

Investigando il suono dei cieli: tra metodo scientifico e pensiero magico-simbolico

stefano.leoni@uniurb.it

1. PRE-TESTO

L'universo magico-simbolico che ha caratterizzato fino alla Rivoluzione Scientifica del XVII secolo l'approccio dell'uomo al reale, sia fisico che psichico, ha avuto nella musica un territorio – quando non un linguaggio – di elezione, proponendo la condivisione di intenzionalità creative e fruttive.

Il collegamento tra il modello musicale e quello cosmologico e cosmogonico è essenzialmente costituito dal Numero; esso rappresenterà per lungo tempo, nell'Occidente, la forma razionale del reale musicale.

La musica è, per gli antichi, la voce del divino, l'immagine della creazione cosmica e del suo organizzarsi ordinato in Armonia, assumendo dunque un preciso significato allegorico. Ecco allora la particolare considerazione di questa disciplina quale terreno di confine, e di conseguente interscambio: luogo dell'ambiguità e del magico *secum-ducere*. La musica, infatti, potendo non presupporre una natura cui far riferimento, ha il potere di ricostruire la natura stessa: si adatta perfettamente a un uso alchemico di rifondazione dell'ordine del mondo, attraverso lo schema dell'ordine cosmologico. In questo senso l'intera tradizione della musica quadriviale sottostà a considerazioni di carattere simbolico.

Un secondo aspetto, definibile come storico-tecnico, prende invece il via proprio al decadere del primo, già episodicamente dal Basso Medioevo, e si connette direttamente e saldamente alla prassi musicale e al suo apprendimento da un punto di vista strettamente operativo. Esso subentra poi del tutto al concetto più vasto di Armonia del Mondo, e segna una secolarizza-

zione del concetto di Musica e la parallela connotazione di questa quale legge pratica, disciplina retorica.

A partire dalle teorizzazioni affettive del XVI secolo, e dalla stereotipizzazione del madrigalismo, il Simbolismo Musicale finisce coll'identificarsi con pratiche e figure retoriche che si affiancano, da un punto di vista strettamente tecnico, ad un'utilizzazione tradizionale architettonico-alchemica (con risvolti cabalistici piuttosto che astrologici o sacrali in senso lato), vittima di un vasto movimento di epurazione del pensiero magico-simbolico che si serve anche del linguaggio musicale e che vede polemizzare anche crudamente alcuni tra i più brillanti intellettuali del primo Seicento (M. Mersenne, P. Gassendi, J. Kepler, R. Fludd, M. Maier, A. Kircher, H. Khunrath).

L'elemento simbolico in musica, fatta allora eccezione per gruppi più o meno isolati, e comunque limitatamente rappresentativi o transeunti (dalle utopie rivoluzionarie al sostegno del potere costituito, dalle simbologie massoniche alla teosofia), troverà il suo spazio in ambiti metalingustici di respiro limitato, tanto quanto di localizzazione ipertecnicistica, professionalmente esoterica.

Se però il Simbolismo Musicale continua anche nella contemporaneità a costituire un ausilio strutturale ancor prima che comunicativo per il compositore (dal leitmotiv alla serie, dal neomadrigalismo ad altri 'tipi' evocativi), esso ha perso, in tempi recenti, le valenze formalizzatrici, per attestarsi più spesso su livelli di intercomunicazione tra 'dotti': siano essi musicisti o musicologi. In questo senso è possibile peraltro evidenziare una lunga tradizione di simbolismi grafico-notazionali di esperibilità non strettamente uditiva che confinano con la musica visiva, ma che comunque non sempre costituiscono un portato qualificante in termini di immaginario musicale.

2. DI ELEMENTI MAGICO-SIMBOLICI NELL'AMBITO MUSICALE

Forse lo studio della 'magia musicale', intesa in senso stretto, per quanto ridotto geograficamente e cronologicamente all'Europa del periodo a cavaliere tra XVI-XVII secolo può risultare assolutamente tangenziale rispetto agli esiti artistici e culturali di quel periodo; è bensì legittima, metodologicamente e storicamente, una ricerca sulla ricaduta sul Sapere e sul Potere costituiti di questo fenomeno, sull'uso della formalizzazione 'musicale' in campi ad essa apparentemente esterni. Si tratta di un ambito esteso e fecondo se investigato dal punto di vista della 'ricaduta', appunto, del pensiero magico-simbolico sulla cultura alta, ufficiale, vincente, con le conseguenti prese di posizione, le polemiche, e le feconde riflessioni critiche.

È questa un'influenza che coinvolge sottili meccanismi di comunicazione, che crea opinione e che dispone l'*Intelligenza* cinque-seicentesca ad atteggiamenti estremamente differenziati: positivi, negativi o dubbiosamente ambigui, ma sempre assai interessanti ed emblematici dei fermenti e del dibattito su problemi metodologici e gnoseologici presenti nella cultura dell'epoca. Ecco che allora la griglia musicologica acquista oltremodo importanza: a partire dalla trattatistica interdisciplinare di stampo musicale tanto in auge fino a tutto il XVII secolo.

Per ciò che concerne questa specifica tematica, si possono focalizzare alcuni nodi che legano la storia del pensiero scientifico e la storia delle mentalità all'ambito della speculazione musicale ed alle possibilità mitopoietiche della musica utilizzata sia in chiave di formalizzazione di universi magico-simbolici sia in chiave, ribaltata, di smantellamento metodologico (ed etico) di questi modelli razionali.

3. DELL'INTELLIGENZA EUROPEA, DELLE 'MAGIE' MUSICALI E DELLE POLEMICHE FLUDDIANE ALLE SOGLIE DEL XVII SECOLO

L'Europa del primo terzo del XVII secolo vede il fiorire di scritti, manifesti, trattati, e di conseguenti polemiche, intorno ad utopie simboliste, alla qabbalah, alle società segrete di stampo rosacrociano. Si tratta, ritengo, di un cospicuo colpo di coda del progetto matematizzante rinascimentale che si configura persistentemente come 'pensiero forte', nel momento in cui si odono i primi pigolii del metodo scientifico moderno, di un pensiero che, nell'immediato, è ancora 'pensiero debole', esente dalle pretese di racchiudere in sé la Natura intera e il Cosmo.

Parte delle polemiche, e del conseguente chiarimento di una linea metodologica nuova, si gioca, come si è già accennato sopra, all'interno o attraverso l'ambito musicale. Giovi ricordare, per inciso, che Cartesio stesso pone mano a un *Breviario di musica*, nel 1618, in cui adombra il 'Metodo'. Così alla musica faranno riferimento, con maggiore o minore profondità, nei loro scritti più importanti, Robert Fludd, Johannes Kepler, Marin Mersenne, Michael Maier, Pierre Gassendi, Athanasius Kircher, solo per citare alcuni.

Ma così come il tema musicale rappresenta un terreno fecondo di incontri e di scontri, esso, per la sua intrinseca malleabilità, offre il destro alla possibilità di essere utilizzato in vari modi e con esiti (ed intendimenti) affatto diversi e divergenti. D'altra parte gli intellettuali del primo Seicento non sempre dimostrano un'ineluttabile coerenza di tipo 'progressivo'.

Marsilio, Pico, Agrippa, Cardano, Reuchlin, Tritemio, Bruno, Paracelso, Campanella ed anche Keplero credevano sì potesse, a partire dall'arcana sapienza egizio-ebraica, forzare gli angeli a modificare il moto delle sfere celesti ed i loro influssi sulla Terra. I loro mezzi sono certo più raffinati di quelli delle streghe: l'astrologia, la qabbalah, l'arte della memoria, la teoria delle simpatie, la mistica della parola e del gesto, il prezioso talismano e l'alchemica fornace sono molto diversi dalle vili tecniche dello stregone, dai caotici Sabba, dalle inquietanti formule magiche o evocatorie, ma il segno e il tono culturale sono analoghi. Come il mago rinascimentale essi ricercano, in Inghilterra come nella Praga di Rodolfo II o nel Palatinato di Federico V, la possibilità di sfuggire al determinismo naturale, dominare gli astri, associarsi alla sfera demiurgica.

Ovviamente non tutti gli intellettuali sono così concilianti nei confronti dell'utopia o, peggio, della 'magia'; l'attacco contro la magia rinascimentale, e parallelamente contro il neoplatonismo, con le sue filosofie animistiche della natura, fu sferrato in Francia proprio all'inizio del XVII secolo da Marin Mersenne.

Non si può comunque negare che, auspicando il terreno musicale, la rivoluzione scientifica è figlia in egual misura dell'entusiasmo dei neoplatonici e della metodologia rigorosa dell'aristotelismo. Prima di dissolversi per lasciar posto alla rivoluzione scientifica e alla rotta culturale da questa derivata, le due Scuole classiche lasciano un'eredità preziosissima: l'aristotelismo (specie quello padovano) formerà le menti dei padri della nuova scienza al rigore del metodo logico e alla correttezza epistemologica; il neoplatonismo più che nuovi strumenti, fornirà nuovi scopi.

La grande utopia magico-astrologica, legata ai valori dell'ermetismo e del neoplatonismo, cercherà, infatti, di indicare quegli strumenti liberatori che, dopo la rivoluzione scientifica, verranno richiesti alla nuova scienza. Sovente in storia l'importanza degli scopi e degli strumenti si equivale: la bontà degli uni è legata, interattivamente, all'affidabilità degli altri.

Sarà lo stesso Mersenne a sostenere che la scienza, intesa come conversione dell'uomo verso le creature, sia uno strumento di salvezza, in quanto significa elevazione, liberazione dell'uomo dai suoi bisogni materiali, in favore di quelli dello spirito.

Liberazione dai mali e dai bisogni, dai miti e dalle paure, strumento di potenza (sia a livello noetico che pragmatico) dell'uomo nei confronti della Natura, segno tangibile della sua superiore dignità rispetto al resto del creato, itinerario principe per forzare il destino umano verso la linea dell'elevazione capace di trascendere i legami con la forma irrazionale, ecco alcune funzioni che la scienza moderna pretende di attribuirsi. Esse assomigliano in maniera impressionante agli scopi che la tradizione magico-astrologica s'era imposta in senso primario. (Rossi 1981: 109-10)

È il segno dell'utopia che pare essere il segno distintivo dell'epoca, nei suoi svariati aspetti.

Oggi che non siamo più disposti ad attribuire ai Rosacroce, agli ermetici, ai maghi naturali più di quanto realmente a loro compete (certamente non la paternità della rivoluzione scientifica, semmai quella dell'idea liberatrice della scienza), dobbiamo pur fare i conti con i legami che intercorsero fra i veri padri della rivoluzione scientifica e la magia rinascimentale. Questi legami furono anche, se non soprattutto, legami armonico-musicali.

S'è usato definire "scorie residue dell'ermetismo e dell'esoterismo" le idee misteriosofiche, magiche e astrologiche di questi scienziati e ce ne si è liberati, infastiditi, con la sommara dichiarazione che nei momenti di trapasso evolutivo di una specie culturale in un'altra, rimane sempre qualche aspetto della precedente. Così facendo si dimentica che la costruzione di una teoria scientifica è un conto, e un altro conto è invece il lavoro di conferimento di senso a quei risultati teorici.

"Quello della magia ermetica – afferma P.A. Rossi – è un sogno, e come tutti i sogni è perfetto nella sua irrealtà. Perché negare, quindi, a questo sogno la sua influenza sulla realtà storica? [...] anche le ombre disegnano con la luce il quadro del progresso." (Rossi 1981: 111)

Marin Mersenne (1588-1648), frate dell'ordine dei Minimi, fondatore del meccanicismo, amico e mentore di René Descartes, rigetta l'animismo del medico oxonian e rosacroce Robert Fludd (1574-1637): egli ammette, è vero, l'influenza della musica sull'anima (e da qui prende spunto il suo atteggiamento morale nei confronti della musica stessa), ma avverte di non cercare in essa alcun effetto magico. Per Mersenne il suono corrisponde alla vibrazione udibile all'orecchio umano, esso è un 'mouvement sonore', nient'altro. Scrive a questo proposito Robert Lenoble: "[...] questo movimento mette in vibrazione gli organi dell'udito e i nervi, troviamo lì la vera causa del fenomeno. Così, per tenere la magia in iscacco, egli si orienta già verso una psicologia e una scienza meccaniciste" (Lenoble 1943: 367).

Mersenne, già nel 1623, nelle *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, ha chiari questi presupposti: "Itaque, cum sonus sit veluti sonans motus, et motus tantam vim in omnibus rebus corporeis habeat, non est, quod miremur, si musica vires suas exerat, et huc illuc animum transferat" (Mersenne 1623: col.1164).

Le *Quaestiones celeberrimae in Genesim* rappresentano un poco la summa degli interessi scientifici di Mersenne, dei suoi studi musicali, matematici, fisici, astronomici e – contemporaneamente – il primo, strutturato attacco contro la tradizione magico-simbolico-astrologica: "Sunt qui ad Platonis ideas recurrant, quae praesint lapidibus, adeout quilibet suam habet ideam, a qua vim & energiam suam accipiat; vel cum Hermete, & Astronomis ad stellas, & imagines coeli (recurrant)" (Mersenne 1623: col.1565).

È qui messo a nudo il nucleo magico del platonismo ficiniano, la confusione operata fra idee, immagini magiche ed ermetismo. Attribuire poteri simili a simili immagini sembra a Mersenne semplicemente folle: “Verum nemo sanæ mentis dixerit illas imagines vim habere, ut constellationes magis influant” (Mersenne 1623: col.1561). Egli condanna la dottrina dell’*anima mundi*, o almeno la stravagante deformazione di essa introdotta dai naturalisti rinascimentali, dai cabalisti e dagli ermetici del passato e ancor più si scaglia contro il contemporaneo Robert Fludd.

Queste idee vengono comunque riprese da Mersenne ed ulteriormente sviluppate nel decennio seguente. Mersenne avverte gli studiosi di non lasciarsi prendere quindi dalle analogie di linguaggio o di ‘notazione’ teorico-musicale che è solito fare Fludd; il trovare in musica e in astronomia numeri comparabili, non costituisce una ragione sufficiente per cui si debbano immancabilmente immaginare rapporti di causalità: “Verum omnes Musicos advertere velim non ita inhaerendum esse numeris, ut statim rem eo modo se habere credant, quo numeros esse viderint, quippe qui nihil ad vim musicae faciunt, sed tantum ut res prius inventae facilius concipiantur, et exprimantur” (Mersenne 1623: col.1699a).

I simboli sono solo simboli.

Mersenne non azzarda spiegazioni magico-simboliche neppure dell’unico verso musicale pratico, come invece tenta Keplero. Quest’ultimo dice “maschile” l’intervallo di terza maggiore, in quanto in relazione con la figura del pentagono che ha angoli dispari ed è dunque, secondo Pitagora, maschile; la terza minore è chiamata femminile, essendo in relazione col dodecagono (angoli pari e, come vuole Pitagora, femminile). Ma io, ci dice Mersenne recisamente: “[...] non credo che le consonanze derivino dalle figure, è per questo che non mi fermo a questi rapporti simbolici, e a queste analogie” (Mersenne 1636: 188).

La musica perfetta non ci sarà rivelata se non in Cielo.

“Se Mersenne non abbandona mai l’idea di una musica moralizzatrice, – afferma Robert Lenoble – è alla scienza meccanicista che domanderà di realizzarla e, in ogni caso, egli avrà perfettamente compreso che la vera maniera di servire Dio, non è il sottilizzare sulle analogie pseudomistiche, ma di costruire una scienza seria” (Lenoble 1943: 370n).

Il metodo della qabbalah, che ritroviamo in tutti gli ermetici, è fondato sulla dottrina della corrispondenza universale delle cose, e specialmente del Microcosmo umano, corpo e anima, e del grande universo, il Macrocosmo. Mersenne ha talora abusato, di queste analogie (vedi, ad esempio, *La Vérité des Sciences* e le *Quaestiones celeberrimae in Genesim*), ma ha il buon senso di considerarle dei semplici ornamenti letterari, e contesta energicamente coloro che vogliono fare di giochi di parole il principio della ricerca scientifica; vede

insomma i Cabalisti – seguendo sempre il pensiero di Lenoble – come un club di giocatori di parole crociate che ritiene d’essere l’Accademia delle Scienze.

Fludd, per esempio, cerca nella qabalah il principio di una medicina e di un’astrologia; gli astri, gli elementi, le parti del corpo, così come sono una cifra ed una lettera dell’alfabeto ebraico, sono anche una nota della scala. E conseguentemente, la combinazione e l’accomodamento dei corpi di natura non solo rispecchiano le proporzioni armoniche degli intervalli musicali, ma vi si ritrovano, vi si inverano in una realtà ‘universale’, macrocosmica.

Mersenne è lontano dal rigettare a priori l’ipotesi dell’Armonia delle Sfere, che trova egualmente sostenuta da quello che considera un valido matematico come Keplero. Egli la esamina specialmente nel suo *Traité de l’Harmonie Universelle*, molti capitoli del quale sono una confutazione puntuale del laborioso Microcosmo di Fludd (*l’Utriusque Cosmi Metaphysica, Physica, et Technica historia*, 1617) perché l’ipotesi non tiene conto dei dati dell’osservazione.

D’accordo su questo punto con Keplero, egli ritiene – in effetti – che il simbolismo astrologico-musicale non può ricevere conferma se non dai calcoli degli astronomi e dei fisici. Ora: questi calcoli, sembrano ignorati del tutto da Fludd. In sostanza egli si dimostra un ‘sapientucolo’ (calcoli e valutazioni sbagliate sulla distanza pianeti-terra, sulle proprietà corde vibranti, sulla densità dell’aria, sui composti chimici, ecc.). Quindi la sua musica e la sua astrologia cabalistiche restano puramente arbitrarie. Ecco allora il giudizio della ragione sulla qabalah: essa afferma sempre e non dimostra nulla.

Mersenne si lascia andare a qualche gioco cabalistico solo per poterne dimostrare l’infondatezza; tutte le affermazioni della qabalah sono “frivola, fabulosa, vel saltem absque fundamento prolata” (Mersenne 1623: col.1705b). Ma questo gioco non è comunque innocente. Può portare ad analisi distorte, a porsi contro le Sacre Scritture e la legge divina sotto le spoglie di un’aderenza formale a esse: “Sane demiror eorum [dei cabalisti] solertiam, qui ex qualibet dictione aequae possunt insurgere, ut adversus Scripturam sacram, et legem divinam quaecumque dicant, at ut pro ea dimicent [...]” (Mersenne 1623: col.704). Questi ‘sogni’ sono peggio dell’ignoranza, perché essi ci impediscono di osservare correttamente la natura. Come egli sottolinea a proposito delle pretese di Fludd di istruirci sull’Armonia del mondo: “sarebbe molto meglio non conoscere affatto quest’Armonia che immaginarsela diversamente da quel che è” (Mersenne 1636: 453).

La polemica tra Mersenne e Fludd, nella quale interverrà, a sostegno del *bon père* anche Pierre Gassendi, si snoderà a lungo e con toni talvolta oltraggiosi da entrambe le parti. La ‘vittoria’ di Mersenne tenderà a definirsi, in maniera smagliante, allorché diverrà patrimonio comune l’esito della critica di Isaac Casaubon nei confronti del *Corpus Hermeticum* di Trismegisto (1614),

che ne riporterà la redazione ai primi secoli dopo Cristo; Casaubon rivelerà la falsità della tradizione “egiziaca” e metterà, indirettamente, ermetici, cabalisti e alchimisti di marca pico-ficiniana in seria crisi (pur se occorreranno anni prima che i risultati della sua critica testuale vengano riconosciuti ed accettati, almeno parzialmente). Naturalmente Mersenne è pronto a non lasciarsi sfuggire la ghiotta occasione, e in una lettera a Nicolas De Baugy, ambasciatore di Francia nelle Province Unite, datata 26 aprile 1630, in cui sottopone all’amico il testo antifiuddiano di Gassendi, egli demolisce gli scritti di Fludd e degli altri cabalisti:

Cum autem Fluddus plures alios authores enumeret, illos solum affero, quorum autoritate in suis libris nititur. Quos inter primum ordinem obtinet pseudoTrismegistus, cujus Pimandrum et alios tractatus Scripturae sacrae auctoritati atque veritati pares efficere videtur, et de quorum aestimatione nonnihil, credo, remitter, si legat Casaubonum, prima ad apparatus Annanum Exercitatione. (Mersenne 1932-88: II, 444-5)

Le stoccate proseguono: i Cabalisti ci ingannano sulla natura del linguaggio, afferma perentoriamente Mersenne. Per essi la parola significa l’essenza delle cose. Mersenne discuterà e polemizzerà a lungo sulla questione. Ma è alla nuova scienza, al meccanicismo, che egli domanderà, come ben sottolinea Lenoble, la risposta decisiva per distruggere il prestigio secolare dell’onomanzia: la parola non è che un *flatus vocis*, un segno puramente convenzionale, una vibrazione dell’aria la cui natura è rilevata e rivelata interamente dalla fisiologia e dall’acustica; solo la vera scienza libera dalla falsa scienza.

Essa sola altresì permette di salvare la Morale. Perché, ed è questo il supremo pericolo della qabalah, nella corrispondenza universale che essa immagina tra nomi, astri, elementi naturali e persone fisiche, il destino umano non è più nient’altro che un singolo elemento della storia cosmica. “La musica di Mersenne è la Medicina di Paracelso, cioè la panacea di tutti i mali dell’anima e del corpo”, avverte ancora Lenoble (Lenoble 1943: 531).

Mersenne combatte le illusioni dell’astrologia e della qabalah musicale di Fludd; e con la stessa idea di Armonia Universale, titolo di un suo famosissimo trattato, designa una corrispondenza provvidenziale delle proporzioni in tutte le parti della natura. Tale elemento non è per nulla posto in gioco dal medico inglese, per il quale le corrispondenze cosmologico-musicali rappresentano tanto delle spiegazioni costitutive, quanto degli elementi sostanziali di influenza:

His igitur cognitis a mundi materia exordium sumamus quam chordae monochordi, cujus instrumentum magnum est ipse Macrocosmus [...]. Concludimus igitur Solem naturae DEUM, sed creatum, virtute harmoniae spiritualis per Diapason

formale cum intervallis suis proportionaliter ordinatum accipere omnem formalem & lucidam virtutem a DEO omnium maximo, supernaturali creatore increato; terram vero per Diapason materiale correspondem DEI influentias accipere; indeque habere eandem cum Sole correspondentiam [...] Haec itaque est machinae universalis harmonia naturalis, quam nemo hactenus quod sciam, ita succinte atque dilucide explicavit: Istiusmodi autem monochordi mundani consonantiae hoc modo depinguntur [...]. (Fludd 1617: 85 e 88)

Mersenne rifiuta invece la visione occultistica della natura in favore di un'ottica sostanzialmente psico-fisiologica che vuole ad ogni costo salvaguardare la libertà umana dal surdeterminismo magico, ribaltando la posizione di tanti suoi 'colleghi'. Egli rinuncia a formulare una teoria metafisica dell'Armonia del mondo che resta segreto di Dio. "Come cristiano egli si riserva le vie della grazia" (Lenoble 1943: 531).

Il tema dell'animale-macchina, quello del meccanicismo, insomma, avviato proprio da Marin Mersenne, appare quindi all'inizio del XVII secolo, nell'ambito della gnoseologia, come risposta al pansichismo naturalistico rinascimentale e come proposta di una nuova teoria della percezione in grado di impostare su basi rigorosamente 'operative' la distinzione tra l'automatismo della sensazione e l'intenzionalità della percezione. Tema questo carissimo, nelle sue argomentazioni musicali e/o sonore, a tutta quella tradizione filosofica occidentale, da Boezio in poi, che ha affrontato il problema della conoscenza in termini organicamente dualistici.

Avremo a questo punto degli effetti sicuramente dirompenti: tra questi si determinerà una linea netta di demarcazione fra Dio e l'uomo da una parte, e la natura dall'altra, per dirla con Alfred Espinas. Anche Johannes Kepler (1571-1630), quando non si lascerà cogliere da torpori animistici, polemizzerà aspramente con Fludd e con l'impostazione cabalistica in generale. Già in una lettera a Joachim Tanck del 12 maggio 1608, Keplero chiarisce il proprio punto di vista:

Anch'io gioco con i simboli e ho ideato un'opera dal titolo Cabala geometrica [...] Gioco però in maniera da non dimenticare mai che si tratta solo di un gioco. Niente, infatti, può essere dimostrato con i simboli; nessun segreto della natura viene svelato da simboli geometrici. Essi ci danno solo risultati che erano già noti anche prima, a meno che non sia dimostrato con argomenti sicuri che non sono unicamente dei simboli, ma che esprimono il modo e le cause delle connessioni tra le due cose paragonate. (Kepler 1858: I, 378)

Keplero, in seguito, nell'Appendice all'*Harmonices Mundi libri V*, (che viene qui citata nella attenta traduzione dal latino del compianto professor Mario Fontana) testo che tanto si occupa di teoria musicale riferita all'astronomia, segnala accuratamente le differenze che lo distinguono da Fludd:

Perciò anche nell'opera sua vi sono moltissime illustrazioni; nella mia opera invece, vi sono diagrammi matematici composti con lettere. Puoi infatti vedere come esso si diletta moltissimo di tenebrosi enigmi di cose, laddove io mi sforzo invece di portare nel mio intelletto a chiarezza le cose avvolte nell'oscurità. Il primo atteggiamento è familiare agli alchimisti, agli ermetici, ai seguaci di Paracelso; il secondo è caratteristico dei matematici. (Kepler 1619: 252)

Ovviamente la polemica, che inizia a modularsi nell'*Appendix*, riguarda la concezione di Musica Mundana di Fludd, ricavata dall'*Utriusque cosmi ... historia*. Keplero così procede:

E così pure anche nei libri II e III, dove tratta la medesima materia che tratto io, vi è questa differenza tra noi due: che quelle cose che egli prende dagli antichi, io le ricavo dalla natura delle cose e le tratto a partire dagli stessi fondamenti: mentre egli usurpa affermazioni non corrette e confuse tramandate in maniera insicura, io invece procedo secondo l'ordine naturale, affinché ogni cosa sia corretta secondo le leggi naturali, perché venga evitata la confusione; [...] In poche parole per ciò che concerne il trattare l'Armonia, l'uno tratta la musica vocale e strumentale, l'altro la musica filosofica e matematica. (Kepler 1619: 252)

Ma ancor più grande è il *discrimen*, per l'astronomo, nel momento in cui Fludd introduce la Musica nel Mondo:

Veniamo quindi a un altro passo di quest'autore, là dove egli introduce il discorso sulla musica mondana: qui davvero è incommensurabile quanta sia la differenza tra noi due. In primo luogo le armonie che egli intende mostrare sono puri simbolismi, dei quali dico la medesima cosa che ho detto dei simbolismi di Tolomeo, che essi sono piuttosto poetici e oratori che filosofici e matematici. (Kepler 1619: 253)

E, giungendo al nocciolo della polemica:

Ma per avvicinarci maggiormente ai principi in base ai quali Robert Fludd costruisce la sua musica mondana, diremo che dapprima egli si occupa di tutto il mondo e delle sue tre parti, Empirea, Celeste e degli Elementi: io invece mi attengo esclusivamente a quella celeste, e nemmeno a quella tutt'intera, ma solo ai movimenti dei pianeti sotto lo Zodiaco. Egli, confidando negli antichi i quali credevano che la forza dell'Armonia derivasse da numeri astratti, si accontenta di dimostrare tra quali parti vi sia accordo in qualunque modo le numeri, senza preoccuparsi in qual maniera le unità si siano congiunte in quel numero. (Kepler 1619: 253)

Ricordando peraltro che Fludd si era espresso in maniere sicuramente non signorili nella critica a Keplero: "I matematici da strapazzo si occupano dell'ombra delle quantità, gli alchimisti e gli ermetici abbracciano la vera midolla dei corpi naturali", come Keplero stesso riporta nell'*Apologia adversus Rob. de Fluctibus* (1622), dove peraltro anch'egli non risparmia gli affondi nei

confronti del medico inglese; le argomentazioni di Fludd si basano esclusivamente su analogie microcosmo-macrocosmo, perciò le illustrazioni dei suoi volumi altro non sono che ‘geroglifici’ o ‘disegni’, mentre le illustrazioni di Keplero sono veri diagrammi matematici, perché da matematico egli ragiona:

In constitutione terminorum Harmoniae cuiusque descripsi, te fsum veteribus qui credebant vim Harmonicam esse ex numeris abstractis” [...] Hunc numerum ais formalem, vere igneum, rationi familiarissimum. Vide qua re conveniamus. Mihi mentis, & in ea quantitatum & circuli, tibi Naturae generantis opes praecedunt, quas sequitur utinque Numerus; [...] Atque hinc vel maxime demonstro, nullam doctrinae tuae iniuriam illatam a meis comparationibus, dum eo meos Harmoniarum terminos appello mathematicos, tuos vero aenigmaticos, pictos, Hermeticos (Kepler 1622: 33);

e ancora:

Tu rei figuram vel Hieroglyphicum effinxeris” [...] “Tuis picturis mea comparavi diagrammata; fassus librum meum non aequae atque tuum ornatum esse, nec futurum ad gustum lectoris cuiuslibet: excusavi hunc defectum a professione, cum ego mathematicum agam [...]. (Kepler 1622: 5 et ultra)

Ma la tendenza alla musicografia mistico-simbolica, seppur entro coordinate rigorosamente (almeno dal punto di vista fenomenico) aderenti ai canoni religiosi ‘romani’, non si estingue del tutto; si attenua, semmai. Si cattolicizza, come nel gesuita Padre Athanasius Kircher: ma questa è altra storia e lascerà da parte l’ambiente della corte di Rodolfo II a Praga e il pensiero di Maier (quello dell’*Atalanta fugiens*, che mette in stretta relazione musica e alchimia) e di Fludd ad essa conformi; le loro opere, pubblicate nel Palatinato di Federico V, si scontreranno con un mondo che sta rapidamente cambiando e con un’Europa devastata dalla Guerra dei Trent’Anni.

L’*Amphitheatrum sapientiae aeternae* di Khunrath con il cabalista-alchimista devotamente orante ed un gruppo di strumenti musicali in primo piano (su un tavolo, sulla cui tovaglia leggiamo: “La musica sacra è tristezza ed esilio degli spiriti maligni: perché lo spirito di Dio volentieri suona nel cuore pieno di gaudio virtuoso”) è definitivamente spento e l’elemento armonico-musicale resta un modello di tipo razionale, non certo una realtà effettiva ed affettiva, come scrive Keplero (il corsivo è mio):

Nihil igitur aliud sunt motus coelorum, quam perennis quidam concentus (rationalis, non vocalis) per dissonantes tensiones, veluti quasdam Syncopationes vel Cadenantias (quibus homines imitantur istas dissonantias naturales) tendens in certas & praescriptas clausulas, singulas sex terminorum (veluti Vocum) iisque Notis immensitatem Temporis insigniens & distinguens; ut mirum amplius non sit, tandem inventatam esse ab Homine, Creator sui Simia, rationem canendi per concentum,

ignotam veteribus; ut scilicet totius Temporis mundani perpetuitatem in brevi aliqua Horae parte, per artificiosam plurium vocum luderet, Deique Opificis complacentiam in operibus suis, suavissimo sensu voluptatis, ex hac Dei imitatrice Musica perceptae, quadamtenus degustaret. (Kepler 1619: 212)

È la conclusione del VII capitolo del V libro dell'*Harmonices Mundi*, ed è la sintetica descrizione dell'analogia ricorrente tra Cosmo e musica terrena, in cui la *delectatio*, il piacere dell'uomo, diventa il fine ultimo della musica, "nato dal piacere di Dio per la sua creazione".

BIBLIOGRAFIA

- Fludd, R. (1617), *Utriusque Cosmi Metaphysica, Physica, et Technica historia*, Oppenheim.
- Kepler, J. (1619), *Harmonices Mundi Libri V*, Linz.
- Kepler, J. (1622), *Apologia adversus demonstrationem analyticam CL.V.D. Roberti de Fuctibus ...*, Frankfurt.
- Kepler, J. (1858-71), *Opera omnia* (Ch. Frisch ed.), Frankfurt a. M., Heyder & Zimmer.
- Lenoble, R. (1943), *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Mersenne, M. (1932-88), *Correspondance du P. Marin Mersenne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mersenne, M. (1623), *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris.
- Mersenne, M. (1636), *Harmonie Universelle*, Paris.
- Rossi, P.A. (1981), "L'eclisse della ragione all'alba della scienza moderna", in AA.VV., *Miscellanea filosofica*, 1980, Firenze, Le Monnier, 24-116.

ABSTRACT

In the sixteenth and seventeenth centuries European scholars of natural philosophy often attempted to formalize music in apparently very different contexts. It is fascinating to follow the influence of magic and the symbolic on high culture, often resulting in controversies, and the fruitful critical reflections about the method of scientific inquiry. It is in this context that musicology becomes important, starting from the interdisciplinary musical treatises which were fashionable until the end of the seventeenth century.

With regard to this specific issue, one can focus on points that link the history of scientific thought and the history of world-views to the field of music and to the possibilities of mythopoeic speculation of music, both used as a formalization of magic-symbolic universes, and as a dismantling of methodological (and ethical) rational models.

This essay discusses, amongst others, Kepler, Mersenne, Fludd as writers that make extensive use of the meta-language of music to give shape to their, at times controversial, ideas.

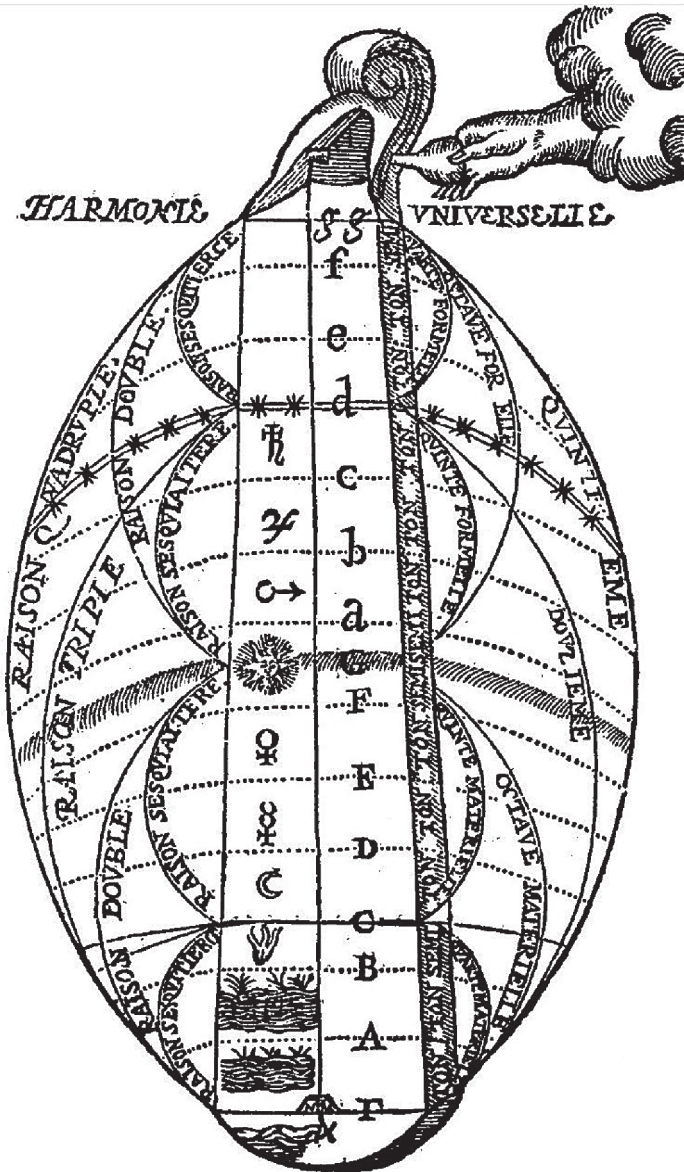


Immagine 1 – Il monocordo del mondo secondo Marin Mersenne:
Harmonie Universelle (1636).

198 HARMONICIS LIB. V.

CAP. IV Omnis igitur in unum conspectum coactis, conclusi recte, dicitur missis veris itineribus Planetarum per auram aetheriam, oportere nos oculos convertere ad Apparentes aereus diurnos, & apparentes quidem omnes ex uno certo & insigni Mundi loco, scilicet ex ipso corpore Solari, fonte Motus omnium Planetarum; videndumque, non quam alius à Sole sit Planetarum quilibet, nec per quantum spacium in unâ diâ trajiciat; hoc enim ratiocinativum est & astronomicum, non instigabile: sed quantum angulum in ipso solis corpore diurnus cujusque morus subtendat, vel quantum arcum sub uno communi circulo, ex Sole descripto, qualis est Ecliptica, quolibet diâ conficere videatur; ut ita hæc apparentia, beneficio luminis ad corpus Solis perlata, cum ipso lumine rectâ in creaturas, instinctus hujus participes, sic influere possit: sicut libro quarto, schema cœli in fortum, beneficio radiorum diximus influere.

Docet igitur Astronomia Tychonica, (remotis à planetario motu proprio, parallaxibus orbis annui, quæ speciem ipsis induit stationum & retrogradationum) motus diurnos Planetarum in suis orbitis apparentes veluti spectantibus ex Sole) esse hosce.

Harmonia binorum		Apparentes diurni		Harmonia singularum propria	
Diurn.	Coef.	Prim. Sec.	Prim. Sec.		
a 1	b 1	1. 46. a.	Inter 1. 48	est 4	Tertia
		Perihelium 2. 35. b.	& 2. 15.	5	major.
d 3	c 2	2. Aphelium 4. 30. c.	Inter 4. 35.	5	Tertia mi
c 8	d 1	Perihelium 5. 30. d.	& 5. 30.	6	nor.
f 1	e 5	6. Aphelium 26. 14. e.	Inter 25. 21.	2	Diapente
e 5	f 2	Perihelium 3. 81. f.	& 3. 81.	3	
h 12	g 3	7. Aphelium 57. 3. g.	Inter 57. 28.	15	Semi
g 3	h 5	Perihelium 61. 18. h.	& 61. 18.	16	un
k 5	i 3	8. Aphelium 94. 50. i.	Inter 94. 50.	24	Diefis
i 1	k 3	Perihelium 97. 37. k.	& 98. 47.	25	
m 4	l 5	9. Aphelium 164. 0. l.	Inter 164. 0.	5	Diapason.
		Perihelium 384. 0. m.	& 394. 0.	12	authertia
					minore

Nota, quod Mercurij magna Eccentricitas, faciat motuum proportionem nonnihil differre à duplicatâ distantiarum proportionem. Nam si feceris, ut 100. mediocrem distantiam, ad 121. Apheliam, duplo tantam proportionem motus Aphelii, ad motum medium 245 m. 32 f. tunc prodiit motus aphelii 567. & si, ut 100 ad 79. distantiam perihelii; duplo tantam proportionem motus perihelii ad mediocrem eundem; Perihelium motus fiet 593. utrinque major, quam hic posui, quia scilicet medius motus in Anomalia media valde ex obliquo inspicitur, non apparet tantus, sc. non 245 m. 32 f., sed minor, circiter 5. scrupula.

Immagine 2 – Una pagina dall' *Harmonices Mundi Libri V* di Johannes Kepler (1619).

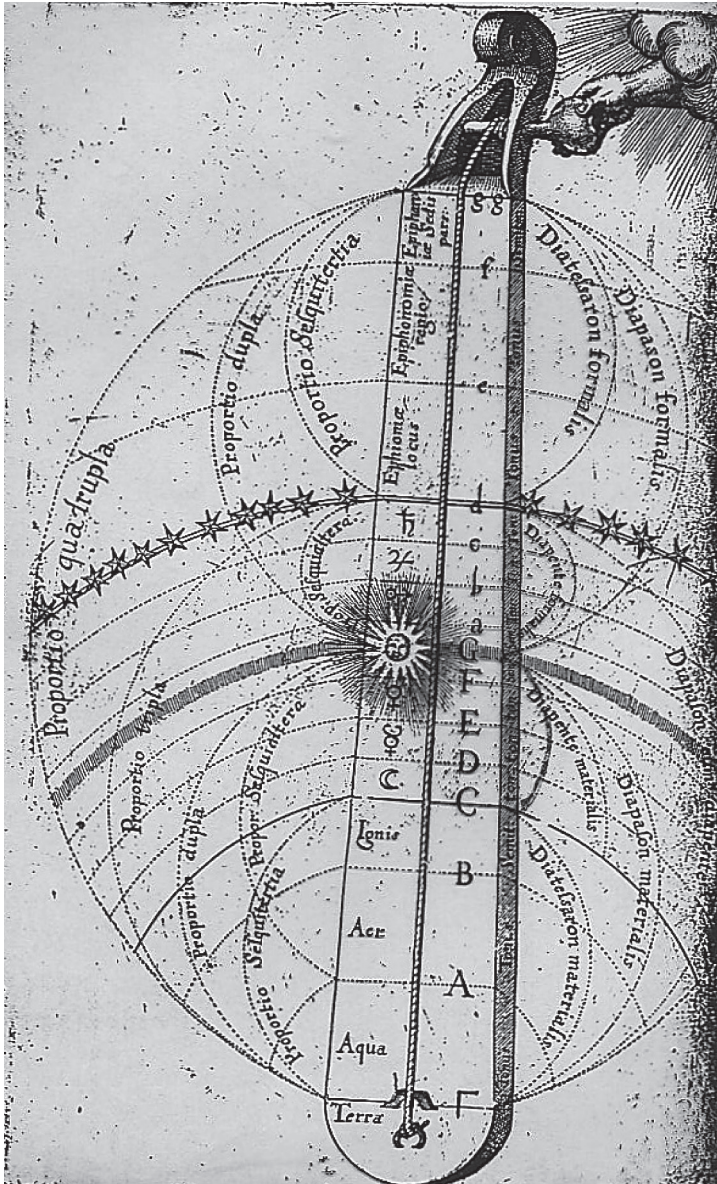


Immagine 3 – Il monocordo del mondo secondo Robert Fludd:
Utriusque Cosmi Metaphysica, Physica, et Technica historia (1617).