

**MUSICA E FILOSOFIA NELL'ACCADEMIA PALLADIA
DI CAPODISTRIA:
CONSIDERAZIONI SUL DIALOGO
«DIECI DE' CENTO DUBBI AMOROSI» (1621)**

IVANO CAVALLINI

Docente al Conservatorio di musica
«G. Tartini» Trieste

CDU: 78(091)(497.12 Istria)«15»
Saggio scientifico originale

È opinione di Baccio Ziliotto, profondo conoscitore delle istituzioni letterarie giuliane dei tempi andati, che l'Accademia Palladia di Capodistria sorgesse sulle ceneri della precedente Accademia dei Desiosi, la cui attività si limita ad un breve periodo compreso tra il 1553 e il 1554. Perseguiti da Girolamo Muzio, il quale temeva l'accendersi di nuovi focolai di riforma sulle orme del «luterano» Vergerio, i Desiosi dovettero abbandonare gli studi intimoriti forse dalle indicazioni che l'inquisitore trasmetteva loro per lettera, invocando che «[...] né dee valere tanto [...] la Rhetorica, né le Istituzioni di Justiniano, né Porfirio, né Aristotele [quanto] [...] le ordinationi della santa madre Chiesa».¹

Tanta acrimonia verso il cenacolo degli intellettuali di Capodistria fece sì che solo nel 1567 si costituisse l'Accademia Palladia, la quale si rivolgeva ad un marcato platonismo cui sono visibilmente fedeli i *Cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida*.² L'opera collettanea, stampata postuma nel 1621, allinea solo dieci delle dissertazioni lette e discusse dagli accademici intorno agli anni '80, e si collega per forma e sostanza poetica al dialogo *Sileno* (sempre del Vida), cui Ottonello de' Belli ha voluto allegare una composita serie di risposte corredate dalla musica.³ Con molta probabilità infatti, durante le sedute seguiva ad ogni risposta l'esecuzione di madrigali, che i vari Gravisi Brati de' Belli o Vida praticavano da esperti, avendo dimestichezza con la polifonia de-

¹ Cfr. B. ZILIOOTTO, *Accademie e accademici di Capodistria (1478-1600)*, «Archeografo triestino», s. IV, VII 1944, pp. 120-148; il passo appare a p. 127. Sul capodistriano Muzio ha scritto M. COGLIEVINA, *Girolamo Muzio*, «Pagine istriane», s. III, VI 1951, pp. 17-23.

² Notizie dell'accademia si trovano nell'ottimo *art. cit.* di Ziliotto, nel quale l'autore tratta anche dei *Cento dubbi* (pp. 137-145).

³ *Dieci de' Cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida justinopolitano, raccolti da Agostino Vida Cancelliere dell'Ill.mo Sig. Capitanio di Padova, et dedicati all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Girolamo Lando*, Padova, G. Crivellari 1621; *Il Sileno, dialogo di Hieronimo Vida justinopolitano. Nel quale si discorre della felicità de' mortali, & si conclude, che tra tutte le cose di questo Mondo l'Amante fruisca solo la vera & perfetta beatitudine humana. Insieme con le sue Rime, et Conclusioni amorse. Et con l'interpretazione del Sig. Ottonello de' Belli justinopolitano sopra il medesimo Dialogo*, Vicenza, G. Greco s.a. (ma 1589).

gli intermedi inseriti nelle loro favole, messe in scena tra i due secoli.⁴

Anche nel succinto dialogo fra Sileno e Mercurio la musica compie una incidentale ma significativa apparizione. Sullo sfondo di ragionamenti naturalistici e scientifici, nel lavoro si conferisce a Mercurio il compito di coltivare la disciplina dopo il suo travestimento in convinto epicureo. Così essa presenta tratti di vita rustica nell'utilizzazione di segnali sonori per richiamare greggi e armenti, in concomitanza di considerazioni altrettanto realistiche su feste, tornei e concerti. In entrambi i casi comunque gli accenni del Vida trovano rispondenza in alcune esperienze locali contemplate nei diari di Giacomo Filippo Tommasini e Luca da Linda, e lasciano affiorare descrizioni su «torneamenti», «giostre», «convivii» «sotto ricchi padiglioni [...] al suon di varij canti», «ricercate di viole e [...] flauti».⁵

Per rendere maggiormente perspicuo il tono ermetico di tutta la trama, de' Belli glossa il dialogo sostenendo che le trasformazioni di Mercurio postulano il desiderio dell'intelletto umano di penetrare il senso di ogni cosa.⁶ Invero, le attitudini speculative del Vida e dei suoi colleghi ricevono un apprezzabile encomio dal cividalese Marc'Antonio Nicoletti, che decanta «Belli, Zarotti, Vida, Mutij e Divi/Gloria de l'Histre selve», accentuando inoltre la fama dell'ispiratore dei dialoghi per la composizione della pastorale *Filliria* («[...] tu celeste Pastor, tu ch'ora scrivi/ Ne le vive cortecce i caldi sdegni/ De l'amata Filliria [...]»)⁷

Come s'è detto parte delle rime nel *Sileno* è composta o quantomeno pensata sin dal suo nascere per la musica. Lo suggerisce la «Dichiaratione del Signor Ottonello de' Belli. Sopra alquanti Sonetti & Madrigali dell'Authore»; per cui l'ottava *Cruda in pace è Nigerra* (p. 74) è stata scritta dopo che de' Belli «Udì cantar la sua innamorata di notte, [e] sopra quel canto [...] compose questo madrigale» (p. 106); mentre il

⁴ Ad esempio la *Filliria* del 1585 e *Le selve incoronate* del 1602 ca., cfr. B. ZILLOTTO, *op. cit.*, *passim*.

⁵ Cfr. il *Sileno* alle pp. 33-34; per il primo dei due aspetti si legga il seguente passo: «[...] La natura così rozza e semplice si diletta e compiace della musica; percióche ne i boschi gode mormorar tra le cime de gli alberi, ne i fonti di romper il suono tra l'onda e l'onda, ne gli antri di risponder tal volta alle voci humane, e ne gli augelli di strider su per le frondi alla nova stagione. Ma che più? non si vede che l'armento e'l gregge gode pascer l' herba, e bere al fonte co'l suono di zuffoli e d'avene? L'api mai non si cale-rebbono sopra gli arbuscelli appresso l'alvo: se non fusse l'astutia d'accorto contadino, che percotendo un ferro con l'altro lievemente, le aletta à riposar il volo sopra le insidiose frondi. O' gran virtù della musica, che addormenta le più svegliate menti de gli huomini; i quali mentre s'addormentano, desiano d'esser vigilanti per udire i suoi concerti [...]». Per il secondo cfr. il mio *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque-Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti* («Flauto dolce», XIV, in corso di stampa) in cui analizzo alcuni paragrafi del diario di G.F. TOMMASINI, *De' Commentarij storici-geografici della provincia dell'Istria libri otto* [...], ms. della Bibl. Marciana di Venezia, stampato in «Archeografo triestino», IV 1837.

⁶ Cfr. l'appendice di de' Belli al *Sileno* cit.

⁷ Il componimento di Nicoletti appare anche in ZILLOTTO, *op. cit.*, p. 126.

madrigale *Cor mio, già dal seno* (p. 82) viene espressamente elaborato dal Vida per Giacomo Soranzo, il quale ha ottenuto il permesso di rientrare a Venezia dopo l'esilio trascorso a Capodistria:

Nella qual occasione l'Authore fece li oltrascritti versi che furno posti in musica & cantati alla sua presenza; essendogli anco recitata un'Oratione dell'Ecc. Giovanni suo fratello in nome di tutta la Città di Capo d'Histria.

Altri madrigali hanno per soggetto il congedo degli amanti; ad esempio quando l'amata prende il mare per fare ritorno a Venezia come in *Luce amorosa e bella* (p. 92), ove il cantore reclama l'aiuto di Venere, nata dalle acque e dea dell'amore, affinché «[...] renda il Mar tranquillo essendo rigido [...] per l'Inverno» (p. 109).

Uno dei contributi più convincenti, rivelatore di temi filosofici degni di illustri esperienze accademiche, viene invece fornito dal *De' cento dubbi amorosi*. La sua forma colloquiale ricorda altri dialoghi d'amore: non ultimo la *Magia d'amore* di Guido Casoni che contiene un intero capitolo dedicato alla musica, in cui il poeta di Serravalle riassume *ab antiquo* i miti della classicità, ma con minore pregnanza filologica rispetto al testo dei palladiani.⁸

L'elaborazione dei *Cento dubbi* si colloca tra il 1586 e il 1591, anno della scomparsa del Vida. In tale lasso di tempo il principato dell'accademia viene affidato a Santorio Santorio, medico e divulgatore del metodo sperimentale, che si pone al servizio del re di Polonia sul finire del 1587, precorrendo così l'altro palladiano Giulio Belli, assunto qualche anno dopo alla carica di segretario presso la stessa corona.⁹

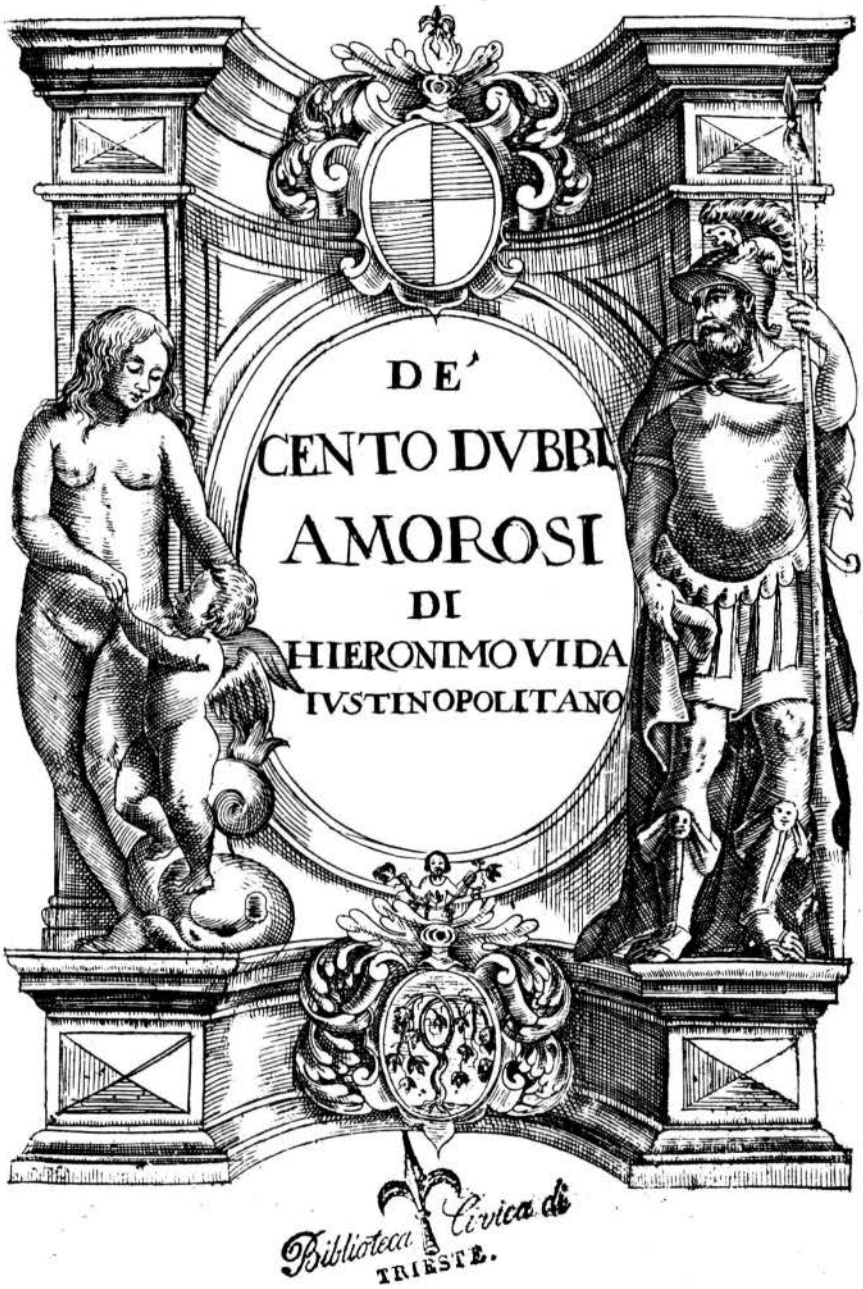
Come esige la consuetudine il dialogo si svolge in forma di proposta e dibattito, spartito nel II dubbio tra gli interlocutori Giovan Battista Zarotti, Nicolò Gravisi e Riccardo Verzi, i quali dissertano sulle beltà della voce, dell'anima e del corpo in merito al quesito lanciato da Girolamo Vida (p. 19):

Qual bellezza habbia maggior forza in amore separata l'una dall'altra, ò la bellezza dell'animo, ò quella della voce, ò quella del corpo.

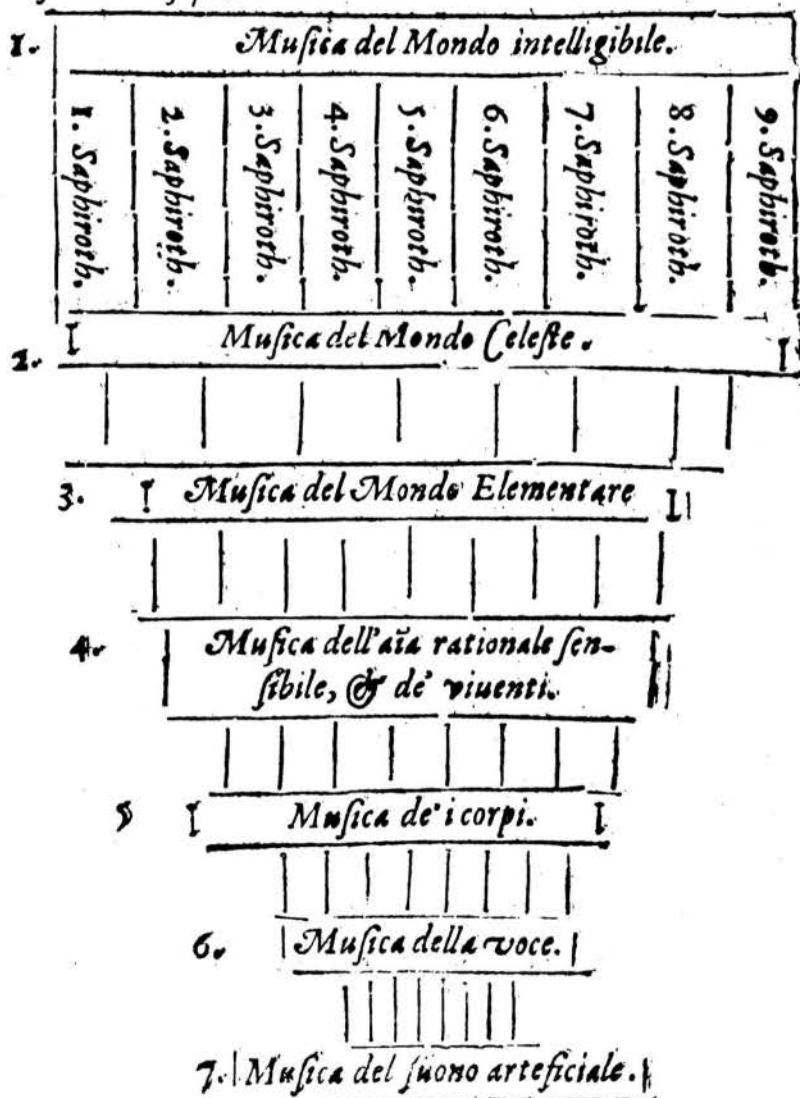
Vuole il divin Platone, che tre siano le bellezze humane, che ci legano d'amore: l'uno della voce, che corrisponde all'udito: l'altra del corpo, che si comprende con l'occhio: e la terza dell'animo che con l'intelletto si gode. Le quali in se stesse fanno un perfetto ternario, numero à punto, ch'è pro-

⁸ *La magia d'amore* (1591), G. CASONI, *Opere*, Venezia, Baglioni 1626; sul poeta trevigiano cfr. E. ZANETTE, *Una figura del secentismo veneto*, Bologna, Zanichelli 1933.

⁹ B. ZILLOTTO, *op. cit.*, p. 144; sul contributo alla scienza medica di Santorio: L. PREMUDA, *La medicina e l'organizzazione sanitaria, Storia della cultura veneta*, 4/II, Vicenza, Neri Pozza 1984, par. 4.



24
 plicate insieme, à quella guisa, che son gli Organi de i sa-
 cri Templi, & della Chiesa (forse non senza ragione eletti
 fra gli altri musicali instrumenti à cantar le laudi di
 Dio, essendo simili alla musica dell'vniuerso) i qualstoc-
 cati à pena un poco da basso, tosto mandano il ritmo
 e'l suono di sopra.



prio numero, et quantità discreta d'Amore. Ma essendo varia l'opinione de gli huomini, qual di loro sia più possente nelle azzioni amorose; desidero che Voi Signor Gio. Battista Zarotti ne discorrete sopra la soavità della voce [...]

Nel riprendere una serie di *topoi* sulla musica intesa come armonia o compenetrazione di contrari, Zarotti sfodera un'apprezzabile conoscenza della musicografia antica, ampiamente recuperata da opere édite nel corso del XVI secolo.¹⁰ Parimenti alla dottrina ficiniana del *De Triplici vita* (1489), taluni passi argomentano dunque sull'armonia fisica e del microcosmo posta in relazione a quella planetaria, onde spiegare l'apporto superiore dei moti astrali causato dalla sapienza divina.¹¹ Tuttavia, optando per la «maggior forza in Amore [della] soavità della voce», Zarotti inizia le sue lunghe ambagi mediante il concetto di anamnesi platonica, ossia del modo con cui si perviene alla conoscenza attraverso le immagini esterne, le quali trascorrono dai sensi alla mente e risvegliano l'Idea. Purificata a sua volta dall'anima, questa diviene ben presto parola veicolata dal suono della voce, uscendo in dolcissime note come spiega il dotto istriano:¹²

[...] il canto, ò la dolce parola viene formata con stupendo arteficio in questa maniera: che prima le imagini di fuori vengono portate à i sensi, da questi passano alla fantasia, indi con più spiritale modo volano alla mente, et nella mente trasmutandosi in concetti sono dall'intelletto purgate, e appresso [...] ricevono quivi la partecipazione di tutte le virtù dell'anima, e della mente, poi di nuovo fanno ritorno di fuori alla pronuncia, le quali ultimamente sciolte in dolcissime note spargono al Cielo aperto le loro bellezze [...]

Zarotti paragona poi le virtù dell'anima elette a governarla a un «Cielo» capace di «potentissimi influssi», soggiungendo che dal macro al microcosmo vi sono tre mondi in relazione perfetta, i quali danno ragione di un intrinseco collegamento tra suoni, voci e «cose dell'universo».¹³ A parte la classificazione dei mondi in «intelligibile tutto ripieno di virtù divine», «Celeste ripieno di stelle et d'intelligenze motri-

¹⁰ Per la sola zona veneta e lo studio padovano, che tiene rapporti strettissimi con l'Istria, si consulti F.A. GALLO, *La trattatistica musicale, ibid.*, 3/III, pp. 297-314. Zarotti appartiene sicuramente all'antica e omonima famiglia di Capodistria, alcuni componenti della quale si sono addottorati in diritto canonico all'Università di Padova; cfr. A. COSTA, *Studenti forogiuliesi orientali triestini ed istriani all'Università di Padova*, «Archeografo triestino», n.s., XX 1895, pp. 364-367.

¹¹ Ristampato in M. FICINO, *Opera omnia*, Basileae, H. Petri 1561, estesi e ben criticati stralci si trovano in D.P. WALKER, *Ficino's Spiritus and Music*, «Annales musicologiques», I 1953, pp. 131-150.

¹² A p. 20; come è noto il concetto appartiene al *Menone*, 80-85, in PLATONE, *Opere complete*, V, Bari, Laterza 1981, pp. 209-276 (trad. di F. Adorno).

¹³ Alle pp. 20-21.

ci», «sensibile et materiale [...] ripieno di opere di natura», si può ribadire la vicinanza del commento a Platone formulato da Ficino circa le influenze cosmiche sull'animo umano. Zarotti qualifica appunto la parola come atta a ricevere «tante virtù singolari dall'anima, e dalla mente», e appressandosi ai particolari di tale filosofia parla di una corrispondenza ideale tra il mondo «celeste» e quello «elementare» abitato dall'uomo, nel quale risuonano gli «influssi superni» del primo:¹⁴

Impercioché per mezo il lume, moto, aspetto, e influxo di quei celesti pianetti discende quà giù alle cose mortali giocondissima harmonia. Di maniere che s'hà visto miracoli singolari, quando habbiamo accordato queste cose inferiori alla risonanza di quegli influssi superni [...]

(Ficino):

Intellectualis anima mundi et sphaerae cuiuslibet atque stellae subiunctam habet vegetalem vitam suo infusam corpori [...] Vegetalis vita nostra vitae superius dictae admodum est conformis, similiter spiritus noster radijs illius tam occultis, quam manifestis omnia penetrantibus [...]

In tal modo egli può riandare al potere magico della parola comista di suono, in quanto risultato di un ordine comune che sostiene il mondo celeste e quello infimo degli esseri viventi, in un piano di generale armonia simboleggiato dai fenomeni di moto, regola, unione di contrari. A detta del commentatore solo così si spiegano i miti di Orfeo e Amfione, di cui «[...] ha favoleggiato l'antica età» circa le proprietà del loro canto capace di ammaliare bestie e cose.¹⁵ Tralasciando la citazione presa dal VII libro delle *Metamorfosi*¹⁶ (sul percorso delle allegorie ovidiane ornanti la trattatistica dell'ultimo Cinquecento), va rilevato che l'*effectus musicae* si riconduce anche al *De institutione musica* di Severino Boezio, evocatore della mitica congiunzione tra l'anima del mondo e l'armonia dei suoni. Frattanto la tradizione pitagorica risulta con maggiore chiarezza, là dove il capodistriano lascia intuire che l'uomo immerso in questa armonia universale non può veramente udirla.¹⁷ Bene intesa da Aristotele, l'asserzione che anche Ma-

¹⁴ A p. 21 v.; per Ficino p. 1747 (ed. del 1576) riportato anche da D.P. WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, AA.VV., *Musique et poésie au XVI siècle*, CNRS, Paris 1954, pp. 17-33, nota 13.

¹⁵ A p. 20.

¹⁶ *Metamorphoseon*, VII, vv. 201-208; per errore di stampa in Zarotti «Tennesaea» diventa «temerata».

¹⁷ Cfr. L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino 1974, il I cap. Sul pensiero di Aristotele circa l'armonia planetaria dei pitagorici, in italiano si può leggere E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi 1976, p. 21. Uno degli ultimi contributi sul complesso argomento è di P.E. CARAPEZZA - A. MARAVENTANO, *L'armonia del mondo e le capacità psicagogiche della musica*, «Studi musicali», XI 1982, pp. 181-201.

crobio farà sua («sonus excedit auditum»),¹⁸ giustifica tale manchevolezza con l'impossibilità di porre confronti con il silenzio in questo movimento di pianeti retti da divina armonia. Col proprio suono essa investe l'intero creato e l'uomo che ne è parte, in maniera da rendere chimerica l'evenienza di poterla ascoltare:¹⁹

Il Mondo intelligibile hà in se stesso harmonia è contento di maniera soave, che, se fusse possibile, che lo sentissimo per un picciolo momento d'hora restaressimo attoniti, et insensati, fuori di noi stessi [...]

Prima di addentrarsi nella descrizione del «mondo elementare», l'autore apre una corposa digressione sulla vetusta figura astrale delle sirene sedute su ciascuno dei pianeti che formano il nostro sistema. Sovrastate da Apollo simbolo del sole, esse intonano un «concerto» cosmico, indicato sì nell'*Iliade* come nota l'accademico, ma obbiettivamente pure da Platone e dalla latinità sino a tutto il Medioevo.²⁰ Il corteggio delle «muse sonore» rimonta infatti alle allusioni di *Repubblica* - lib. X (617b), comparando poi nei commentari di Macrobio allo *In Somnium Scipionis* nel IV secolo, cui sembra richiamarsi più specificamente Zarotti, che conferisce il suono grave alla luna e quello acuto al cielo stellato col primo mobile.²¹ La differenziazione del sistema ciceroniano rispetto a quello greco còlta da Boezio, è qui infirmata dalla posizione della terra, che viene implicitamente omessa in quanto immobile e incapace di suono. Secondo una credenza comune presso la musicografia classica, le stelle fendono infatti l'aria con movimenti a varia velocità e producono suoni ad altezza diversa, come ricordano anche Macrobio e Boezio, ultimi rappresentanti di quella cultura, i quali confermano alla terra il posto assegnatole da alcuni dei loro predecessori («[...] terra, nona, immobilis manens [...]», «[...] Tullius [= Cicerone] terram quasi silentium ponit scilicet immobilem [...]»)²²

¹⁸ Cfr. i commentari allo *In Somnium Scipionis*, II, 4.

¹⁹ A p. 21 r.

²⁰ Si riferisce al banchetto di Apollo e le muse: *Iliade*, I, 600-604. Sullo studio e l'interpretazione durante il Medioevo del concerto delle muse indicato da Platone cfr. G. VECCHI, *Per la storia delle scienze nel Medio Evo*, Bologna, Univ. degli studi 1951; sulla teoria delle scale connessa: TH. REINACH, *La musique des sphères*, «Revue des études grecques», XIII 1900, pp. 432-449.

²¹ PLATONE, *La Repubblica*, in *op. cit.*, VI, p. 340 (trad. F. Sartori).

²² *In Somnium...*, II, 1, 4; BOEZIO, *De Institutione musica*, I, cap. 27. Macrobio, commentatore pitagorico, spiega il sorgere del suono (= l'armonia *mundana*) con la percussione dell'aria da parte dei pianeti: «[...] sonum nasci necesse est: quia percussus aer, ipso interventu ictus, vim de se fragoris emittit, ipsa cogente natura, ut in sonum desinat duorum corporum violenta collisio [...]». Nel dialogo egli sostiene poi la filiazione della figura astrale da Platone: «Hinc Plato in republica sua cum de sphaerarum coelestium volubilitate tractaret, singulas ait sirenas singulis orbibus insidere [...]»; *ibid.*, II, 1, 5 e III, 1, 1.

In definitiva si tratta di un elemento piuttosto consueto negli scrittori medievali e presso gli umanisti, ivi compreso Franchino Gaffurio che dà un'analoga rappresentazione della scala tra ipodorio e iperfrigio, abbinando a questa le muse e i pianeti dalla terra sino al sole (*Practica musica*, 1496).²³ La presente elaborazione del planetario segue però l'enneacordo delineato da Plinio e Marziano Capella, e accanto a quelli greci accosta i nomi ebraici di ciascuna sirena-musa, la cui derivazione fa scaturire un problema particolarissimo sulle fonti studiate dal Nostro, che cita testualmente le *sefirôt* attraverso le quali scorre la vita divina. A questo proposito si può ricordare che codeste creature della cabala fanno la loro prima apparizione durante il XIII secolo, e solo in quello successivo entrano a far parte di consimili raffigurazioni musicali con Simeon Duran, che le avvicina alle sette corde della lira del Tempo (*Mogen avôt*).²⁴ In effetti, l'idea di un'armonia angelica associata a quella bizantina delle sfere celesti è propria dei teologi ebrei, cospirando in essa la tradizione cabalistica con i motivi neoplatonici.²⁵ Judah Moscato coglie per esempio gli stessi elementi su cui si sofferma il capodistriano nel *Nefuzôt yehûdah* (1588-89), scrivendo sulla musica delle sfere cui è sottoposto il corpo dell'uomo, per la mediazione dell'anima a sua volta supina agli effluvi celesti; e si diffonde ancora sulle capacità terapeutiche del suono con riferimenti a Platone Aristotele Fileno Galeno.²⁶ Tuttavia non è facile stabilire se Zarotti abbia affrontato lo studio di fonti ebraiche autentiche, ma anche in caso contrario non sono mancati nel suo tempo i diffusori del più puro giudaismo. Basti pensare a Pico della Mirandola, Johannes Reuchlin o Francesco Zorzi, nomi ai quali si rapporta una fitta acquisizione delle teorie cabalistiche in campo cattolico. È anzi probabile che Zarotti ceda all'influenza giocata nell'ambiente veneto dai seguaci del minorita Francesco Zorzi, l'autore del *De Harmonia mundi* (1525) che organizza le dottrine ora stralciate assemblando paragoni tra il corso dei pianeti e l'armonia musicale, con metafore frequenti sulla buona accordatura

²³ Anche Nicolò Copernico acquisisce elementi del pitagorismo nel suo *De revolutionibus orbium caelestium*, su cui si cfr. S. MOSSAKOWSKI, *The Symbolic Meaning of Copernicus' Seal*, «Journal of the History of Ideas», XXXIV, 3, 1973, pp. 451-460; «[...] the tenth chapter in this book [il I] is almost a poetic eulogy of the Sun in the pythagorean neoplatonic spirit» (p. 459).

²⁴ Testo schedato in I. ADLER, *Hebrew Writings Concerning Music*, RISM B/IX², München, G. Henle 1975, pp. 130-131.

²⁵ Cfr. E. WERNER, «voce» *Jewish Music*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, London, MacMillan 1980, p. 632.

²⁶ Cfr. I. ADLER, *op. cit.*, pp. 221-223. Pure Marino, nella II delle *Dicerie sacre* dedicata alla musica (1614), conferisce a Dio il titolo di «sfera intellettuale», avendo tratto buona parte della materia dal *De Harmonia mundi* di Francesco Giorgio Veneto (1525), come ben dimostra Giovanni Pozzi in G.B. MARINO, *Le dicerie sacre*, Torino, Einaudi 1960, p. 244.

dell'uomo similmente alla lira.²⁷ Il lavoro rappresenta un momento di distacco dalla cultura universitaria padovana devota all'aristotelismo, e della sua fortuna in Europa — oltreché nell'ateneo ricetto abituale per gli studenti di Capodistria — sono testimoni ben tre edizioni francesi, di cui l'ultima curata da Guy le Fèvre de la Boderie (1578).²⁸ Zorzi però, predicando dottrine che celebrano Cristo come il supremo tramite tra le creature e Dio, fu tacciato di eterodossia e sulle sue tracce i riformatori conterranei con Guillaume Postel, maestro del nominato Guy de la Boderie.²⁹

Di una ripresa e probabile diffusione del libro messo all'Indice si parla poi negli anni '50, quando a Venezia l'Accademia della Fama accoglie il titolo in un mastodontico programma editoriale, mai portato a termine per il fallimento dell'impresa e la carcerazione del suo ideatore Federico Badoer. Nella *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana* (1558) è compresa sotto la classe «Musica» «L'Armonia del mondo di fra Francesco Giorgio tradotto dalla lingua latina e grandemente migliorata». ³⁰ Con le opere di Tolomeo, Porfirio, Aristide Quintiliano (II-III sec. d.C.), Glareano e Fogliani, il testo dello Zorzi doveva dunque essere volgarizzato ad uso del pubblico incolto, per trasmettere quelle immagini umanistiche e cristiane care anche a Zarotti, «[...] dove si comprende qual sorte d'harmonia habbiano i corpi celesti fra loro, e similmente le altre cose della natura». ³¹ Ciononostante, la ridda dei concetti che lo Zorzi traspone dalle fonti ebraiche, travestendoli di misticismo platonizzante, è in aperto contrasto con l'esegesi scolastica

²⁷ *De Harmonia mundi*, Venezia, B. de Vitali 1525.

²⁸ Per la particolare divulgazione in Francia del *De Harmonia* cfr. J. MAILLARD, *Aspects musicaux du De Harmonia mundi de Georges de Venise*, «Revue de musicologie», LVIII 1972, pp. 162-175.

²⁹ Sul normando Postel, cantore di una Venezia che avrebbe dovuto essere «santa e reale Gerusalemme», cfr. A. STELLA, *Movimenti di riforma nel Veneto nel Cinque-Seicento, Storia della cultura veneta*, 4/1, cit., p. 10; più in generale, sul Giorgio e altro, Id., *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel XVI secolo*, Padova, Liviana 1969, le pp. 105-114.

³⁰ Così continua il testo della *Somma*: [...] *parte nuove, et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correttioni, ed utilissime annotationi riformate*, Accademia Veneta 1558, p. 2. Del progetto di un'espansione verso il mercato europeo è poi testimone la versione latina della *Somma*: *Summa librorum...*, ivi 1559; cfr. l'eccellente saggio di L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in AA.VV., *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, il Mulino 1981, pp. 117-168, in particolare pp. 130 sgg.

³¹ Non è improbabile che alla scelta dei testi musicologici da ristampare abbia presieduto Francesco Patrizi, filosofo firmatario dei *Capitoli* con cui si costituì l'Accademia. Il chersino Patrizi ebbe infatti a discutere di musica nella sua *Poetica*, le cui prime due *decbe* sono apparse nel 1586; cfr. D. AGUZZI-BARBAGLI, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale del Cinquecento*, in AA.VV., *L'Umanesimo in Istria*, Firenze, Olschki 1983, pp. 63-90.

e rende talvolta ardua la traduzione di quei simboli esoterici. La sua visione escatologica vuole Cristo restitutore di *concentus* dopo la dissonanza creatasi tra Dio e gli uomini, e umanizza la figura del Salvatore fino a trascendere il rigore della materia trinitaria.³² Al di là delle conseguenze infauste di tale messaggio, si scorge una felice coincidenza con quanto studia lo Zarotti, e in particolare con quelle *sefirôt* suscitatrici di virtù, che il francescano descrive con linguaggio affettato e puntiglioso. Il modo in cui le «res singulae ad suos planetas [...] referantur», e «a quibus vim et virtutem suscipiunt», lo obbliga a discettare sulle «colligationes planetarum cum mensuris supremis».³³ E senza mai adoperare il termine *sefirôt*, egli le chiama una ad una traslando dalla cabala il senso di quella unificazione zodiacale («[...] a secretioribus hebreis»). Per questo fatto da *Malcut* e *Isod* si ha fondamento e vita del mondo (= Luna), da *Hod* ornamento e celebrità (= Mercurio), da *Nizah* vittoria ed eternità (= Venere), da *Tiferet* bellezza (= Sole), da *Geburah* forza (= Marte), *Chesed* — ma *Ghedulah* in Zarotti — significa poi pietà e clemenza (= Giove), *Binah* è intelligenza dove risiede lo Spirito Santo (= Saturno), *Chocmah* è infine sapienza suprema, centro, e sfera che conduce a sé tutte le linee.³⁴ Pur carente nelle motivazioni anche Zarotti spiega come «Dolcemente s'accordano in quel mondo sopraceleste con eminentissimo concerto quelle nove Saphirot divine»; e all'elenco fa seguire un diagramma in fase discendente che comprende *sefirôt*, muse, pianeti e note:³⁵

			<i>col modo:</i>
Cheter	Caliope	primo mobile	Hiperfrigio
Chocmah	Urania	Ciel stellato	Eolio
Binah	Polinia	Saturno	Missolidio
Ghedulah	Tersicore	Giove	Lidio
Gheburah	Clio	Marte	Frigio
Tipharet	Melpomene	Sole	Dorio
Hod & Nizah	Erato	Venere	Hipolidio
Iesod	Euterpe	Mercurio	Hipofrigio
Malcut	Thalia	Luna	Hipodorio

³² Nel «Prooemium» della sua opera Giorgio si propone di discorrere «de convenientia rerum omnium cum Messiah capite, et de eo, qui per ipsum Christum omnibus rebus ex peccato constractis, ac dissonis restitutus concentus». A tal fine va precisato che l'Accademia della Fama ha incluso nel proprio programma la ristampa di testi cabalistici; cfr. i «secretiores theologi» ebrei alle cc. 1 v.-2 v. della *Summa*.

³³ Cfr. F. GIORGIO VENETO, *op. cit.*, «Tonus octavus», pp. CLXXXIII sgg.

³⁴ Si legga la conclusione tipicamente cabalistica sul numero sette, assegnato allo Spirito Santo, a Saturno, alla divina intelligenza e alla festa ebraica del sabato: «Saturnum autem suscipere quicquid habet a [...] *bina*, quod intelligentiam sonat: ubi precipue residere dicitur Spiritus Sanctus [...] Qui etiam dedit Prophetis, & Apostolis rerum secretarum intelligentiam. A quo loco hebraei susceperunt suum sabatum, et diem septimum utrique Saturno coelesti scilicet et supramundano dedicatum [...]» (in *op. cit.*, p. CLXXXIII v.).

³⁵ Cfr. i *Cento dubbi* cit., p. 21 v.; passo che modula il testo di Macrobio sul

Continuando nella escussione delle fonti testuali, molte e dichiarate in minima parte, sono portato a concludere che presso il capodistriano ha un ruolo preminente il pensiero di Boezio. L'armonia del «mondo elementare», designata come «misurata variatione dell'Estate, Autunno, Inverno et Primavera [...] ma etiandio nella generatione [...] delle piante, delle fiere, et degli huomini», non fa che modulare uno stralcio della prima specie di musica del filosofo mediolatino («[...] haec omnis diversitas ita et temporum varietatem parit et fructum, ut tamen unum anni corpus efficiat [...] ver laxat, torret aestas, maturat autumnus, temporaque vicissim [...] ipsa suos afferunt fructus [...]»)³⁶ Mentre l'idea d'armonia, come unificazione proporzionata di opposti, trova espliciti richiami al platonismo. Se non sbaglio la citazione, presumo che nel riferire intorno alle azioni degli uomini e dell'anima come «picciolo mondo» rispecchiante con la propria «Musica» un'armonia divina, Zarotti ricorra al *Timeo* (47d), nel quale «l'armonia [...] ha movimenti affini ai giri dell'anima, che sono in noi [...] e essa è stata data dalle Muse per comporre e rendere consono a se stesso il [suo] giro [...]».³⁷ Così in Zarotti:³⁸

Da tutti questi tre Mondi nasce quasi un breve epilogo dell'universo, l'huomo, che si chiama da Filosofi picciolo mondo; del quale non essendo altro l'anima (come vuol Platone) che un numero, che se stesso move, la certamente Musica d'intelligibile harmonia [...]

Palleggiando poi tra diversi spunti pitagorici e boeziani, Zarotti sviluppa una concezione tipica della medicina antica fondata sull'equilibrio degli umori vitali, ossia del buon funzionamento o «harmonia di cuore, nervi polmoni, lingua» (varianti dei soliti flegma, bile, atrabile, sangue). Tornando poi all'assunto principale, che si palesa nella continua dimostrazione di come la leggiadria di voce è sintomo di armonia suprema «del mondo intelligibile», Zarotti recupera un altro *locus* boeziano spiegando la fattura del suono artificiale, prodotto cioè da strumenti e voci e «vestigio nobilissimo di grado in grado di quella Caliope divina»:³⁹

[...] l'humana ragione [...] si ha compiaciuto di fabricarsi un'altra musica instrumentale con flauti, con sampogne, con lire, e con gl'altri artificiosi

significato etimologico del termine «sirene», «chiamate [...] così in greco perché cantano le lodi à Dio» (ivi); cfr. *In Somnium...*, II, 3, 1. Di *sefirôt* parlerà anche il gesuita teorico Atanasius Kircher nella II parte della *Musurgia universalis* (Roma, er. Corbeletti 1650, p. 213).

³⁶ In Zarotti (cit.) a p. 22 r.; cfr. inoltre BOEZIO, *Pensieri sulla musica*, a cura di A. Damerini, Firenze, Fussi 1949, p. 36.

³⁷ PLATONE, *Timeo*, in *op. cit.*, VI, cit., ripreso anche da E. FUBINI, *op. cit.*, p. 37.

³⁸ A p. 22 r.-v.

³⁹ *Ibid.*, p. 23 r.

suoni [...] il qual ultimo concerto anco talhor s'accorda in se medesimo, e talhor con la voce [...]

In breve, tutti questi passaggi irrelati nella filosofia classica, vengono ricuciti da Zarotti mediante un concetto alquanto elastico di armonia, implicitamente distinta in metafisica, astrale, fisiologica e musicale. Egli si serve di una tropologia che partendo dai quattro umori tocca la *musica instrumentalis*, cui allega un gruppo di esemplificazioni dedotte da testi famosi, nei quali la voce (per le suddette correlazioni) ha la proprietà di sanare le infermità del corpo. Lo fa credere il racconto di Galeno a proposito di come Damone calmasse i giovani ebbri facendo intonare una melodia dorica, o di Pitagora che sedò con la musica l'animo esacerbato di un giovane, il quale voleva bruciare la casa del rivale in amore:⁴⁰

[...] per mezo il canto, ò sospiro di flauto, ò de Lira si sanano le infermità del corpo, et quelle dell'animo; leggendosi appresso d'un certo Damone musico, che ritrovandosi in casa d'un Sonatore, dove alcuni fanciulli dal vino incitati faceano strepitosi balli [...] comandò al sonatore, che toccasse nell'arte sua l'accento Dorio, il quale suole pronunciar una soavità grave, modesta, e gentile molto accomodata alle riprensioni de' i vitij [...] Pitagora risanò un giovane grandemente impazzito dal vino, il quale era corso per abbruggiar la casa d'un suo rivale, dove havea veduto entrar la meretrice sua innamorata.

Una menzione a parte merita poi il discorso sull'equilibrio o crasi dei quattro umori vitali, che émula sia gli accenni di Boezio, sia il commento al *Timeo* di Marsilio Ficino (*cit.*). Codesta teoria di antichissima origine riecheggia da Ippocrate a Galeno la perfezione del numero quattro (la τετρακτύς pitagorica) e spiega in termini di patologia medica la formazione dei temperamenti sanguigno-flemmatico-malinconico-collericco a seconda del prevalere nel corpo umano di uno dei quattro elementi-base.⁴¹ Ligio a questo archetipo della medicina, Zarotti riformula il principio in un modo che non si distanzia dal *De Institutione musica* e dal *De Triplici vita* (*cit.*) e fonde in un solo aspetto moralità e fisiologia, quando ammette che l'anima e il corpo in condizioni insane sono sog-

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 24v.-25r. Lo stralcio si riduce al testo di Boezio (*cit.*, p. 26): «Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adulescentem Tauromenitanum subphrigii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem [...] Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere [...] Pythagoras [...] mutari modum praecepit atque ita furentis animum adulescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit».

⁴¹ A Galeno e a Boezio si rapporta frequentemente lo studio della medicina medievale: soprattutto in Pietro d'Abano; cfr. G. VECCHI, *Medicina e musica, voci e strumenti nel Conciliator (1303) di Pietro d'Abano*, «Quadrivium», VIII 1967, pp. 5-22.

getti a una «dissonanza», cui reca conforto o rigenerazione la musica per i «ligamenti» ch'essa possiede con il mondo superiore:⁴²

[...] vogliono i Medici, che la sanità de' corpi nostri altro non sia che una musica de' quattro humori, che si ritrovano in noi, i quali, discordati tra loro, tosto fanno infermar la vita [...]

[...] Percioché risonando con l'articolata voce, ò con la tibia concorde, e ben disposta si suole richiamar l'altra musica disconcertata, e lassa dell'anima, e del corpo humano, avendo questa musica tanta virtù e spiritual vigore in lei, che la riforma alla pristina sua consonanza naturale; atteso che altro non è la infirmità di questo, e di quella se non una dissonanza d'harmonia.

[...] Credo io, ch'essendo formata questa musica parte de cose materiali e corporee, e parte essendo ella incorporea, et spiritale, viene in un tempo istesso, in quanto ò causata dalle corde del Liuto [...] ò pur dalla lingua e dalle labra humane, che son tutte cose corporee à risanar i corpi nostri; et in quanto è composta d'una dolcezza incorporea e spiritale imitatrice dell'harmonia celeste, modifica e persuade dolcemente i costumi dell'animo humano [...]

(Boezio):⁴³

Quia non potest dubitari quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit [...] Nimirum id etiam omnis aetas patitur omnisque sexus; quae licet suis actibus distributa sint [= gli uomini], una tamen musicae delectatione coniuncta sunt.

(Ficino):⁴⁴

[...] Nam certis concentibus morbi tam corporis quam animi mirabiliter curari dicuntur, ut non mirum sit veteres sapientes in idem, id est Apollineum numerum, tam medicinae quam musicae originem retulisse [...]

Apparendogli poi troppo vaga la spiegazione di come si congiungono i tre mondi di «divine intelligenze», delle «sfere celesti» ed «elementare» — nei quali scopre le predette modalità dell'armonia — Zarotti

⁴² Alle pp. 22v.-23r., 25v.

⁴³ BOEZIO, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ Il passo si trova nel commento al *Timeo* negli *Opera omnia* di Ficino (cit.) ed è anche in D.P. WALKER, *Le chant...*, p. 29.

precisa che esiste una perpetua comunione tra sette specie di musica. Ovviamente il relatore adopera in maniera scambievolmente i vocaboli armonia e musica, attribuendo ad essi identico significato e per i quali svela in modo empirico le prove attinenti al suono degli strumenti e delle voci, in merito a questa ulteriore specificazione.

Nel prendere le mosse da un affresco padovano, dov'è dipinta una lira con le corde protese verso l'infinito, lo studioso di Capodistria vi assimila per metafora le cose che dall'esperienza strumentale all'unione degli esseri portano verso i «superni mondi». ⁴⁵ Suddivisi in sette stazioni, essi stanno in concordanza tale che ogni azione (o suono) si ripercuote inevitabilmente su tutti, allo stesso modo in cui un liuto, di fronte ad un altro e con eguale intonazione, risuona per simpatia anche quando le sue corde non vengono eccitate. ⁴⁶ È inutile rammentare quanta parte abbia avuto il sette nelle dottrine numerologiche (dalle scuole pitagoriche al nominato Cicerone), conviene piuttosto segnalare come Zarotti si avvalga di un grafico per codesto «settenario», in cui si nota la collocazione delle muse-*sefirôt* tra le divinità del mondo intelligibile e il mondo celeste dei pianeti, discendendo quindi all'anima razionale degli uomini, ai corpi, alle voci e al suono artificiale degli strumenti: ⁴⁷

[...] Hora discorrendo noi di questi Mondi, e per questi concerti di musicale dolcezza, troveremo, che le musiche son sette, del Mondo intelligibile, del Mondo celeste, del Mondo elementare, dell'anime, de i corpi, della voce articolata, et de suoni. Et di maniera vi è l'una co l'altra insieme accordate, che toccando una qui da basso, certissima cosa è che corrispondono quelle di sopra. Sicome vedemo noi far d'un Liuto; il quale, posto all'incontro d'un altro, che sia sonato, ancor che questo non venga tocco ne mosso, pur che sia ben accordato in quel medesimo tuono di quel che si suona, move anch'egli l'istesse corde quell'istesso moto dell'altro; sicche ne prende stupore chi non conosce la cagione; la quale non è, che la disposizione, e concordanza, che ha un Liuto con l'altro [...]

⁴⁵ A p. 23v.; dall'accento a Padova si può indurre la probabile appartenenza di Zarotti a quella Università. Del resto l'ateneo veneto accolse per secoli gli studenti provenienti dall'Istria, come s'è detto a nota 10 e come dimostra ancora B. ZILLOTTO, *Providenze a favore degli studenti universitari istriani dal '400 all' '800*, «Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e Storia patria», n.s., III 1954, pp. 147-157.

⁴⁶ Si può osservare che nel '500 l'effetto di risonanza per simpatia riscuoteva grande interesse presso accademici e poeti. Oltre a Zarotti potrei citare Claudio Bembo e Luigi Groto; di quest'ultimo cfr. le *Lettere famigliari*, Venezia, G. Giuliani 1616, pp. 165-166 (lett. del 4.VII.1566); su cui: I. CAVALLINI, *La musica nell'opera e nella vita di Luigi Groto (1541-1585)*, «Subsidia musica veneta», II 1981, p. 52.

⁴⁷ Alle pp. 23v.-24v.

1	Musica del Mondo intelligibile.
	1. Saphirot 2. Saphirot 3. Saphirot 4. Saphirot 5. Saphirot 6. Saphirot 7. Saphirot 8. Saphirot 9. Saphirot
2	Musica del Mondo Celeste.
3	Musica del Mondo Elementare.
4	Musica dell'anima rationale sensibile, et de' viventi.
5	Musica de' i corpi.
6	Musica della voce.
7	Musica del suono artificiale.

In rispetto alla gerarchia, l'argomentazione si sposta allora su piani paralleli per meglio designare le varie corrispondenze nella frammentazione dell'universo in sette parti. In esse la musica appare educatrice, stimolatrice di passioni, motivo di conoscenza; e a Zarotti non resta che misurarsi in *exempla* abusati come il mito di Arione, per spiegare il suo potere su animali e piante, come si legge nella VI egloga virgiliana (vv. 27-28).⁴⁸ Essa porta ancora a risultati terapeutici o magici, sui quali ultimi regna sovrano il simbolo orfico, magnificato in questo caso dalle parole di Ovidio («Carmine dum tali sylvas, animosque ferarum/Threicius vates, e saxa sequentia ducit»; *Metamorphoseon*, XI, 1 sgg.).⁴⁹ Anche nella realtà, sostiene Zarotti, si arguisce tale potere occulto se pensiamo al modo in cui trombe, «fistole pastorali», «tobie» da caccia (= corni), riescono a esaltare o viceversa ad ammansire cavalli, giumente, tortore, cani e cigni. Nondimeno, all'uomo è concesso per condizione d'amore di fruire tutte le armonie della «gran fabrica di Dio». Portando infatti il ragionamento a conclusione, Zarotti lascia gli esempi classici e coevi per dare una personale definizione di quanto possa la voce umana rispetto ai suoni della natura («[...] sciolta in dolci Canzonette apporta alla fantasia un certo che di più gentil, e di vago [...] perché entrando le parole nel labirinto dell'orecchio dolcemente lusinga

⁴⁸ A p. 26r.; il riferimento è diretto a Sileno cantore di miti, ove «Fannosque» va corretto in «Faunosque». L'uso della III egloga è limitato poi al tema delle muse figlie di Giove (p. 23r.), nello stralcio che verte sulla contesa tra i pastori Menalca e Dameta: «Ab Jove principium, Musae [...]» etc. (v. 60).

⁴⁹ La citazione è a p. 26v.

gano la mente à volar fuori insieme con Amore»).⁵⁰ A riprova di ciò, ricorda come il liuto sia tra gli strumenti il più stimato, per l'imitazione che esso compie del canto attraverso passaggi fioriti, posti a mimare gorgheggi e diminuzioni (le «diminute»):⁵¹

[...] il Liuto per avvicinarsi alla voce humana, è più in stima, et in pregio che tutti gli altri instrumenti del mondo, atteso che egli nel moto delle corde, hor alzando, hor abbassando il suono, dimostra quasi un'artificiosa parola, et lamentandosi talhora sommessamente, talhora cantando più allegro, et spesse volte nelle sue diminute gentili, esprimendo il vivo et naturale, e pianto, e riso fà star dubbia la mente, s'egli habbia lingua e labro nel proferire [...]

Sempre la voce, razionalmente individuata come fonte di eloquenza e nella sua superiorità sugli strumenti, acquista una dimensione passionale con la virtù oratoria e l'amore. L'oratore tuttavia non riesce a persuadere in misura eguale a quanto può la voce della donna, poiché in essa è compresa «una mista soavità di tutte le più elette musiche dell'universo». ⁵² Partecipando a questa esperienza armonica la «Musa d'Amore» è «[...] medica de' i mali del corpo, e dell'animo dell'amante: e questa è di tutta l'eloquenza amorosa faconda, e mirabile oratrice». ⁵³ Alla *quaestio* lanciata da Girolamo Vida non resta dunque altra risposta: né l'invisibile bellezza dell'animo o la semplice visione dell'amata, rivelate da poesia e pittura, hanno tanta efficacia quanto la bellezza della voce di chi si ama.

* * *

Irretito dai miti umanistici, Zarotti abbozza in chiusura le qualità di quel *logos* che fiorisce dall'unione di parola e suono, senza addentrarsi nelle ardite nomenclature dei secentisti, i quali cercheranno di fermare i processi sonori in relazione agli stati emotivi dell'animo. Al poeta Zarotti non compete in fondo tanto specialismo; la sua preparazione ricalda un tratto comune della cultura cinquecentesca, e in questo senso l'impianto filosofico che la sostanza può anche escludere qualsiasi espediente tecnico.

A volere giudicare con severità il valore dello scritto, si può asserire che esso non dipende dalle notizie inerenti al significato di armonia musicale intesa nella più larga delle accezioni. In sé questa non reca

⁵⁰ A p. 27; si noti l'allusione scientifica alla fisiologia dell'organo («laberinto dell'orecchio»).

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² A p. 27v.

⁵³ A p. 28r.

che pochi elementi di originalità: soprattutto per la negligenza verso un vero approfondimento scientifico, o l'eclettismo nei passaggi che duplicano le varie *auctoritates* celate da una prosa ridondante. La stessa visione platonica del testo, nobilitata dalla prospettiva etico-letteraria bembesca, si realizza mediante citazioni dotte che tengono perlopiù luogo di dimostrazione, mentre tra i tanti raffronti plausibili almeno uno sorge spontaneo con la II delle *Dicerie sacre* di Giambattista Marino. Come nel Napoletano infatti il maneggio della musicografia è sotterraneo, coperto dalle sottolineature di un materiale lirico su cui troneggiano i nomi di Omero, Virgilio, Ovidio, e credo anche il Boccaccio delle *Genealogie*, che ha subito larghi saccheggi durante tutto il secolo.⁵⁴ Questi modelli permettono a Zarotti di stringere in un solo nodo poesia e filosofia, in nome di una *delectatio* da cui scaturisce una erudita moralità. Collocandosi poi in un ambito accademico dal quale sono usciti pochi esemplari di questo tenore, il suo intervento irrorà di nuova luce l'attività speculativa della Palladia: le dà anzi maggiore completezza, dimostrando che tale accademia fu un'ammirevole cucina di intelletti.

⁵⁴ Si può addirittura parlare di una stretta coincidenza nell'assunzione di materiale bibliografico sacro, filosofico, nonché poetico, attuato con i nomi di Platone Macrobio Boezio Ficino e Giorgio. Entrambe le dissertazioni iniziano poi con il mito di Pan, le cui ascendenze vanno cercate nelle *Genealogie deorum gentilium* (I, 4 «De Pane secundo Demorgonis filio»); ma pure l'esposizione dei temi viene a raccordo nella successione di musica-medicina, mondo elementare, macro e microcosmo.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Ivano Cavallini (Adria 1952) si è diplomato in flauto presso il conservatorio della sua città e ha seguito gli studi universitari a Padova e a Bologna (Storia della Filosofia - Perfezionamento in Musicologia), lavorando poi come contrattista all'Istituto di Studi Musicali Teatrali - Università di Bologna (1979-1983), dove dirige dal 1980 l'annuario *Subsidia Musica Veneta* (ed. Forni).

I suoi interessi si rivolgono principalmente alla musica rinascimentale e barocca, ai suoi rapporti con poesia e teatro, all'estetica e alla storiografia musicale del '700. Ha pubblicato alcune ricerche su mss. italiani di liuto, sulla cantata secentesca, sul madrigale e sul melodramma del XVIII sec. Dal 1980 partecipa a numerosi congressi in Italia e all'estero; dall' '81 organizza i Corsi estivi di musicologia per l'Università di Bologna e dal 1985, a Trieste, i Convegni internazionali sulla *Polifonia da Venezia al centro Europa*.

Vive e lavora a Trieste presso il conservatorio «G. Tartini» come insegnante di Storia della musica.

Suoi articoli appaiono nelle riviste: «Fontes Artis Musicae», «Nuova Rassegna di Studi Musicali», «Quadrivium», «Rivista Italiana di Musicologia», «Musica e Filologia», «Il Flauto dolce», «Atti dell'Acc. delle Scienze di Bologna», «Pagine»; inoltre ha scritto per il «Dizionario Bompiani», la «Storia della Cultura veneta», il manuale «La musica nella storia» e per gli Atti di vari convegni musicologici.

LA REDAZIONE