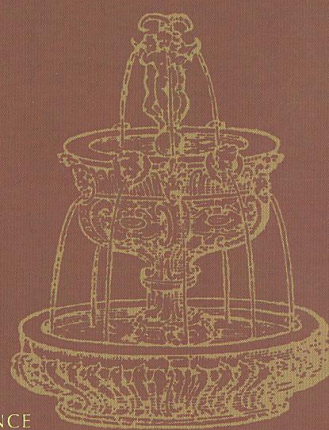


# Journal de la Renaissance

volume VI • 2008



BREPOLS

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

---

## Journal de la Renaissance

### Rédacteur en chef

Pascal BRIOIST

(pascal.brioist@free.fr)

### Directeur de la publication

Philippe VENDRIX, directeur du CESR

### Comité de lecture

Pierre AQUILON, Jacques BARBIER, Luc BERGMANS, Joël BIARD, Jean-Pierre BORDIER, Pascal BRIOIST, Jean CÉARD, Gérard CHAIX, Stephan GEONGET, Jean GUILLAUME, Thomas HEALY, Richard HILLMAN, Frank LA BRASCA, Chiara LASTRAIOLI, Alain LEGROS, Frédérique LEMERLE, John O'BRIEN, Nuccio ORDINE, Werner PARAVICINI, Yves PAUWELS, Jean-Paul PITTION, Philippe VENDRIX, Jacqueline VONS.

### Responsable éditorial

Mickaël ROBERT

(mickael.robert@univ-tours.fr)

La revue est publiée une fois par an.

Les manuscrits, ainsi que les ouvrages proposés pour recension, sont à adresser au rédacteur en chef et doivent répondre aux exigences des consignes de rédaction.

### Distributeur exclusif

Brepols

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE – UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS  
59, rue Néricault-Destouches, BP 11328, 37013 Tours cedex 01  
<http://www.cesr.univ-tours.fr> – [cesr@univ-tours.fr](mailto:cesr@univ-tours.fr)

---



## UN TESTIMONIUM LIUTARIO DEL PENSIERO FICINIANO : la lira da braccio androgina del Kunsthistorisches Museum di Vienna\*

Elena BUGINI

**È** STORICAMENTE documentato come Marsilio Ficino praticasse personalmente la musica facendo uso di uno strumento che, nei suoi scritti ed in quelli dei suoi contemporanei<sup>1</sup>, viene chiamato « *lyra orphica* ». Per quanto purtroppo si sia oggi in difetto di una puntuale descrizione del perduto cordofono, è quasi scontato che si trattasse di una lira da braccio: Quattro e Cinquecento furono in effetti inclini ad identificare nella forma liutaria di nuova invenzione una derivazione diretta dall'antico omologo ellenico, conseguentemente inducendo gli artisti ad attribuire formati « da braccio » alle raffigurazioni dei mitici protagonisti — tra i quali, per l'appunto, Orfeo — della musica greca<sup>2</sup>. La lira da braccio, inoltre, era stata apposi-

\* La storia di queste righe principia nel gennaio 2004 in una gelida mansardina della rue Bretonneau di Tours, quando il felice calamo ficiniano — « *Nullus sine amore de amore bene loquitur* » — mi indusse a cercare il prezioso stigma neoplatonico nella lira da braccio antropoide protagonista della sezione centrale della *thèse en co-tutelle* Tours-Torino — diretta da Maurice Brock e dal compianto Francesco Degrada (poi sostituito da Luisa Zanoncelli) — intitolata *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*, allora alle sue battute incipienti. Nell'agrodolce tepore settembrino di tre anni dopo, ripartendo per l'Italia a *soutenance* avvenuta, ho inteso — sotto il cielo di Bercy — come tutte le parole possano spalancarsi nella chiusura di un abbraccio. *Allo sposo normanno, nella svolta unica d'un doppio respiro*.

1. Se ne trova ad esempio menzione nella produzione letteraria del Magnifico, cf. Lorenzo de' Medici, *Opere*, Firenze, Giuseppe Molini, 1825, II, p. 157.

2. Sulla lira da braccio (e la sua iconografia), si vedano: Benvenuto Disertori, *La musica nei quadri antichi*, Calliano, Assessorato alle attività culturali della Provincia autonoma di Trento,

1978, p. 99-106 e 107-126; Emanuel Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 263-275; Romano Silva, « Strumenti musicali "alla greca e all'antica" nel Rinascimento », in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, I, 1984, p. 363 e Fig. 121; Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (ottima l'edizione italiana curata da Renato Meucci e uscita presso la EDT di Torino nel 1999 con il titolo di *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*); Andrea Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Muzzio, 1987, p. 280-290; Sterling Scott Jones, *The lira da braccio*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995; Howard Mayer Brown, S.S. Jones, voce « Lira da braccio », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2002, XIV, p. 742-745; Elena Bugini, « Un intarsio di lira, una lira intagliata: qualche puntualizzazione su fra Giovanni da Verona e Giovanni d'Andrea Veronese », in *Verona Illustrata*, Verona, Museo di Castelvecchio, 2004, 17, p. 43-63 e Fig. 18-31.

tamente pensata per quelle improvvisazioni di versi intonati in cui, secondo tradizione, Ficino eccelleva<sup>3</sup>. La qualifica di « orfica » dello strumento ficiniano si lega sia ad una precisa caratteristica del decoro strumentale sia alla particolare venerazione riservata al cantore-mago di Tracia dagli accademici careggini che, non percependo contraddizione alcuna tra credo cristiano e culto orfico<sup>4</sup>, del poeta-musico fecero addirittura la figura-emblema del loro circolo<sup>5</sup>: Orfeo fu infatti per loro *philosophus priscus* che, nella serie degli antichi teologi (da Zoroastro ad Ermete Trismegisto e Mosè, da Platone ai pensatori cristiani), occupava un posto di primo piano per il suo mitico ruolo di maestro di Pitagora e, suo tramite, di Platone. Che — come rievocato da alcuni versi latini dell'umanista Naldo Naldi<sup>6</sup> — lo strumento di proprietà ficiniana si fregiasse di un'immagine di Orfeo incantatore di rocce ed animali, pertanto, non stupisce affatto.

In considerazione della profonda e persistente influenza esercitata dal pensiero ficiniano sulla cultura della Rinascenza italiana, non è da escludere che la « *lyra orphica* » del filosofo neoplatonico vada annoverata tra i molti e diversificati modelli<sup>7</sup> eletti da artefice e committenza della C.94 (SAM Inv.No.89; Fig. 1-2), ricercato esemplare di lira antropoide con etichetta

3. Cf. Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 1998, p. 166-169. Kristeller — il primo studioso che si sia applicato alla rivalutazione di Ficino come pensatore autonomo (e non come semplice divulgatore di Platone) — si è occupato della passione musicale ficiniana soprattutto in: P.O. Kristeller, « Music and Learning in the Early Italian Renaissance », *Journal of Renaissance and Baroque Music*, Cambridge, Institute of Renaissance and Baroque Music, 1947, I, p. 451-470. Contributi più recenti sul rapporto di Ficino con la musica sono: *Musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, a cura di P. Gozza, Bologna, il Mulino, 1989, p. 16 *sqq.*, e 89-95; Raffaello Monterosso, « Dalla Accademia Platonica alla Camerata Fiorentina: presupposti e realtà musicali », in *Il neoplatonismo nel Rinascimento*, a cura di P. Prini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, p. 270 *sqq.*; Brenno Boccadoro, « Marsilio Ficino: the Soul and the Body of Counterpoint », in *Number to Sound*, a cura di P. Gozza, Dordrecht, Kluwer, 2000, p. 99-134; Gabriele Giacomelli, « *Ut afflatu meo quotidie resonet*. Immagini dell'armonia cosmica per il conte Bardi », in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca: atti del Convegno Intenzionale di Studi. Firenze-Vernio 25-26 settembre 1998*, a cura di P. Gargiuolo, A. Magini, S. Toussaint, Prato, Rindi, 2000, p. 173-194; Angela Voss, « *Orpheus redivivus*: the Musical Magic of Marsilio Ficino », in *Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy*, a cura di M.J.B. Allen, V. Rees, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 227-241. A questi testi a stampa va aggiunta la tesi di laurea di Concetta Pennuto intitolata *Marsilio Ficino e la musica*, discussa presso l'Università della Sapienza di Roma nel corso dell'anno accademico 1996-1997.

4. Cf. André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996, p. 14 e 24 (nota 48).

5. « [Le] héros mythique obsédait et comblait l'imagination de l'Académie. Orphée est le premier poète: ses hymnes médités et vénérés par les Platoniciens célèbrent les principes mystérieux du monde et montrent comment le chaos a été

dominé par l'Amour [...]. Il reste à la Renaissance, comme il était pour Dante dans le *Convivium*, le symbole de la puissance civilisatrice de l'esprit qui est tantôt l'effet de l'éloquence, tantôt celui de la musique, tantôt celui de la poésie [...]. Et il est remarquable que cette aventure [...] ait fourni le sujet de la première œuvre du théâtre profane de la Renaissance. L'*Orfeo* de Politien [...]. Ainsi la fable d'Orphée associe intimement au rêve pastoral la triple puissance d'Éros, d'Hermès et de Saturne; il est tour à tour le chantre inspiré de l'amour, le mage et le désespéré [...] », cf. A. Chastel, *Marsile Ficin...*, *op. cit.*, p. 189 e 190. Allo specifico della lettura della figura orfica elaborata dal circolo careggino è dedicato l'articolo: Daniel Pieckering Walker, « Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, The Warburg Institute, University of London, 1953, 16, p. 100-120.

6. Dedicati a Ficino ed intitolati *De Orpheo in ejus cythara picto*, essi così recitano: « *Orpheus hic ego sum, movi qui carmine silvas, / Qui rabidis feci mollia feris. / Hebra unda velocior Euro, / Vicia tamen cantu substitit illa meo* », cf. P.O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Firenze, Leo S. Olschki, 1937, II, p. 262-263. Sull'autore del breve componimento si vedano, all'interno dello stesso volume, p. 260-266 e 328.

7. L'attenta disamina di conformazione, materiali e tecniche costruttive della lira studiata al vero durante un sopralluogo viennese finanziato dal CESR nell'aprile del 2004 mi ha consentito di individuare la grande quantità di possibili punti di riferimento di forma, stile e contenuto che illustro diffusamente ai paragrafi 2.1-2.5 della *Pars Secunda* della tesi di dottorato. Bifrontismo formale ispirato al paradigma di Giano, registro apparentemente grottesco del « *serio ludere* », antropogonia e miti d'amore del *Simposio* (nonché molte altre pagine di Platone mediate da Ficino ed Erasmo): sono modelli che — classici o in forte debito con la classicità — sono comuni a molti operatori culturali di Quattro e Cinquecento, soprattutto quando attivi in contesto di Serenissima.



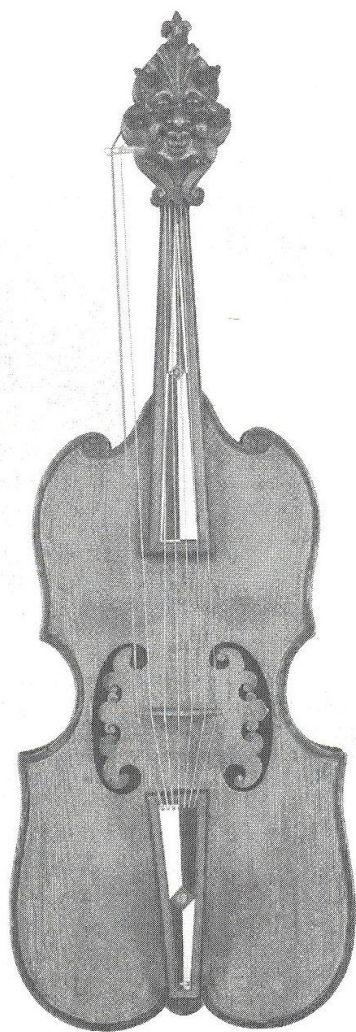


Fig. 1 — Lira da braccio  
supposta di Giovanni d'Andrea  
(Verona, 1512).  
C.94 (SAM Inv.No.89)  
del Kunsthistorisches Museum di Vienna.  
Fronte scolpito con torso e viso maschili.  
© Vienna, Kunsthistorisches Museum.

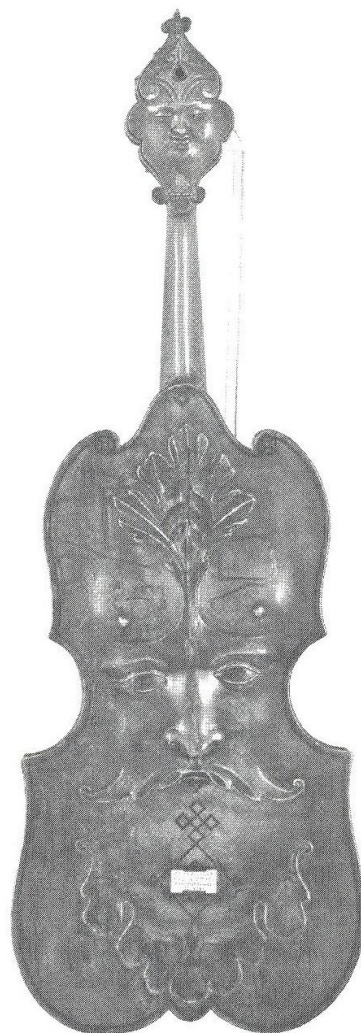


Fig. 2 — Lira antropoide di Vienna:  
retro declinato eminentemente  
« al femminile ».  
© Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 3 — Iscrizione dell'etichetta eburnea sul dorso della C.94: « ΑΥΤΗΣ ΙΑΤ / ΡΟΣ ΕΣΤΙΝ / ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ / ΩΔΗ ». © Vienna, Kunsthistorisches Museum.

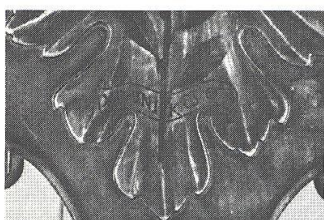


Fig. 4 — Iscrizione a fuoco al vertice del dorso della C.94 (a lira capovolta): « ΧΡΟΝΙΚΩΣ ». © Vienna, Kunsthistorisches Museum.

interna « Joanes . andreas veronen / 12 [...] / 1512 »<sup>8</sup> conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>9</sup>.

Strumento di grandi dimensioni (cm 80,5 d'altezza), la C.94 è fabbricata in legno di latifoglia (forse acero), con la sola eccezione della tavola in conifera. Ha cinque corde vibranti e due bordoni. Come tipico di molte lire cinquecentesche, le fasce sono concave e, sul fondo, sensibilmente rientranti in corrispondenza del bottone d'ancoraggio della cordiera sagomato in tre cerchi concentrici. La tavola armonica ha pregevole vernice bruno-antico, mentre fondo e fasce sono pigmentati in rosso-scuro. I fori di risonanza intagliati nella tavola sono insolitamente grandi e con calligrafico profilo a viticcio. Tastiera e cordiera sono decorate « alla certosina », colorita combinazione intarsiata di ebano, avorio, osso tinto di verde e legno marrone<sup>10</sup>. In avorio è anche la placchetta al registro basso del fondo, recante un'iscrizione in greco celebrativa dei valori terapeutici della musica (Fig. 3)<sup>11</sup>; del greco si fa uso anche al registro superiore del fondo dove — rovesciato rispetto alla precedente e non più inciso su avorio ma tracciato a fuoco direttamente sulla superficie lignea — compare un riferimento al tempo (Fig. 4)<sup>12</sup>. Sorprendenti sono soprattutto le modalità di intaglio di cassa e

8. Si tratta con ogni probabilità del prodotto di una falsificazione, come spesso accade in liuteria. Alle p. 15-18 della *Pars Secunda* de *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*, oltre ad esporre le ragioni che inducono ad escludere che sia stato il fantomatico « Giovanni d'Andrea » — liutaio noto per quest'opera soltanto — ad applicare il cartiglio all'interno dello strumento, propongo anche le due più verosimili ipotesi circa l'origine della lira viennese. La prima la considera effettivamente opera di un dotatissimo liutaio-intagliatore veronese dei primi del Cinquecento. L'artefice, tuttavia, non firmò il suo manufatto e l'etichetta fu apposta da uno dei collezionisti dello strumento che, facendo uso di cartigli di reimpiego, decise di dare se non altro un nome al suo prezioso artefatto. La seconda ipotesi fa della C.94 un falso creato in epoca imprecisata — ma sicuramente anteriore al 1805, quando la collezione di cui la lira antropoide faceva parte (quella dei marchesi Obizzi della residenza padovana del Catajo) cominciò il periplo che l'avrebbe infine portata nell'attuale sede espositiva viennese — con il preciso intento di riflettere predilezioni musicali, filosofiche e formali dell'epoca d'oro della Rinascenza veneta.

9. Sul prezioso strumento, cf. Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente; beschreibendes Verzeichnis*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & co., 1920, p. 65-66 e 137; E. Winternitz, *Gli strumenti musicali...*, op. cit., p. 266-267; A.

Bornstein, *Gli strumenti musicali...*, op. cit., p. 286-287; *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2000, p. 143 e 147.

10. Sulle particolarità di questa tecnica, cf. Antoine M. Wilmering, *The Gubbio Studiolo and its Conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 79-81.

11. L'iscrizione — in maiuscole anticharie senza segni dia-critici — recita: « ΑΥΤΗΣ ΙΑΤ / ΡΟΣ ΕΣΤΙΝ / ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ / ΩΔΗ ». Su questo *topos* dalla greicità in avanti, cf. Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca. [Euclide]. Cleonide. Nicomaco. Excerpta Nichomachi. Bacchio il Vecchio. Gaudenzio. Alipio. Excerpta Neapolitana*, Milano, Guerini, 1990, p. 17; *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*, a cura di P. Horden, Ashgate, Aldershot, 2000; B. Boccadoro, *Ethos e Varietas. Trasformazione qualitativa e metabolica nella teoria armonica dell'antichità greca*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002; B. Boccadoro, « Musica, medicina e temperamenti », in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 361-386.

12. « ΧΡΟΝΙΚΩΣ », iscrizione tutta in maiuscolo tranne le due lettere finali (*omega* e *sigma*). Per una breve analisi d'ambo i saggi di conoscenza del greco esibiti sul dorso della C.94, cf. Anna Pontani, « Iscrizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo », *Scrittura e Civiltà*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996, 20, p. 251-252.





Fig. 5 — Cavigliere scolpito della lira androgina di Vienna: viso maschile grottesco sul fronte. ©Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(fig. 5-6), dato che entrambi volutamente suggeriscono semi, con caratterizzazione maschile per il fronte ed eminentemente femminile per il retro. La non univoca definizione del fondo proprio a quel dettaglio d'ornato — un grande volto maschile sovrapposto all'intaglio del torso femminile (Fig. 7) — che rinforza l'idea d'una dipendenza dello strumento dalla ficiniana « *lira orphica* ». L'idea del capo spiccato adagiato sul dorso di uno strumento musicale, in effetti, apertamente richiama l'ultimo viaggio di Orfeo che, secondo alcune versioni del mito, dopo aver ceduto all'amore per la perdita di Eurydice, venne fatto a pezzi dalle Gorgoni e gettato nel fiume Ebro, dove il cantore avrebbe navigato con la lira continuando ad intonare le sue melodie finché, raggiunto l'isola di Lesbo, non venne sepolto nel tempio di Apollo. Lo snodamento del mito — efficace ed espressivo del cerchio di vita — circonda la figura del luterario e dell'*opinio communis* circa l'immortalità della sua arte<sup>13</sup> — risulta palesemente molto adatto a fungere da fonte di ispirazione per il decoro di uno strumento musicale che — nel concetto degli uo-

mini della Rinascenza — costituiva il corrispettivo della *kithára-lyra*, una delle personificazioni più tipiche e note dell'*ars musica*<sup>14</sup>.

A testimoniare a favore della presenza del nume ficiniano tra le coordinate culturali della manifattura etichettata « *lira di Andrea da Verona* » non sono solo l'opzione della forma strutturale della lira da braccio ed il riaffiorare d'un viso sul suo dorso, ma anche il bifrontismo e la conformazione androgina che chiaramente la contraddistinguono.

Lo sdoppiarsi della copertura del cavigliere della C.94 (lo sportellino inferiore usualmente latita nella lira da braccio), con conseguente possibilità di



Fig. 6 — Cavigliere scolpito della C.94: ammiccante testino femminile sul retro. ©Vienna, Kunsthistorisches Museum.

13. Cf. Elisabetta Gesmundo, *La testa di Orfeo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006.

14. Le portentose prerogative della testa di Orfeo morto hanno soprattutto affascinato i simbolisti francesi di fine Otto-

cento (si pensi alla *Ragazza tracia con le teste di Orfeo* dipinta da Gustave Moreau nel 1865 ed oggi conservata al Musée d'Orsay di Parigi). Cf. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, a cura di J. Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

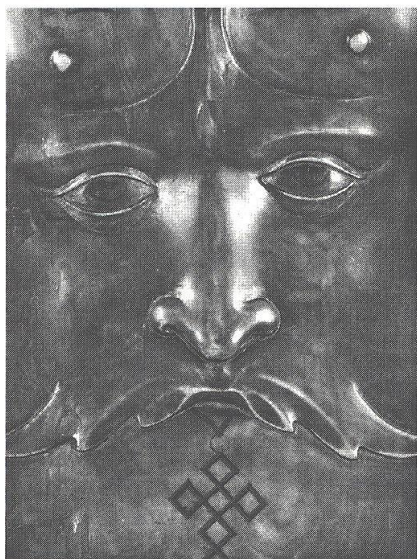


Fig. 7 — Mascherone intagliato sovrapposto al torso femminile sul fondo della lira da braccio etichettata « Joanes . andreas veronen/ 12 [...] / 1512 ». © Vienna, Kunsthistorisches Museum.

ripetere (variando) il viso scolpito sul fronte, sembra infatti sostanziarsi dell'antica iconografia di *Ianus bifrons*. Alla dualità fisionomica, cioè, di quell'italico-romano dio Giano a cui diversi importanti pensatori di Quattro-Cinquecento si dimostrarono assai sensibili: il custode celeste che presiedeva ad apertura e chiusura delle porte della divinità latina divenne infatti per loro dio dei misteri associato al motto « *pando recondita* »<sup>15</sup>. Tra quanti subirono il fascino di Giano s'annoverano anche Ficino e proseliti, estremamente interessati — d'altronde — alle figure gemine in senso lato<sup>16</sup>. Si tratta di espressioni per immagine della bifrontalità che, nel successo e nell'ampia circolazione della letteratura caregginiana, trovano le chiavi d'accesso agli ambienti culturalmente più avanzati della penisola: le *Cogitationes quotidianæ de Amore Dei* (1506-1507) di Paolo Giustiniani<sup>17</sup> ed il *De Anima* (1508) di Cristoforo Marcello<sup>18</sup>, ad esempio, ben esprimono l'apertura dell'intellettualità lagunare alle formulazioni sui miti di duplicità del neoplatonismo fiorentino<sup>19</sup>.

15. Cf. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, p. 246-247.

16. « Le symbole du double, de la gémination est un lieu commun qui revient très fréquemment dans l'œuvre de Ficin, notamment dans sa correspondance [...] », cf. Frank La Brascia, « *Sol geminus*: un péan pour Dante de Marsile Ficin », in *Marsile Ficin ou les mystères platoniciens: actes du XLII<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 7-10 juillet 1999*, a cura di S. Toussaint, Parigi, Les Belles Lettres, 2002, p. 46. In una lettera allo storico Jacopo Bracciolini (figlio del più famoso Poggio) intitolata *Animæ natura & officium*, ad esempio, Ficino espone il pensiero — dichiaratamente mutuato da « *Plato noster* » — in base a cui l'anima ha due volti: uno d'oro che guarda Saturno (« *ad æterna* ») ed uno d'argento rivolto verso Giove (« *ad temporalia* »). « *Quapropter anima iam bifrontis instar uultum geminum habere uidetur, aureum, scilicet & argenteum, Illo Saturnia, hoc Iouialia respicit [...]* », cf. Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, I, 2, p. 653. La bifrontalità delle anime nelle differenti interpretazioni di Ficino e Pico è stata argomento specifico di: *Active et contemplative. La bifrontalité des âmes dans le néoplatonisme florentin*, conferenza tenuta da Stéphane Toussaint nel corso della giornata conclusiva del convegno *Vie solitarie, Vie civile: l'humanisme de Pétrarque à Alberti* (CESR, 28 giugno - 2 luglio 2004).

17. Cf. Jean Leclercq, *Un humaniste ermite: le bienheureux Paul Giustiniani: 1476-1528*, Roma, Camaldoli, 1951; Eugenio Massa, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1992; E. Massa, *Una cristianità nell'alba del Rinascimento: Paolo Giustiniani e il Libellus ad Leonem X (1513)*, Genova, Marietti, 2005.

18. Cf. S. Toussaint, « Éditions et traduction annotée de Cristoforo Marcello "De anima", livre VI, chapitre 46 », *Academia*, Paris, Société Marsile Ficin, 2003, 5, p. 81-98; Cristoforo Marcello, *De anima*, a cura di S. Toussaint, Parigi, Phénix, 2004.

19. In territorio di Serenissima, tra l'altro, hanno grande successo i tre *Dialoghi d'amore* del portoghese immigrato Leone Ebreo, pubblicati a Roma postumi nel 1535, ma presumibilmente scritti in Italia già agli inizi del secolo (cf. *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. X-XI). Nella sua comunicazione *Intellect pratique et intellect théorique dans les Dialoghi d'amore de Leone Ebreo* (pronunciata al CESR il 2 luglio 2004, in voluta continuità di contenuti con il già ricordato intervento di Stéphane Toussaint), Tristan Dagron ha chiaramente evidenziato come nella meditazione di questo autore sul bifrontismo dell'androgino primigenio confluiscono pure — sia pur debitamente reinterpretati; ed anche contaminati con molta sapienza ebraica ed altrettanta cultura araba — non pochi pensieri di Ficino e Pico.



Delle icone mitiche della dualità predilette dai neoplatonici fiorentini, fu certo quella dell'androgino della favola aristofanea di *Simposio*, 189 D-191 C a maggiormente condizionare la fantasia dell'artefice della C.94: nel corpo scolpito della lira viennese, in effetti, l'uomo e la donna coesistono in un'estrosa soluzione grottesco-teratomorfica assai prossima al mostro bicefalo con quattro braccia e quattro gambe che Platone pare esemplare sulla deformità d'una coppia di fratelli siamesi. Anche se l'androgino che, nel 1469, Ficino descrive per bocca di Cristoforo Landino nella *Oratio Quarta* del suo *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* (o *Liber de Amore*)<sup>20</sup> — e quindi nella *Orazione Quarta* del relativo volgarizzamento *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*<sup>21</sup> — non corrisponde puntualmente all'originale platonico<sup>22</sup>, l'autore della lira antropoide di Vienna avrà più verosimilmente apprese le peculiarità di questa figura dalle pagine del commentatore quattrocentesco piuttosto che da quelle dell'autore greco: senza considerare il fatto che fu soltanto a partire da Leibniz che si riscoprì l'importanza di una lettura diretta dei testi di Platone (altrimenti mediato da ermeneuti più o meno illuminati), il commento ficiniano al *Simposio* fu opera capace — anche in virtù della doppia veste linguistica — di esercitare un influsso enorme tanto sui cultori della filosofia quanto su un secolo intero di letteratura d'amore.

In prima bisogna narrare qual fu da principio la natura degli huomini e quali loro passioni. Non era in quel tempo tale, quale è hora, ma molto diversa: in prima erano generationi tre di huomini, non solamente maschio e femmina come è hora, ma uno terzo d'amendua composto. E era intera la spetie di qualunque huomo e tonda; aveva el dosso e' i lati in circulo, mani quattro e quattro gambe: ancora due volti posti in sul tondo collo insieme simili. E la generatione masculina nacque dal sole, la femminina dalla terra, la composta dalla luna: onde erano d'animo superbo e corpo robusto.

In tal modo, nel *Capitolo Primo* della *Orazione Quarta*<sup>23</sup>, Cristoforo Landino rievoca i contenuti della favola aristofanea. Così riprendendoli, poi, nel *Capitolo Secondo*<sup>24</sup>:

Gli huomini anticamente avevano tre sessi: masculino, femminino, composto; e quali erano figliuoli del sole, terra e luna. Erano gli huomini allora interi ma volendosi per la superbia con

20. Cf. M. Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, a cura di P. Laurens, Parigi, Les Belles Lettres, 2002.

21. Cf. M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.

22. Nella pagina ficiniana, all'androgino platonico non è più riferito talento acrobatico alcuno né più si indugia sulla descrizione della sua bisessualità: si tratta probabilmente di caratteri che il filosofo neoplatonico considera inadatti alla serietà del registro adottato per il discorso di Landino. Il problema dell'influsso dei corpi celesti sulla generazione umana, soltanto accennato da Aristofane, è invece fatto oggetto di dissertazione specifica da parte di Ficino, nel cui commento muta radicalmente il senso del ricongiungimento — nel vincolo amoroso — delle due metà scisse dell'androgino primigenio: se in Platone è infatti la ricomposizione in unità a rappresentare la perfezione, in Ficino il vincolo amoroso tra esseri umani in carne ed ossa non è che *condicio sine qua non* della *fruitio Dei*, essa sola fonte di felicità piena. D'altronde, quello che per Platone fu essere corporeo realmente esistente,

per Ficino — fortemente nutrito di succhi plotiniani — non è che simbolo dell'anima perfetta senza legami con la corporeità ed orientata alla conoscenza di Dio: l'anima così come esiste, cioè, prima di essere calata nel corpo. Ficino fa infatti propria un'interpretazione esoterica del *Genesis* III, 22 — di grande successo proprio a partire da lui — secondo cui, di Adamo ed Eva, Dio avrebbe creato innanzitutto le anime; ed in base alla quale prima conseguenza del peccato originale sarebbe stata l'attribuzione alle stesse di un corpo. Alle trasformazioni dell'androgino nel passaggio da Platone a Ficino è dedicato l'articolo *L'amour des opposées: remarques sur Marsile Ficin et Domenico Ghirlandaio*, scritto nel 1998 da Bertrand Schefer per il numero 44 della *Revue des Études italiennes* e la tesi di laurea in filosofia *Le mythe de l'androgyné dans le Banquet de Platon et son interprétation par Marsile Ficin* discussa da Sarah Ferrand presso l'Università François-Rabelais di Tours nel corso dell'anno accademico 1998-1999.

23. Cf. M. Ficino, *El libro...*, *op. cit.*, p. 57-58.

24. *Ibid.*, p. 60-61.

Iddio aguagliarsi, divisi sono in due, e di nuovo fieno divisi se di nuovo gli assalterà la superbia. Poi che furono divisi, el mezzo per amore tirato fu al mezzo per restituire lo 'ntero, el quale poi che fia restituito, sarà l'umana generatione beata.

Sempre nel *Capitolo Secondo* della *Orazione Quarta*<sup>25</sup> Landino illustra le caratteristiche di un *monstrum*: del portento — cioè — che, malgrado le sgradevolezze formali, è *mirabile* sul piano dei contenuti:

Queste cose narra Aristofane e molte altre molto monstuose, sotto le quali come velami è da stimare divini mysterii essere ascosi. Era costume degli antichi theologhi e sacri loro secreti, acciò che non fussino dagl' uomini impuri macchiati, coprire con ombracoli di figure.

L'accostamento *monstrum-mirabile* — assai nelle corde del neoplatonismo fiorentino<sup>26</sup> — spiega molto bene l'apparente scarto tra gli accenti grotteschi del corpo liutario della C.94 e la sua nobiltà intrinseca, legata tanto alla supposta genealogia greco-antica della lira da braccio quanto allo spessore semantico di cui il Cinquecento investe questa forma strumentale: il simbolismo cosmologico a cui la lira è sovente associata, ad esempio, fa delle sue sette corde la metafora dell'armonia dei sette pianeti del sistema tolemaico<sup>27</sup>.

L'ipotesi che l'artefice dello strumento viennese sostanzi la sua rievocazione dell'androgino platonico (anche, se non esclusivamente) della riflessione sul *Simposio* del caposcuola careggino trova conferma negli altri debiti che la C.94 manifesta nei confronti del commento ficiniano.

Nel *Capitolo Quinto* della *Orazione Quarta*<sup>28</sup>, ad esempio, Landino-Ficino attua un'integrazione del testo platonico in materia cosmologica che non lascia probabilmente indifferente l'autore della C.94:

Noi sogliamo chiamare negli huomini la fortezza maschia per cagione della forza e della audacia, la temperanza femina per la mansueta natura, la giustitia composta dell'uno e dell'altro sexo: maschia perché non lascia fare ingiuria ad alcuno, femina perché ella non fa ingiuria. E perché al maschio s'appartiene el dare, alla femmina el ricevere, chiamiamo el sole maschio che lume dà ad altri e non riceve, la luna composta dell'uno e dell'altro sexo perché riceve el lume dal sole e dallo agl' elementi, la terra femina perché riceve da tutti e non dà ad alcuno. Il perché sole, luna, terra, fortezza, giustitia, temperantia meritamente si chiamano maschio e composto e femmina; e per attribuire a Dio la più eccellente appellatione, chiamiamo queste virtù in lui sole, luna e terra; e in noi sexo masculino, composto, feminino. E noi diciamo essere concessa a coloro la luce maschia, a' quali fu donata la luce divina dal sole divino con affecto di fortitudine; e a coloro essere concessa la luce composita, a' quali, dalla luna di Dio fu infusa luce con affecto di giustitia; e a coloro la femina, a' quali dalla terra di Dio, con affecto di temperanza.

Fedele alle teorie di antica origine circa l'analogia di struttura tra micro e macrocosmo, Ficino indica le virtù infuse dai singoli astri, tutte compresenti in Dio: il coraggio (che è maschile) dal

25. *Ibid.*, p. 60.

26. Cf. E. WIND, *Misteri pagani...*, *op. cit.*, p. 207, 247-249.

27. Sullo specifico del simbolismo della lira (da braccio e non), cf. S. Toussaint, « *Quasi lyra*: corde e magia. Nota sulla

lira nel Rinascimento », *Cahiers d'Academia*, Paris, Société Marsile Ficino, 2001, 4, p. 117-132.

28. Cf. M. Ficino, *El libro...*, *op. cit.*, p. 68-69.



Sole, la temperanza (che è femminile) dalla Terra e la giustizia (che è mista) dalla Luna. La natura dell'uomo è infatti quella di dare come il Sole dà luce, quella della donna di ricevere come la Terra riceve luce dal Sole, quella mista di ricevere e dare come la Luna che riceve luce dal Sole ma ne dà pure alla Terra. Dando forma di corpo umano ad un simbolo tradizionale del cosmo, l'autore della C.94 implicitamente professa la stessa fede nelle reciproche implicazioni di micro e macrocosmo.

Con l'epigrafe *major* sul dorso della manifattura — in traduzione italiana: « il canto è medico delle tristi pene umane » — il dotato liutaio dichiara inoltre il proprio credo in un non mai tramontato convincimento antico che trova più volte espressione anche nelle pagine del commento ficiniano:

[...] l'Amore è maestro e signore di tutte l'arti. [...] che considera altro la medicina [...] [...] Questo medesimo s'observa nella musica, gli artefici della quale ricercano che numeri qual' numeri o più o meno amino

sostiene, ad esempio, Giovanni Cavalcanti commentando — nel *Capitolo Terzo* della *Orazione Terza*<sup>29</sup> — il discorso di Erissimaco sulle reciproche implicazioni tra medicina, musica e amore<sup>30</sup>. Luoghi ficiniani estranei alle pagine consacrate al *Simposio*, nel ribadire la fede nel *topos* replicandolo, completano poi il discorso nell'illustrare le ragioni delle virtù curative del suono: la musica ha un potere particolare sullo spirito umano in quanto l'una e l'altro hanno natura affine di « aria vivente » che si muove in modo altamente organizzato. È teoria che Ficino espone più volte — nella lettera al musicista Antonio Canisiano e nel *Commentarium in Timæum*, ad esempio<sup>31</sup> — e che tende a riferire soprattutto al canto, da lui inteso come superiore alla musica puramente strumentale dacché capace — appoggiandosi ad un testo ed appellandosi, oltre che ai sensi, all'intelletto — di trasmettere contenuti. È nel *De vita cœlitus comparanda* — il terzo libro del *De vita* (1489)<sup>32</sup> — che Ficino è particolarmente esplicito nell'indicare nel canto — soprat-

29. *Ibid.*, p. 51 e 52.

30. Nel *Capitolo Primo* della *Orazione Quarta*, Landino-Ficino, appellandosi ad Aristofane-Platone, si limita a considerare il vincolo tra la medicina e l'amore: « Poi che la natura umana fu divisa, ciascheduno desiderava el suo mezzo ripigliare [...]. Di qui è nato lo scambievole amore negli uomini, conciliatore della natura antica, sforzandosi di fare uno di due e medicare el caso humano. [...] Adunque la cupidità di ristorare el tutto è decta amore, el quale nel tempo presente molto ci giova, riducendo ciascuno nel suo mezzo ad sé amicissimo, e porgeci speranza somma nel tempo futuro che, se rectamente onoreremo Iddio, ci restituirà ancora nella figura antica, e così medicandoci ci farà beati », cf. M. Ficino, *El libro...*, *op. cit.*, p. 58-59. Per quanto l'iscrizione maggiore sul retro della lira C.94 attribuisca il magistero medicale alla musica, tanto nel commento ficiniano (come già nell'originale platonico) quanto nello strumento musicale, musica-amore-medicina sono concetti che vicendevolmente ed indissolubilmente si implicano: difficilmente l'assegnazione dello stesso ruolo di medico all'amore nel dialogo-commento e alla musica nello strumento musicale sarà stata dettata da un semplice caso.

Landino spiega che l'amore è medico in quanto forza che riunisce le due metà anticamente scisse dell'androgino originario. Metà congiunte che costituiscono in effetti il tutt'uno della C.94.

31. « Neque mirum id quidem: nam cum cantus somisque ex cogitatione mentis et impetu phantasie cordisque affectu proficiscatur atque una cum ære fracto et temperato æreum audientis spiritum pulset, qui anime corporisque nodus est, facile phantasiam movet afficitque cor et intima mentis penetralia penetrat [...] », cf. M. Ficino, *Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, p. 162. « Conventus autem per æream naturam in motu positam movet corpus, per purificatum ærem concitat spiritum æreum anime corporisque notum, per affectum afficit sensum simul & animum, per significationem agit in mentem; denique per ipsum subtilis æris motum penetrat uehementer, per contemplationem lambit suaviter, per conformem qualitatem mira quandam uoluptate perfundit, per naturam, tam spiritalem quam materialem, totum simul rapit & sibi uendicat hominem », cf. M. Ficino, *Opera...*, *op. cit.*, II, I, p. 1453.

32. Un'analisi molto puntuale dei contenuti di questo trattato, consacrato alle strategie per conservare o ristabilire la salute

tutto in quello nutrito di precisi elementi di « psicoterapia astrologica » e finalizzato a temperare gli influssi melanconici di Saturno attirando quelli benefici di Giove, Venere, Mercurio e del Sole<sup>33</sup> — il principale rimedio<sup>34</sup> alle turbe malinconiche dell'intellettuale<sup>35</sup>:

Memento uero cantum esse imitorem omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur et uerba, refert quoque gestus motusque et actus hominum atque mores; tamque uehementer omnia imitatur et agit, ut ad eadem imitanda uel agenda tum cantantem, tum audientes subito prouocet. [...] materia ipsa concentus purior est admodum cœloque similior quam materia medicinæ. Est enim ær et hic quidem calens siue tepens, spirans adhuc et quodammodo uiuens, suis quibusdam articulis artibusque compositus sicut animal, nec solum motum ferens affectumque præferens, uerum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam ærium et rationale quodammodo dici possit. Concentus igitur spiritu sensuque plenus, [...] uirtutem quam quælibet alia compositio traicit in cantantem, atque ex hoc in proximum auditorem [...].

Nell'iscrizione maggiore della C.94 è esplicitamente al canto che sono riferiti i poteri curativi dell'*ars musica*: se non direttamente dipendente da Ficino per questa riflessione, è tuttavia anche suo tramite che la lira androgina oggi a Vienna « consuona » con il pensiero ficiniano, confermando pertanto alla manifattura la validità di testimonianza pregnante di alcune tematiche squisitamente rinascimentali che nella pagina del filosofo neoplatonico trovano felice e ricorrente espressione.

dell'intellettuale e per prolungarne quanto più possibile l'esistenza, si trova in: D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958.

33. Il canto — secondo Ficino — plasma e trasforma: nel momento in cui col canto si riescono ad imitare le cose celesti, si può anche indurre lo spirito umano a rivolgersi verso l'influsso celeste imitato. È lo stesso Ficino a suggerire il proprio autoritratto mentre suona la lira da braccio ed intona canti orfici in onore di « *Phœbus* » esponendosi al Sole di giorno e sostituendo il Sole con il fuoco di notte (*De uita* III, xxix). Ficino cominciò ad interessarsi agli inni orfici del *Corpus Hermeticum* sin dal 1462, quando li tradusse; nello stesso anno già li cantava. Avendo fine magico, li si doveva intonare in contesto contraddistinto da luce ed essenza odorosa adeguate al pianeta invocato: gli inni al Sole, ad esempio, andavano intonati in piena luce e bruciando incenso. cf. D.P. Walker, « Le chant orphique de Marsile Ficin », in *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London, Variorum Reprints, 1985, 7, p. 17-28.

34. Gli altri ad essere indicati nel *De uita* sono vini e profumi: « *Nihil autem aduersus hanc pestem ualentius est quam uinum leue, clarum, suaue, odorum, ad spiritus præ ceteris perspicuos generandos aptissimum. [...] Tenendus ore hyacinthus, qui animum uehementer exhilarat* », cf. M. Ficino, *Three Books on Life*, a cura di C. V. Kaske e J.R. Clarck, Binghamton/New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1989, p. 134. In altre opere, Ficino si dimostra sensibile anche alle virtù terapeutiche di piante e pietre preziose, esponendo nozioni di farmacopea fito-minerale che, sia pur molto risentendo del sapere medico greco-latino come tramandato da lapidari ed erbari medievali, introducono sovente elementi di originalità, cf. Patrizia Castelli, « "Pillole di luce": erbe e pietre nell'opera di Marsilio Ficino », in *Marsile Ficin ou les mystères platoniciens...*, *op. cit.*, p. 91-122.

35. Cf. M. Ficino, *Three books...*, *op. cit.*, p. 358.