fino p. 31, 26 Düring.

⁹⁷ In questo punto, la traduzione di PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 39 («Since it was something that came out of nature, he reflected on the cause that brought about the consonant and dissonant [*obsona*] intervals») si basa su un'interpretazione palesemente errata delle abbreviature presenti nel testo: non bisogna leggere «quod natura eueniente re et causa», ma «quanam eueniente re et causa».

Sorvolando in questa sede su molti punti di dettaglio, giova tuttavia confrontare questo testo con il testo greco da cui, nella sostanza, esso dipende:

Γράφει δὲ καὶ Ἡρακλείδης περὶ τούτων ἐν τῇ Μουσικῇ εἰσαγωγῇ ταῦτα· «Πυθαγόρας, ὃς φησι Ξενοκράτης, εὗρισκε καὶ τὰ ἐν μουσικῇ διαστήματα οὐ χωρὶς ἀριθμοῦ τὴν γένεσιν ἔχοντα· ἔστι γὰρ σύγκρισις ποσοῦ πρὸς ποσόν. ἐσκοπεῖτο τοίνυν, τίνας συμβαίνοντος τὰ τε σύμφωνα γίνεται διαστήματα καὶ τὰ διάφωνα καὶ πᾶν ἡρμωσμένον καὶ ἀνάρμοστον. καὶ ἀνελθὼν ἐπὶ τὴν γένεσιν τῆς φωνῆς ἔφη· «ὥσει μέλλει τι ἐκ τῆς ἰσότητος σύμφωνον ἀκουσθήσεσθαι, κίνησιν δεῖ τινα γενέσθαι». ἡ δὲ κίνησις οὐκ ἄνευ ἀριθμοῦ γίνεται, ὁ δ' ἀριθμὸς οὐκ ἄνευ ποσότητος. κινήσεως δὲ φησιν εἶδη δύο κτλ. (Porph. in Ptol. Harm. I 3, 1-9 Düring)

Vale la pena di notare che l'asserzione conclusiva che l'acuto e il grave sono quantità, da Valgolio attribuita a Pitagora, non trova alcun riscontro esplicito neanche nel seguito del testo di Eraclide. In effetti, Eraclide non parla delle altezze dei singoli suoni (e dei fattori quantitativi che le determinano), ma degli intervalli tra essi, che vengono considerati come rapporti di quantità a quantità. Dei fattori quantitativi che presiedono alle altezze parla invece Porfirio nella parte del suo commento che immediatamente precede la citazione testuale del passo di Eraclide, che vale la pena di riportare qui:⁹⁸

Αἱ ὀξύτητες καὶ αἱ βαρύτητες αἱ τῶν ψόφων τοῖς Πυθαγορείοις οὐ ποιότητες εἶναι ἐδόκουν, ἀλλὰ ποσότητες. ἐπεὶ γὰρ διαφοραὶ μὲν αὐταὶ ψόφων, παντὸς δὲ ψόφου καὶ πάσης φωνῆς ἀρχηγὸς αἰτία ἡ κίνησις, τῶν δὲ κινήσεων ἡ μὲν ταχεῖα, ἡ δὲ βραδεῖα, ταῖς διαφοραῖς ταύταις τῶν κινήσεων τὰς περὶ τοὺς ψόφους διαφορὰς ἀνετίθεσαν. αἰτία δ' ἡ μὲν ταχεῖα φορὰ ὀξύτητος, ἡ δὲ βραδεῖα βαρύτητος. τὸ δὲ ταχὺ καὶ βραδὺ θεωρεῖται ἐν ποσῶ καὶ ὀξύτης ἄρα καὶ βαρύτης ἐν ποσῶ.

Appare evidente che Valgolio ha tenuto presenti entrambi i testi, integrandoli e adattandoli alla sua argomentazione.

15. Psicomusicologia tra Platone, Teofrasto e Aristotele

In apertura del *Prooemium*, con un riferimento alle frequenti critiche rivolte dalla commedia antica ai musicisti che, con le loro ardite innovazioni, avevano gettato il disonore (*labes*) sulla musica, viene introdotto il concetto che una musica troppo elaborata è dannosa per la psiche e per il comportamento dei cittadini, e dunque influenza negativamente la vita politica:

[a iir] Queritur comoedia uetus, cuius licentia increpandi mores erat liberior, in musicam fuisse iniectam labem, et execratur polluendae eius auctores, alioquin elegantis ingenii poëtas, quod, auctis fidibus et uarietate concentuum, dithyrambisque conditis biforibus, ac iocunda fraude gratis uulgo uersibus, ex forti illa, seuera, decora atque simplici musica, mollem quandam, illecebrosam, calamistratam, ac uariam intulissent. «At quid inde mali?» dicet aliquis. Ingens profecto, atque latissime manans, et quidem in res potiores. Nullane sunt mala,

⁹⁸ Porph. in Ptol. Harm. I 3, p. 29, 27-33.

emolliri et languiefieri animos ciuium? nullane amissi pudoris, et corruptorum morum? «At quid id interest morum?» Sane plurimum.⁹⁹

La spiegazione del meccanismo di azione della musica viene fatta risalire alla struttura musicale dell'anima umana, la quale, in quanto costituita di quattro elementi, è accostabile in certa misura a un tetracordo; la correttezza morale dei comportamenti dipende dalla corretta armonizzazione tra loro di due di questi quattro elementi. Il ragionamento è basato sul presupposto logico, non esplicitamente dichiarato ma chiaramente sottinteso, che il comportamento umano è esclusivamente determinato, in bene o in male, dall'impulso dell'anima. Gli elementi costitutivi di quest'ultima sono, nell'ordine, l'*intellectus*, la *ratio*, la *phantasia*, che viene anche chiamata *imaginatio*, e i *sensus*.¹⁰⁰ Di questi, il primo è di natura divina, mentre gli ultimi due sono di natura mortale; in posizione intermedia, la *ratio*, che è propria della natura umana, può scegliere di orientarsi sia verso gli elementi divini, sia verso quelli mortali:

[a iir] animus noster quasi tetrachordum quoddam, intellectu, ratione, phantasia, ac sensibus (si Platonicis credimus) constat. Intellectus diuinus est, in quo nil est nisi simplex ac purum et uniforme. Imaginatio ac sensus mortales partes sunt, proinde mutationibus, uarietatibusque refertae. Media ratio propria humanae est naturae, arbitriumque anceps habet inclinandi ad diuina et ad mortalia.¹⁰¹

Ora, la *ratio* produrrà comportamenti esemplari se, come la corda *mese*, si accorderà con la parte divina dell'anima (l'*intellectus*), quasi che anche questa fosse una corda; se, al contrario, si unirà con gli elementi mortali (*phantasia* o *imaginatio*, *sensus*), ne risulteranno comportamenti del tutto indesiderabili:

[a iir-v] si igitur ratio, ut mese neruus, cum diuina parte illa quasi neruo quodam se temperauerit, admirabiles morum concentus, simplices uidelicet, graues, decoros creabit. Sin se consociauerit cum mortalibus, uarios, molles indecoros pariet.

Nel primo caso, per indicare il risultato moralmente corretto dell'accordatura della *ratio* con l'*intellectus* viene usata l'espressione *morum concentus*, ma risulta evidente dal contesto che la medesima espressione deve essere sottintesa anche nel secondo caso, per indicare il risultato moralmente

⁹⁹ L'immagine della musica disonorata è indubbiamente mutuata dal testo di Ferecrate citato in Plut. *De mus.* 30, 1141D-1142A (=Pherecr. fr. 155 K. - A.).

¹⁰⁰ Su questa formulazione potrebbe aver influito la lettura di Porph. in *Ptol. Harm.* I 1, pp. 13, 15-14, 28 Düring (devo il suggerimento a Massimo Raffa).

¹⁰¹ A detta di Valgulio, questa descrizione dell'anima risalirebbe a dottrina platonica, ma il tentativo di individuazione della sua fonte è rimasto finora senza esito: in Plat. *Tim.* 39d, l'anima è divisa in parti immortali e mortali; nel *Compendium in Timaeum* di Marsilio Ficino (cap. 26), troviamo diverse quadripartizioni dell'anima, ma nessuna di esse si accorda con quella qui proposta da Valgulio: cfr. PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 31, nota 3; sui contatti tra Ficino e Valgulio, cfr. MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 231-232.

indesiderabile dell'unione della *ratio* con *phantasia* o *imaginatio* e *sensus*. In musica, il termine *concentus* non ha soltanto il significato specifico di 'consonanza (perfetta)', ma può indicare, in senso più generale, qualsiasi altro tipo di relazione tra suoni, ed ecco che, nel primo caso, l'espressione *morum concentus* viene più precisamente connotata mediante l'aggettivazione positiva (*admirabiles [...] simplices [...], graues, decoros*), mentre nel secondo caso vengono impiegati aggettivi di significato negativo (*uarios, molles, indecoros*). In sostanza, i comportamenti umani sono visti qui come 'rapporti tra azioni', e vengono assimilati ai rapporti, più o meno armoniosi, che possono esistere, in musica, tra i suoni. Si può inoltre osservare che, giacché il processo di accordatura in una direzione o nell'altra dipende dalla decisione della *ratio*, sembra proprio che da quest'ultima, in definitiva, dipenda l'esito moralmente positivo o negativo delle azioni prodotte dal soggetto.

Per il resto, sarebbe possibile evidenziare alcune incongruenze di queste due similitudini psicomusicologiche (anima-tetracordo; *ratio-mese*), se le volessimo esaminare più a fondo da un punto di vista strettamente tecnico musicale,¹⁰² ma forse non vale la pena di farlo, visto che lo stesso Valgulio le introduce con espressioni attenuate (*animus noster quasi tetrachordum quoddam [...] ratio, ut mese neruus, cum diuina parte illa quasi neruo quodam se temperauerit*). Tuttavia, la sostanza concettuale dell'assunto è chiara: partendo dal presupposto implicito che l'agire umano è determinato dall'impulso dell'anima, la correttezza morale delle azioni compiute dal soggetto dipende da una certa accordatura della sua anima, processo nel quale la *ratio* sembra svolgere un ruolo decisivo.

In realtà, la decisione della *ratio* di rivolgersi nell'una o nell'altra direzione, è a sua volta determinata dalla qualità della musica, i *cantici modi*, che si insinuano nell'anima *dall'esterno*. A questo proposito, è particolarmente efficace l'immagine della *ratio* accompagnata, da un lato e dall'altro, da buoni e da cattivi consiglieri: i diversi tipi di musica possono indurla a consultarsi con gli uni o con gli altri, e dalle diverse relazioni che ne conseguono vengono infine determinati i diversi tipi di comportamento.

[a iiv] Tanta enim est uis canticis modis in utramque partem, ut, quales ipsi in animos praesertim teneros illapsi fuerint ciuium, decori graues seueri aut contra leues languidi uarii ac molles, ita rationem, ancipitem ac dubitantem, ad consortionem optimorum aut pessimorum stipantium latera ipsius consultorum, quorum consiliis uel elegantes uel degeneres mores finguntur, pertracturi esse

¹⁰² Oltre al fatto che, stando alle descrizioni della trattatistica musicale greca, nei tetracordi che includono la *mese*, questa occupa una posizione estrema, non intermedia, ci sarebbe da rilevare che in un tetracordo tutti i suoni hanno *già* una certa intonazione: in sostanza, non potrebbe darsi un tetracordo nel quale due suoni sono intonati tra loro, mentre gli altri due non lo sono, come sembra implicare il testo di Valgulio; d'altra parte, sembra proprio che qui i termini *temperare* e *se consociare* non abbiano un significato strettamente tecnico-musicale.

uideantur. Neminem autem esse puto tam stupidum tamque plumbeum, qui cantu non moueatur.¹⁰³

In questa nuova immagine, è chiaro che la funzione dei consiglieri della *ratio* è la medesima che, nell'immagine precedente dell'anima-tetracordo, viene svolta dalle tre corde che rappresentano gli altri tre elementi dell'anima, immagine nella quale pure viene sottolineata la posizione intermedia della *ratio* rispetto agli altri elementi. Per definire le diverse qualità della musica a cui l'anima è esposta, Valgilio usa pressoché gli stessi aggettivi che aveva usato per connotare i diversi *mores* che risultavano dalle diverse possibili accordature dell'anima: una musica i cui *cantici modi* siano *decori, graues, seueri*, indurrà la *ratio* al contatto con i buoni consiglieri (che nell'immagine dell'anima-tetracordo corrispondono all'*intellectus*), e il risultato saranno *mores elegantes*; al contrario, *cantici modi* caratterizzati come *leues, languidi, uarii ac molles*, indurranno la *ratio* al contatto con cattivi consiglieri (corrispondenti a *phantasia* o *imaginatio* e *sensus* nell'immagine dell'anima-tetracordo), e il risultato saranno *mores degeneres*. Ora, se è la musica ad agire sulle corde dell'anima inducendo diversi tipi di accordatura e, conseguentemente, diversi comportamenti, è l'azione *della musica* a determinare anche, in ultima analisi, i comportamenti umani. In questo senso, l'azione della musica potrebbe essere definita 'conativa'; ed è questo che Valgilio si era proposto di dimostrare, lasciando sottinteso che, per evitare conseguenze nefaste sulla vita civile, si dovrà evitare di esporre gli animi dei cittadini a musiche che provochino comportamenti individuali moralmente indesiderabili.

Tutto ciò appare perfettamente in linea con la dottrina psicomusicologica di Platone.¹⁰⁴ Il passo successivo, che si basa esplicitamente, invece, sulla dottrina di Teofrasto, introduce un elemento apparentemente diverso, che ha a che fare con la funzione catartica della musica:

[a iiv] Praeclare Theophrastus in secundo Musicae inquit, naturam musicae esse motum animae inuecta a perturbationibus mala ab ea depellentem, quod ni musica efficeret, ut uidelicet animum quo uellet pertraheret, naturam ipsius omnino nullam futuram.

Anche in questo caso, il testo di Teofrasto qui richiamato da Valgilio ci è noto unicamente da Porfirio, che lo cita testualmente nel suo *Commento agli Harmonica di Tolomeo*,¹⁰⁵ e Valgilio non può non averlo desunto dalla

¹⁰³ Cf. *Contra uituperatorem musicae*, 2 (CULLINGTON, *That liberal and virtuous art*, p. 97): «Quisnam inueniri potuisse hominem unquam putasset tam agrestem et ferum et truculentum, aut tam stupidum et plumbeum ac luteum, ut cantus musicos, seu humana voce seu instrumentis editos, inuisos habeat, idque non modo tacitum non ferat, sed gloriatur ac laudi sibi esse ducat?» Si può notare che in *C. uit. mus.* abbiamo una coppia di triadi aggettivali (tono retoricamente più elevato), mentre nel *Prooemium* troviamo soltanto una coppia di aggettivi.

¹⁰⁴ Cfr. A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di A. Meriani, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005, *passim*, ma anche Boeth. *mus.* I 1.

¹⁰⁵ Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, pp. 61, 18-65, 15 Düring = Theophr. fr. 716 Fortenbaugh; sul frammento di Teofrasto, cfr. A. BARKER, *Theophrastus and Aristoxenus: Confusions in Musical*

medesima fonte. Il commentatore, prima di riportare il testo del filosofo peripatetico, dichiara apertamente le proprie finalità argomentative ed esegetiche: egli è interessato, in particolare, a confutare la dottrina riportata da Tolemeo secondo la quale l'acuto e il grave non sono qualità, ma quantità, e che dunque l'intonazione dei suoni è un carattere di tipo quantitativo e non qualitativo.¹⁰⁶ La citazione porfiriana del testo di Teofrasto è molto ampia – nell'edizione di Düring si estende per non meno di quattro pagine¹⁰⁷ – e tocca una quantità di punti di carattere eminentemente tecnico-specialistico. Ma la lettura di Valgolio è molto selettiva; interessato com'è a confermare una volta di più che la musica agisce in campo psicologico, e che questa sua azione ha importanti conseguenze in campo etico-politico, egli è molto abile nell'estrarre dal lungo testo che ha sotto mano quei pochi elementi che, nell'ottica di Porfirio, sembrano dettagli del tutto secondari, e a utilizzarli per introdurre l'idea che la musica purifica l'anima dai mali introdotti dalle emozioni, ed è quindi utile a migliorare il comportamento dei cittadini. Come vedremo meglio fra breve, l'umanista riprende la parte iniziale e quella finale del testo teofrasteo, e due elementi usati da Porfirio per introdurlo nella propria trattazione.¹⁰⁸

Porfirio dice di non possedere le opere dei molti altri autori che si sono occupati dell'argomento che gli interessa, e di non poterne stilare un elenco nominativo; gli basterà riportare parola per parola un passo tratto dal secondo libro del Περὶ μουσικῆς di Teofrasto, il quale, con dovizia di particolari e con particolare efficacia argomentativa, dimostra l'assurdità della tesi riportata da Tolemeo, e il cui dettato dovrebbe essere attentamente considerato da chi la sostiene (Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 61, 16-21 Düring):

Metaphysics, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 47 (2004), pp. 101-117 (con bibliografia precedente); ID., *Psicomusicologia*, pp. 133-134; per la funzione (psico)terapeutica e catartica della musica, C. M. J. SICKING, *Theophrastus on the Nature of Music (716 FHS & G)*, in *Theophrastus. Reappraising the Sources*, ed. by J. M. van Ophuijsen, M. van Raalte, Transaction publishers, New Brunswick (NJ) 1998, pp. 97-142: 141, richiama opportunamente Arist. *Pol.* VIII 1341b32 ss. (più in particolare, cfr. 1342a 5-15).

¹⁰⁶ Cfr. *Ptol. Harm.* I 3, pp. 6, 13-19, 15 Düring; in particolare Porfirio prende spunto da 9, 6-15 Düring.

¹⁰⁷ Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, pp. 61, 24-65, 13 Düring.

¹⁰⁸ D'altra parte, è indubbio che anche gli altri temi affrontati da Teofrasto dovettero essere presenti alla riflessione di Valgolio, il quale richiama il nome del filosofo anche in altri due punti del *Prooemium*, a proposito proprio di aspetti quantitativi e qualitativi dei suoni: cfr. [a viiiv]: «Porphyrius in commentariis in Harmonica Ptolomei editis, instructus opibus clarissimorum philosophorum (Platonis, Aristotelis in primis, Theophrasti, Panaetii), ascriptis ad uerbum eorum sententiis longa oratione explicatis, fertur aduersus Ptolomeum, afferentem in uoce acutum et graue quantitates esse, et interualla musica quanta sentientem cum Pythagoreis, et esse qualitates, et qualia apertissime demonstrat; [a viiiiv] Supradictum est enim de sententia Panaetii, Theophrasti, Porphyrii et aliorum, et certe patet latissime ipsa per se res» (quest'annotazione si legge al termine di una esposizione di contenuti tecnici relativi ai rapporti numerici che governano le consonanze).

Νῦν δ' ἴσως μὲν καὶ ἄλλοι πλείους συμφέρονταί μοι, οὐδ' ἀπορία τῶν συγγραμμάτων οὐκ ἔχω καταλέγειν ἐπ' ὀνόματος. ἀντὶ πάντων δέ μοι ἀρκέσει Θεόφραστος διὰ πλειόνων καὶ ἰσχυρῶν, ὡς γ' ἑμαυτὸν πείθω, τοῦ δόγματος δείξας τὴν ἀτοπίαν ἐν τῷ δευτέρῳ Περὶ μουσικῆς, οὗ τὴν λέξιν ἀναγραφτέον καὶ ἀξιοτέον τοὺς ὑπὲρ τοῦ Πτολεμαίου ἱσταμένους εὐθύνειν, τὰ λεγόμενα ἔχοντα οὕτως.

In effetti, il testo di Teofrasto comincia con una considerazione che non ha nulla a che fare con l'assunto che Porfirio intende dimostrare, ossia che l'altezza dei suoni è un carattere qualitativo: il filosofo peripatetico afferma che il movimento melodico insito nell'anima (περὶ τὴν ψυχὴν) è estremamente preciso (σφόδρα ἀκριβές), allorché l'anima intenda esprimerlo mediante la voce; e l'anima è in grado di indirizzare questo movimento esattamente dove vuole (Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 61, 22-24 Düring):

Ἔστι γὰρ τὸ γινόμενον κίνημα μελωδικὸν περὶ τὴν ψυχὴν σφόδρα ἀκριβές, ὅποταν φωνὴ ἐθελήσῃ [scil. ἢ ψυχὴ] ἐρμηνεύειν αὐτό, τρέπει μὲν [scil. ἢ ψυχὴ] τὴνδε [scil. τὴν φωνήν], τρέπει δ' ἔφ' ὅσον οἶα τ' ἐστὶ τὴν ἀλογον [scil. φωνήν] τρέψαι, καθ' ὃ ἐθέλει.¹⁰⁹

Da questo punto in poi, Teofrasto prosegue con una lunga e articolata discussione, introdotta dalla considerazione che alcuni spiegano questa precisione (ἀκρίβεια) soltanto da un punto di vista aritmetico, spiegazione sulla quale egli non si dichiarerà d'accordo, e per confutare la quale fornisce abbondanza di argomenti. È questa la parte del testo che interessa principalmente Porfirio, il quale, come ripeto, intende confutare la posizione 'quantitativa' di Tolomeo in materia. Ma alla fine della discussione Teofrasto torna a menzionare il movimento dell'anima,¹¹⁰ e spiega che esso soltanto costituisce la φύσις della μουσική, la sua natura essenziale, e che ha una funzione purificatrice. È proprio questo l'aspetto che interessa invece a Valgolio (Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 65, 13-15 Düring):

μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς· κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινομένη τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν, ἢ εἰ μὴ ἦν, οὐδ' ἂν ἦ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν.

Il testo citato da Porfirio doveva far parte di una più ampia trattazione di carattere più generale: il γάρ all'inizio della citazione testuale avrà avuto certamente, all'interno del contesto originario, una funzione esplicativa di quanto precedeva; d'altra parte la specificità dell'argomento introdotto – un particolare attributo, ossia l'essere ἀκριβές, di un particolare tipo di movimento psichico, ossia il κίνημα μελωδικόν – lascia immaginare che l'argomento

¹⁰⁹ Ho ripreso da BARKER, *Greek Musical Writings*, i suggerimenti esegetici; che la musica avesse origine da un movimento dell'anima è un concetto che risalirebbe a Damone, almeno stando ad Athen. XIV 628c: οὐ κακῶς δ' ἔλεγον οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς φῶδας καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πῶς τῆς ψυχῆς· καὶ αἱ μὲν ἐλευθέριοι καὶ καλαὶ ποιοῦσι τοιαύτας, αἱ δ' ἐναντία τὰς ἐναντίας.

¹¹⁰ Stavolta l'espressione usata, κίνησις τῆς ψυχῆς, è ancora più esplicita di quella usata all'inizio, κίνημα [...] περὶ τὴν ψυχὴν.

della sezione del Περὶ μουσικῆς di Teofrasto da cui Porfirio attinge riguardasse, più in generale, il movimento, o forse diversi tipi di movimento, psichico, in relazione alla musica.

E tuttavia, anche se la parte quantitativamente più importante del testo teofrasteo è dedicata alla confutazione della dottrina secondo la quale l'intonazione dei suoni è un carattere misurabile in base a parametri esclusivamente quantitativi, è molto significativo che, almeno a giudicare dalla configurazione della citazione di Porfirio, il punto dal quale la confutazione prende spunto e sul quale si conclude è l'idea del movimento compiuto dall'anima al suo interno per generare μέλος, e per espellere così i mali che, dall'esterno, si sono insinuati all'interno di essa attraverso le emozioni. Si tratta in sostanza del nucleo teorico di una vera e propria psicoterapia musicale autogena; ma è importante anche rilevare che per Teofrasto questa psicoterapia costituisce la natura essenziale della musica: la musica è psicoterapia. Sotto questo aspetto, Teofrasto è molto lontano da Platone. In Teofrasto non si parla infatti di 'intonazioni' musicali indotte nell'anima da una musica che viene somministrata al soggetto *dall'esterno*, e la cui azione può essere positiva o negativa sul piano etico-politico; si parla invece di un meccanismo terapeutico innescato e gestito *dall'anima stessa*, mediante il quale *essa stessa, da sé*, si libera dai mali, e il cui esito, dunque, non può che essere totalmente positivo.¹¹¹

Ora, per osservare più dettagliatamente in che modo Valgilio si appropri della sua fonte, sintetizzandola drasticamente e alterandone significativamente l'assetto, non sarà inutile osservare sinotticamente i testi che ci interessano:

Praeclare Theophrastus in secundo Musicae inquit, naturam musicae esse motum animae inuecta a perturbationibus mala ab ea depellentem, quod ni musica efficeret, ut uidelicet animum quo uellet pertraheret, naturam ipsius omnino nullam futuram.

a) p. 61, 18-24 Düring: Θεόφραστος διὰ πλειόνων καὶ ἰσχυρῶν, ὡς γ' ἔμαντὸν πείθω, τοῦ δόγματος δείξας τὴν ἀτοπίαν ἐν τῷ δευτέρῳ Περὶ μουσικῆς [...] τὰ λεγόμενα ἔχοντα οὕτως· Ἔστι γὰρ τὸ γινόμενον κίνημα μελωδητικὸν περὶ τὴν ψυχὴν σφόδρα ἀκριβές, ὁπότεν φωνὴ ἐθελήσῃ [scil. ἢ ψυχῇ] ἐρμηνεύειν αὐτό, τρέπει μὲν τήνδε [scil. τὴν φωνήν], τρέπει [scil. ἢ ψυχῇ] δ' ἐφ' ὅσον οἷα τ' ἐστὶ τὴν ἄλογον [scil. φωνήν] τρέψαι, καθ' ὃ ἐθέλει [...]

¹¹¹ Anche su questi aspetti, cfr. BARKER, *Psicomusicologia*; per Teofrasto, la musica non è funzionale al raggiungimento del bene, quanto alla purificazione dal male; SICKING, *Theophrastus on the Nature of Music*, p. 141 segnala il parallelo con Arist. *Pol.* VIII 1341b 32 ss. (ιατρεία καὶ κάθαρσις); cfr. in part. 1342a 5-15: ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτό δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστω, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. A questo passo fa riferimento Valgilio verso la fine del *Prooemium*: b iir-v.

b) p. 65, 13-15 Düring: μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινομένη τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν, ἢ εἰ μὴ ἦν, οὐδ' ἂν ἡ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν

L'umanista condensa in una sola parola (*praeclare*) il dettagliato apprezzamento espresso da Porfirio a proposito dell'efficacia argomentativa di Teofrasto (διὰ πλειόνων καὶ ἰσχυρῶν, ὡς γ' ἑμαυτὸν πείθω, τοῦ δόγματος δείξας τὴν ἀτοπίαν), dal quale riprende anche il riferimento preciso all'opera del filosofo peripatetico (ἐν τῷ δευτέρῳ Περὶ μουσικῆς = *in secundo Musicae*) da lui citata.¹¹² A questo punto, la sua attenzione si sposta alla fine del testo citato da Porfirio; in dipendenza da *inquit*, la frase infinitiva:

naturam musicae esse motum animae inuecta a perturbationibus mala ab ea depellentem

corrisponde infatti esattamente all'enunciato

μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινομένη τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν.

Ma le tre proposizioni seguenti sono costruite utilizzando elementi che l'umanista riprende spostandosi su e giù lungo il testo che ha davanti; la sequenza che ne risulta, introdotta da *quod*, viene ad assumere una funzione esplicativa di quanto precede:

quod ni musica efficeret, ut uidelicet animum quo uellet pertraheret, naturam ipsius omnino nullam futuram.

Più precisamente, Valgolio estrae dalla proposizione condizionale (εἰ μὴ ἦν) la congiunzione *ni*, e traduce pressoché alla lettera l'ultima frase (οὐδ' ἂν ἡ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν), ponendola in dipendenza infinitiva dal *verbum dicendi* introduttivo; ma tra i due elementi innesta un'idea che ricava dalla sezione iniziale del testo teofrasteo (τρέπει [...] καθ' ὃ ἐθέλει), e che riformula sotto forma di proposizione consecutiva.

Ora, questi non sono semplici adattamenti di carattere meramente formale. La differenza sostanziale tra il testo di Teofrasto e quello Valgolio è il cambiamento del soggetto grammaticale dei verbi; in Teofrasto è sempre l'anima a compiere l'azione del movimento: all'inizio del testo, il soggetto sottinteso dei verbi ἐθελήσῃ e τρέπει è chiaramente ἡ ψυχὴ, e quando, nella parte finale, Teofrasto dice che la natura della musica (φύσις τῆς μουσικῆς) va identificata col movimento dell'anima (κίνησις τῆς ψυχῆς) che determina la liberazione dai mali prodotti dalle emozioni, è chiaro che τῆς ψυχῆς è un

¹¹² Porph. in *Ptol. Harm.* I 3, p. 61, 18-20 Düring, non riportato da PALISCA, *The Florentine Camerata*, p. 32, nota 4.

genitivo soggettivo. In Valgolio, al contrario, il soggetto dei verbi *efficeret* e *pertraheret* è sempre *musica*: si dice chiaramente che è la musica a indirizzare l'*animus* nella direzione da lei desiderata, e da tutto il contesto si ricava che la musica non esiste se non per questo scopo. In tutto ciò, l'anima è inattiva, non compie nessun movimento: nel sintagma *motus animae* il genitivo *animae* è chiaramente un genitivo oggettivo, come si ricava dalla spiegazione successiva (*quod ni musica efficeret, ut ...*); essa riceve la musica, evidentemente, dall'esterno, e da questa viene indirizzata.

Tra i due testi c'è un'altra differenza, meno evidente ma altrettanto significativa. In Teofrasto, l'azione dell'anima per convogliare all'esterno (*ἐρμηνεύειν*) il *κίνημα μελωδικόν*, in atto al suo interno, si realizza per mezzo della voce, che viene indirizzata in luoghi molto precisi dello spazio sonoro. Alla luce di quanto dice alla fine del testo citato da Porfirio, si può affermare che per Teofrasto l'anima ha bisogno della voce per convogliare all'esterno i mali dai quali intende purificarsi e che si erano introdotti al suo interno attraverso le emozioni; si tratta in sostanza di un meccanismo musicoterapeutico autogeno che prevede, naturalmente, il coinvolgimento attivo del soggetto anche sul piano propriamente fisico. Ma nel recepire il testo che ha davanti, Valgolio ne elimina ogni riferimento alla voce e agli elementi ad essa connessi – la precisione del *κίνημα μελωδικόν* e l'enigmatico inciso nel quale si dice che l'anima, nei limiti delle proprie capacità, è in grado di indirizzare anche la voce *ἄλογον*.¹¹³ Non siamo in presenza di una banale semplificazione, né di una pur consistente forzatura: Teofrasto dice l'esatto contrario di ciò che Valgolio gli attribuisce.

Vale la pena di interrogarsi su quali possano essere stati i motivi di una così evidente falsificazione. Come è noto, anche il maestro di Teofrasto, Aristotele, sostiene che la musica ha la facoltà di purificare dai mali prodotti nel soggetto dagli eccessi di carattere emotivo. Verso la fine del *Prooemium*, Valgolio richiamerà celebri pagine dell'VIII libro della *Politica* di Aristotele in materia, e il suo richiamo ha tutti i tratti di un'approvazione incondizionata delle sue idee. Ma per Aristotele quella terapeutica non è che una delle diverse funzioni della musica, e, soprattutto, Aristotele non dice mai che la musica viene originata dall'interno dell'anima, con l'unico scopo di purificarla. Per Aristotele la musica, anche quando venga impiegata a scopo terapeutico, deve essere sempre somministrata *dall'esterno* al soggetto a cui è destinata. Sotto questo aspetto, la dottrina di Teofrasto, che prevede invece il coinvolgimento esclusivo del soggetto nella produzione stessa della musica, è molto lontana da quella del suo maestro. A Valgolio interessa evidentemente recuperare dalla dottrina di Teofrasto l'elemento che manca ad Aristotele, ossia l'idea della natura essenzialmente terapeutica della musica, senza accoglierne il tratto che costituisce il suo aspetto più peculiare, ossia l'origine autogena della musica, e che difficilmente riuscirebbe a far rientrare in un quadro etico-politico, nel

¹¹³ È tuttora un punto critico nell'interpretazione di questo testo: cfr. SICKING, *Theophrastus on the Nature of Music*.

quale la musica deve avere una funzione regolativa, e la cui erogazione deve poter essere controllata.¹¹⁴

In definitiva, appare chiaro che l'intenzione dell'umanista è quella di conciliare elementi del modello platonico e di quello genuinamente aristotelico, secondo i quali la musica agisce sull'anima sempre *dall'esterno*, ma recuperando anche l'idea teofrastea secondo la quale la natura stessa della musica è terapeutica, anche a prezzo di una palese falsificazione del pensiero di Teofrasto, per renderlo omogeneo al pensiero genuinamente aristotelico, in sostanza, per fare di Teofrasto un allievo fedele del maestro, e non un innovatore. Ora però, mentre nella prospettiva platonica la musica può avere esiti positivi o negativi, e la selezione delle musiche da somministrare perché ne abbia di positivi è compito dei responsabili della formazione e di chi gestisce lo stato, Teofrasto viene a dire che la musica può anche rimediare a situazioni indesiderabili che si sono determinate nell'anima per ragioni diverse, sicché l'impiego di essa è regolato autonomamente dal soggetto che se ne serve. Di questa dottrina Valgulio non accetta che la terapia sia autogena: per lui non solo la paideia, ma anche la terapia deve essere eterogena, e dunque eterodiretta, e controllata, come in Aristotele.

Per concludere su questo punto, vale la pena di osservare che, del testo citato da Porfirio, Valgulio tiene presente anche la frase οὐδ' ἄν ἡ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν, che egli rende con *naturam ipsius omnino nullam futuram* e che, stando all'apparato di Düring, è omessa da tutti i manoscritti della **g**-Klasse e, tra quelli della **m**-Klasse, soltanto da **M** (il Marc. Gr. VI 10). Se ne deduce che essa è presente negli altri manoscritti appartenenti alla **m**-Klasse. Ora, tra i principali rappresentati della **m**-Klasse (**ETVM**) Düring include anche il Vind. Phil. Gr. 176 (**T**), un manoscritto che contiene anche il testo del *De musica* attribuito a Plutarco nella forma che fu verosimilmente alla base della traduzione dell'opera da parte di Valgulio;¹¹⁵ ma della **m**-Klasse fa parte anche, con la sigla **E**, il Vat. Gr. 186, che fu certamente, come abbiamo detto, nelle mani di Valgulio prima del 1498 (vd. *supra*, § 3). Dunque, se, come emerge dalle indicazioni di Düring, **T** e **E** contengono anche la frase omessa da **gM**, e recepita da Valgulio, appare del tutto plausibile l'ipotesi che l'umanista abbia attinto il testo di Porfirio o dal medesimo manoscritto che, con tutta probabilità, gli era servito per la traduzione del *De musica* di Plutarco, o da quello che ebbe a disposizione durante il suo periodo romano, o da entrambi, in periodi diversi della sua vita.

¹¹⁴ Il concetto è fatto proprio e sviluppato da Valgulio, certo anche sulla scorta di Boeth. I 1 (che CULLINGTON, *That liberal and virtuous art*, p. 91, nota 4 richiama in maniera esclusiva), in *Contra uituperatorem musicae* 4 (p. 97 CULLINGTON): «Permanifesto certe aegritudinem ex animis hominum canticis modis depellimus, iras mollimus perturbationesque ceteras sedamus». Il termine *aegritudo* e il verbo *depellere* sono spie significative dell'utilizzazione di Teofrasto.

¹¹⁵ MERIANI, *Carlo Valgulio e il testo del De musica*, pp. 240-245, 254.

16. Un esempio di funzione conativa della musica (e la sua fonte)

Un esempio pratico degli effetti conativi della musica, perfettamente in linea con la psicomusicologia platonica, arricchisce la descrizione del νόμος Ἀθηνᾶς, che Valgolio inserisce nella sezione dedicata ai νόμοι:

[a iiii] Orthia Palladis lex erat, argumentum bellicum continens, quod nomen Palladis declarat duellis aptae deae; omnia – uox, cantus fidium, rhythmus, materia – bellicum concinebant, et personabant. Hanc legem [scil. Palladis] cum Timotheus caneret, uir omnium regum atque imperatorum clarissimus Alexander Macedo perpulsus est ad capessenda arma, et exclamauit eiusmodi esse cantica regia oportere. Orthiorum septem species erant, in quibus lex Palladis, quam dixi.

Le fonti greche sul νόμος Ἀθηνᾶς, pur non numerose, sono assai contraddittorie tra loro, e non vale la pena esaminarle qui. Va rilevato però che in nessuna di esse vengono così diligentemente elencati, come qui, gli elementi che concorrono alla sua conotazione guerresca (*argumentum [...] uox, cantus fidium, rhythmus, materia*), suggerita peraltro dalla sua stessa intitolazione ad Atena, la dea guerriera per eccellenza. In un passo del *De musica* attribuito a Plutarco (17, 1137A) si dice soltanto che la musica in onore di Ares e di Atena (il termine νόμος Ἀθηνᾶς non vi ricorre, e l'espressione usata è τὰ εἰς τὸν Ἄρη καὶ Ἀθηνᾶν) è in grado di irrobustire lo spirito di un uomo temperato (ἐπιρρῶσαι [...] ἀνδρὸς σὺφρονος ψυχῆν); e Dione Crisostomo (I-II sec. d. C.), autore ben noto a Valgolio, nel riferire l'episodio della vita di Alessandro Magno qui richiamato, a proposito del νόμος Ἀθηνᾶς, eseguito in quell'occasione dall'auleta Timoteo, dice soltanto che esso era οὐ μαλακὸν αὐλημα οὐδὲ ἀναβεβλημένον οὐδὲ τῶν πρὸς ἄνεσιν καὶ ῥαθυμίαν ἀγόντων.¹¹⁶ Sono dunque portato a credere che l'elenco dettagliato degli elementi guerreschi del νόμος Ἀθηνᾶς sia il frutto di una personale rielaborazione di Valgolio.

Ora, tra tutte le testimonianze, quelle nelle quali il νόμος Ἀθηνᾶς è qualificato, come qui, con l'aggettivo ὄρθιος sono solo quattro, e in tutte e quattro è riportato anche l'episodio della vita di Alessandro Magno richiamato qui da

¹¹⁶ Come abbiamo visto, di Dione Crisostomo Valgolio tradusse le due orazioni *De concordia* (XXXVIII e XXXIX); il brano di Dione è l'incipit dell'orazione *De regno* (Or. I 1-2): Φασί ποτε Ἀλεξάνδρῳ τῷ βασιλεῖ τὸν αὐλητὴν Τιμόθεον τὸ πρῶτον ἐπιδεικνύμενον αὐληῆσαι κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον μάλα ἐμπείρωσ καὶ μουσικῶς, οὐ μαλακὸν αὐλημα οὐδὲ ἀναβεβλημένον οὐδὲ τῶν πρὸς ἄνεσιν καὶ ῥαθυμίαν ἀγόντων, ἀλλ' αὐτὸν οἶμαι τὸν ὄρθιον τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐπικαλούμενον νόμον. καὶ τὸν Ἀλέξανδρον εὐθὺς ἀναπηδῆσαι πρὸς τὰ ὄπλα τοῖς ἐνθίοις ὁμοίως· οὕτω σφόδρα ἐπαρθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τοῦ μέλους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ῥυθμοῦ τῆς αὐλήσεως. τὸ δὲ τούτου αἴτιον οὐχ οὕτως ἢ τῆς μουσικῆς δύναμις ὡς ἢ τοῦ βασιλέως διάνοια σύντονος οὔσα καὶ θυμοειδής; l'auleta Timoteo, qui nominato, va ovviamente identificato con Timoteo di Tebe, sul quale, dopo G. F. BRUSSICH, *Un auleta del IV sec. a. C.: Timoteo di Tebe*, in *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa - Roma 1985, pp. 145-155, cfr. A. BÉLIS, *Timothée, l'aulete thébain*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», 80 (2002), pp. 107-123; escluderei che Valgolio conoscesse la versione dell'episodio che si legge in Plutarco, *Alex. fort. aut virt.* 2, 335A, in cui l'auleta è Antigenida e il brano che viene eseguito è il νόμος ἀρμάτειος; la versione riportata da Basilio Magno, *De legendis Gentilium libris* 8, 38-41, più ricca di particolari, non contiene alcun cenno al νόμος Ἀθηνᾶς.

Valgolio. Una di esse è proprio in Dione Crisostomo, ma nel suo testo manca il riferimento, presente in Valgolio, all'affermazione di Alessandro che quel tipo di musica si addice a un re. Arricchito di questo elemento, l'episodio ricorre invece, a tre riprese e con minime variazioni dall'una all'altra, in tre voci della *Suda*,¹¹⁷ ma in nessuna di esse è contenuta anche l'informazione relativa all'esistenza, in antico, di sette tipi di νόμος Ὀρθιος, che è invece contenuta nell'annotazione di Valgolio. Ora, l'informazione è contenuta nella voce *successiva* a una delle tre appena citate. Vediamo:

Sud. o 573 Adler <Ὀρθιασμάτων:> ἀνατάσεως ῥημάτων· ἢ τῶν μετὰ βοῆς κόμπων· ἢ τῶν μελῶν· παρόσον ὄρθιος νόμος κιθαρωδικός· καὶ <Ὀρθιος νόμος:> Τιμόθεος ὁ αὐλητῆς ἠΰλει ποτὲ τῆς Ἀθηνᾶς τὸν ὄρθιον νόμον καλούμενον καὶ ἐς τοσόνδε ἐξέπληττεν Ἀλέξανδρον τοῖς μέλεσιν, ὡς μεταξὺ καὶ ἀκούσαντα αἴξαι ἐπὶ τὰ ὄπλα. τὸν δὲ φάναι, ὅτι τοιαῦτα χρῆ εἶναι τὰ βασιλικά αὐλήματα [...].

e, di seguito:

Sud. o 574 Adler: <Ὀρθιος νόμος:> ὁ κιθαρωδικὸς τῆς ἀρμονίας. ἦσαν δὲ ἑπτὰ.

Deve essere stata la lettura congiunta di queste due voci della *Suda* ad aver indotto Valgolio a ritenere che uno dei sette tipi di νόμος Ὀρθιος fosse proprio quello detto di Atena.

Non possiamo essere del tutto sicuri che, da questo punto in poi, la fonte alla quale il lessicografo bizantino attingeva non continuasse in tutt'altra direzione, per esempio enumerando le sette sezioni, μέρη, del *nomos*. Tuttavia, possiamo certamente sostenere che alla base del testo di Valgolio sul νόμος Ἀθηνᾶς ci sono soltanto questi due passi della *Suda*, nella forma e nella successione nella quale sono giunti fino a noi.

Inoltre, anche se il verbo *cano*, adoperato per riferirsi alla *performance* di Timoteo non indica necessariamente un'esecuzione canora, Valgolio, diversamente da *Suda*, non connota esplicitamente il musicista come strumentista a fiato; in più, l'espressione *cantus fidium* sembra implicare che il νόμος di Atena eseguito da Timoteo fosse accompagnato da uno strumento a corda: e ciò si accorda bene con Sud. o 574 Adler, dove si dice che l' Ὀρθιος νόμος è citarodico. Alla luce di queste osservazioni, sembra proprio che l'umanista abbia operato una conflazione di queste due voci della *Suda*.

17. Musica e danza tra Porfirio e Luciano

Verso la fine della sezione storico-terminologica della sua trattazione, e immediatamente prima di passare alla 'difesa di Aristosseno', che ne occupa la parte finale, Valgolio inserisce una definizione di carattere 'teorico', concernente le parti della musica. Anche in questo punto, l'umanista dipende chiaramente da un brano del *Commento agli Harmonica di Tolomeo* di

¹¹⁷ Sud. α 1122, ο 573, τ 620 Adler.

Porfirio (*in Ptol. Harm.* I 1, p. 5, 21-24 Düring). È interessante osservare le modalità del riuso, sicché vale la pena anche qui leggere i due testi in sinossi:

[a viv] Partes porro musicae sunt: harmonica, rhythmica, metrica, organica, poetica, saltatio. Haec est diuisio uniuersalis musicae; harum partium artifices omnes musici appellantur, sed poetae, et poetica per excellentiam.

Τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαρεῖν εἰώθασιν εἰς τε τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην πραγματείαν, εἰς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικὴν, εἰς τε τὴν ὀργανικὴν καὶ τὴν ἰδίως κατ' ἐξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην καὶ τὴν ταύτης ὑποκριτικὴν. μουσικοὶ γὰρ λέγονται πάντες οἱ περὶ ταῦτα τεχνῖται

Si nota che il primo inciso di Valgوليو rende con un semplice elenco il più articolato dettato originario, mentre l'espressione epanalettica «haec est diuisio uniuersalis musicae» riprende l'iniziale τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαρεῖν εἰώθασιν. D'altra parte, in luogo del greco ὑποκριτική (*scil.* πραγματεία), termine che propriamente designa l'arte della recitazione, ovvero, più in generale, dell'esecuzione musicale nei suoi diversi aspetti pertinenti al suono, al testo e al movimento corporeo, compare il latino *saltatio* ('danza'), che rispetto all'originale ha un'accezione decisamente più specialistica. La scelta sarà stata dettata, probabilmente, dalla ricerca di una certa omogeneità tematica con il passo immediatamente precedente, relativo ai tipi di danza propri della tragedia e della commedia (*emmeleia, cordax*):

[a viv]: Sciendum enim est in tragoediis atque comoediis saltationes et choreas duci solitas esse proprias cuique, ut, quae emmelia dicitur, proprie erat tragoediae dicata, cordax uero comoediae. Erat autem cordax satyrica saltatio a Libero Patre instituta, India domita, ut auctor est Arrianus in rebus Alex(andri), quem nos in latinum sermonem uertimus. Tibicines fidicinesque illis cyclii dicti adhibebantur, cantusque accommodati metricis rhythmis.

Qui Valgوليو, a proposito dell'invenzione del *cordax*, richiama un passo dell'*Historia Indica* di Arriano (7, 8, 3), che egli, come abbiamo ricordato (§§ 1, 3), aveva tradotto in precedenza. Certo, può stupire l'affermazione secondo la quale, nell'esecuzione di *emmelia* e *cordax*, venivano impiegati *tibicines fidicinesque cyclii dicti*, circostanza che non sembra trovare riscontro nelle fonti antiche; torneremo tra un attimo su questo aspetto. Per intanto, osserviamo che, con tutta probabilità, la convinzione che non soltanto l'esecuzione musicale in generale, ma la danza in particolare fosse un elemento costitutivo e specifico dell'arte musicale degli antichi Greci doveva derivare all'umanista dalla lettura di Luciano, autore che egli menziona esplicitamente qualche pagina prima, dopo aver delineato i caratteri generali e i contesti esecutivi dell'antica musica greca:¹¹⁸

¹¹⁸ Valgوليو prese in prestito dalla Biblioteca Vaticana un «parvum volumen Luciani in papyro et corio rubeo» il 24.1.1495, per restituirlo il 29 dello stesso mese (cfr. M. BERTÒLA, *I due primi registri di prestito*, p. 57); l'editio princeps di Luciano vide la luce a Firenze nel 1496 per i tipi Lorenzo de Alopa e le cure di Giano Lascaris, amico di Valgوليو.

[a iiii] Sed ut summatim dicam, ut auctor est Lucianus, argumenta et materiae canticorum cantilenarumque erant ab orbe condito ad Cleopatrae usque tempora gestae res, quales Ovidius in Metamorphosi cecinit, ad quarum cantum ueteres etiam saltabant. Ex quo patet, neminem exercere musicam saltationemue temporibus illis potuisse, quin eadem opera animum multa cognitione priscarum rerum compleret.

Il testo luciano qui richiamato è il cap. 37 del *De saltatione*, in cui si dice appunto che il danzatore deve conoscere, ed essere in grado di rappresentare per mezzo della sua arte, tutti gli avvenimenti accaduti a partire dal Caos primordiale e dall'origine dell'universo fino ai tempi di Cleopatra; il danzatore, in sostanza, deve possedere una conoscenza mitologica molto vasta:

ἡ δὲ πᾶσα τῷ ἔργῳ χορηγία ἢ παλαιὰ ἱστορία ἐστίν, ὡς προεῖπον, καὶ ἢ πρόχειρος αὐτῆς μνήμη τε καὶ μετ' εὐπρεπείας ἐπίδειξις· ἀπὸ γὰρ χάους εὐθὺς καὶ τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως ἀρξάμενον χρὴ αὐτὸν ἅπαντα εἰδέναι ἄχρι τῶν κατὰ τὴν Κλεοπάτραν τὴν Αἰγυπτίαν. Τοῦτῳ γὰρ τῷ διαστήματι περιωρίσθω ἡμῖν ἢ τοῦ ὀρχηστοῦ πολυμαθία καὶ τὰ διὰ μέσου μάλιστα ἴστω.

Certo, l'idea che gli antichi danzassero, mentre quegli avvenimenti venivano cantati, sembra essere il frutto di una personale rielaborazione di Valgolio, visto che del canto non si parla esplicitamente nel testo di Luciano; ma è notevole l'accostamento con Ovidio: certamente l'umanista tiene presente anche il cap. 57 del *De saltatione*:

οὐκ ἀγνοήσει [scil. ὁ ὀρχηστής] δὲ καὶ τὰς μυθικὰς μεταμορφώσεις ἀπάσας, ὅσοι εἰς δένδρα ἢ θηρία ἢ ὄρνεα ἠλλάγησαν καὶ ὅσοι ἐκ γυναικῶν ἄνδρες ἐγένοντο, τὸν Καινέα λέγω καὶ τὸν Τειρεσίαν καὶ τοὺς τοιοῦτους.

Qui si dice che il danzatore non ignorerà nessuna delle metamorfosi mitiche, e vengono citate esplicitamente quelle di Ceneo e di Tiresia, la prima delle quali – Valgolio lo sapeva bene, anche se la sua fonte greca non ne fa cenno – è trattata diffusamente nel XII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio.¹¹⁹ Sulla base di queste osservazioni si può ipotizzare che anche per le danze in uso nel teatro tragico e comico la fonte sia il *De saltatione* di Luciano:

cap. 22: [...] τριῶν γοῦν οὐσῶν τῶν γενικωτάτων ὀρχήσεων, κόρδακος καὶ σικιννίδος καὶ ἐμμελείας, οἱ Διονύσου θεράποντες οἱ Σάτυροι ταύτας ἐφευρόντες ἀφ' αὐτῶν ἐκάστην ὠνόμασαν, καὶ ταύτη τῇ τέχνῃ χρώμενος ὁ Διόνυσος, φασίν, Τυρρηνοὺς καὶ Ἰνδοὺς καὶ Λυδοὺς ἐχειρώσατο καὶ φύλον οὕτω μάχιμον τοῖς αὐτοῦ θιάσοις κατωρχήσατο [...] cap. 26: Δοκεῖς δέ μοι, ὅταν κωμῳδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπαινῆς, ἐπιλελῆσθαι ὅτι καὶ ἐν ἑκατέρῃ ἐκείνων ὀρχήσεως ἴδιόν τι εἶδός ἐστιν, οἷον τραγικὴ μὲν ἢ ἐμμέλεια, κωμωδικὴ δὲ ὁ κόρδαξ, ἐνίοτε δὲ καὶ τρίτης, σικιννίδος, προσλαμβανομένης. ἐπεὶ δὲ ἐν ἀρχῇ καὶ προετίμησας τῆς ὀρχήσεως τὴν τραγωδίαν καὶ κωμωδίαν καὶ ἀλητὰς κυκλίους καὶ κιθαρωδίαν, ἐναγόνια ταῦτα καὶ διὰ τοῦτο σεμνὰ προσεπιῶν, φέρε νῦν ἀντεξετάσωμεν τῇ ὀρχήσει ἕκαστον αὐτῶν.

¹¹⁹ Ov. *Met.* XII 168-181; 459-535.

Alla luce di quest'ultimo passo, possiamo forse tentare di comprendere anche l'affermazione di Valgolio secondo la quale nell'esecuzione di *emmelia* e *cordax* venivano impiegati anche dei *tibicines fidicinesque cyclii dicti*. In Luciano è chiaro che si tratta di due cose diverse, ma la contiguità contestuale degli argomenti può aver indotto Valgolio a vedere una connessione che non c'è.

Infine, l'umanista rende il termine ποιητική (*scil. πραγματεία*), che in Porfirio non ha nulla a che fare con la poesia, e designa invece la composizione musicale,¹²⁰ con il latino *poetica*; è evidente che non si tratta di un fraintendimento, visto che il termine è richiamato nell'inciso finale – *sed poetae, et poetica per excellentiam* – nel quale si tenta di recuperare, del testo di Porfirio, anche l'espressione κατ' ἐξοχήν. In sostanza, le scelte lessicali sembrano il frutto di una personale rielaborazione del testo di partenza.

Probabilmente è proprio con questo passo che va messa in relazione la designazione *musica poetica*, che compare verso la fine del *Prooemium*, dove l'umanista si duole che la dottrina aristotelica sullo studio e sulla pratica musicale è ormai da molti secoli del tutto trascurata:

[b iiv] At haec praeclara et erudita cognitio compluribus iam ante saeculis funditus exoleuit. Verum quoniam neque uirgula diuina in mentes ueterum ea scientia defluerat, sed inuentu humanorum ingeniorum extitit, tui muneris Tite atque officii fuerit, qui omnibus curis praeterquam disciplinarum percipiendarum uacuum es ac liber, omni studio eniti et elaborare, si ope partim mea adiutus, partim Plutarchi, ut poeticam musicam, excellentissimam et diuinissimam omnium, cum ista quae uulgo celebratur, pro tua uirili parte coniungas atque componas.

Si tratta di un'arte che, secondo la concezione comune nella Grecia antica, comprendeva diverse discipline, e non solo la pratica vocale e/o strumentale. Valgolio mostra di averne compreso la complessità, accentuando anche il ruolo che, nel sistema, riveste la danza, e intende proporre al dedicatario del suo scritto di adoperarsi in una rifondazione della pratica musicale dei suoi tempi alla luce di questa visione globale.

18. Conclusioni

In definitiva, il *Prooemium* è il prodotto di un'erudizione musicologica di prima mano assolutamente straordinaria per il periodo tra la seconda parte del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento. Grazie alla sua diffusione, un certo numero di prime traduzioni di brani di testi greci relativi a importanti temi di teoria, di storia e di estetica musicale greca fu messo in circolazione per la prima volta, a beneficio soprattutto di quanti, tra i teorici della musica contemporanei, non potevano avere accesso agli originali, sia per l'oggettiva difficoltà di reperire i manoscritti o le ancora poche edizioni a stampa, sia

¹²⁰ Analogamente, in Aristox. *El. harm.* I 2, p. 6, 2 Da Rios (cfr. BARKER, *Greek Musical Writings*, p. 126, nota 4); la medesima suddivisione proposta da Porfirio si legge in Anon. *Bell.* 13 Najock: ἔστι δὲ τῆς μουσικῆς εἶδη ἕξ· ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν, ὄργανικόν, ποιητικόν, ὑποκριτικόν.

perché moltissimi di loro erano sprovvisti delle necessarie conoscenze linguistiche per poterli leggere. Nel corso del presente lavoro, ho cercato di mostrare le modalità del riuso dei testi greci menzionati esplicitamente da Valgolio, e spero di aver portato alla luce, dove possibile, il sostrato di fonti ‘occulte’ che costituiscono l’intelaiatura del *Prooemium*.

Angelo Meriani, Professore Associato di Lingua e Letteratura greca presso l’Università di Salerno, ha conseguito l’Abilitazione Scientifica Nazionale a Professore Ordinario. Ha pubblicato numerosi lavori sui rapporti tra letteratura, filosofia e musica nella Grecia antica e sulla recezione della musicologia greca antica in età umanistica e rinascimentale. Sta studiando la tradizione testuale del *De musica* attribuito a Plutarco. È Presidente della International Society for the Study of Greek and Roman Music (MOISA). Altre informazioni a <http://www.unisa.it/docenti/angelomeriani/index>.

Angelo Meriani, Associate Professor (and qualified as Full Professor) of Greek Language and Literature at the University of Salerno, has published numerous articles on the connections between literature, philosophy and music in Ancient Greece, and on the reception of Ancient Greek musicology in the age of Renaissance Humanism. His research interests include the textual tradition of the Plutarchan *De musica*. He is currently the President of the Society for the Study of Greek and Roman Music (MOISA). Further informations at <http://www.unisa.it/docenti/angelomeriani/index>.