

PATRIZIA POZZI

ARMONIE CELESTI, ARMONIE TERRENE

Una voce, il mio diletto!
Eccolo viene saltando per i monti, balzando per le colline.
Somiglia il mio diletto a un capriolo o a un cerbiatto
(*Cantico dei Cantici*, 2, 8).

Volgiti, volgiti Sulammita, volgiti, volgiti: vogliamo ammirarti.
Che ammirate nella Sulammita durante la danza a due schiere?
Come sono belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di principe
(*Cantico dei Cantici*, 7, 1).

1. *Il sogno del Rinascimento nella penisola italiana*

Il convegno in cui presento questa mia relazione vede nel proprio nucleo tematico un territorio e un tempo che furono fondamentali per l'incontro di cultura ebraica e cultura cristiana, in un'aura che potremmo definire secolare. Mi riferisco all'età umanistico-rinascimentale e a una città, Pesaro, che ebbe, tra le tante testimonianze di una intensa vita ebraica (grandiosamente espressa dalla bella Sinagoga cinquecentesca al centro della città), la presenza di una ricca tradizione di stampa di testi ebraici¹. La stampa nell'ebraismo è sacra come tutto ciò che ha a che fare con la parola: la sua invenzione venne accolta con entusiasmo e venne definita «l'arte di scrivere con molte penne».

A Pesaro visse per alcuni anni Gershom Soncino, della nota famiglia di stampatori di origine tedesca operante nella città in provincia di Cremona da cui prese poi il nome: da lui imparò l'arte della stampa Moshe Basola, nato proprio a Pesaro nel 1480 e fondatore della prima tipografia in Palestina. Ma a conferma del fatto che l'arte della stampa si accompagna all'esigenza dello studio, Basola deve essere ricordato anche come insigne cultore della *Qabbalah*, fautore della pubblicazione di testi di questa fondamentale tradizione esoterica ebraica fino ad allora tramandati solo oralmente.

¹ Per le notizie sulla Pesaro ebraica, cfr. M.L. Moscati Benigni, *Gli ebrei nel Rinascimento*, in *Breve storia del popolo ebraico. 1. Dalle origini alla Cacciata dalla Spagna (1492)*, «Zehùt – Identità ebraica», http://www.morasha.it/zehut/mlm02_brevestoria.html#14 (05/03/2015).

Prima ancora, in un clima di profondi scambi e scoperte culturali, venne pubblicata a Bologna il 26 gennaio 1482 la prima edizione della *Torah* sulla base di un manoscritto spagnolo, con vocalizzazione masoretica, traduzione aramaica (*Targum*) e con commento di Rashi: ciò a opera di Joshua, zio di Gershom Soncino², e del noto editore di Pesaro Abraham ben Hayyim dei Tintori (Dei Pinti), poi operante a Ferrara.

Vorrei ricordare anche un altro libro pubblicato a Pesaro nel 1508, un libro di Mosè Kimhì, anche lui, come il padre Josef e il fratello David, importante grammatico e commentatore della Bibbia: il testo di Mosè, intitolato *Mahalakh shevile ha da 'at*³, venne commentato da Elia Levita e tradotto in latino da Sebastian Munster con il titolo *Liber Viarum Linguae Sacrae* (Parigi 1520). Pare che questo libro, nell'edizione ebraica di Pesaro, fosse presente nella biblioteca di Spinoza⁴, il noto filosofo amstelodamense, ebreo bandito dalla sua comunità ed espressione di una concezione filosofica non più religiosa sia sul piano ontologico che su quello etico e politico. Alla sua morte Spinoza lasciò una biblioteca di centosessantuno libri, alcuni di difficile identificazione poiché l'elenco dei titoli venne redatto in modo impreciso e sbrigativo: in essa, però, sono certamente presenti sia testi della cultura classica (letteraria, filosofica, scientifica) sia opere della tradizione ebraica. La possibile presenza in questa biblioteca di un libro che vide la sua prima edizione a Pesaro è certamente indicativa di quell'intreccio di uomini, attività e luoghi culturali che ha caratterizzato l'Europa, e in particolare la penisola italiana, in quell'età particolarmente feconda tra XV e XVI sec., cui appartiene anche Guglielmo Ebreo.

Alla metà del XVI secolo, però, inizia la fine di questo tempo felice di incontro, conoscenza, rispetto tra uomini e culture diverse; con la Controriforma personaggi come papa Leone X (che istituì a Roma una cattedra di ebraico) ed Egidio da Viterbo (che ebbe quale maestro l'ebreo Elia Levita), lasciarono il posto ai ghetti e ai roghi del *Talmud*, in quelle stesse città dove si andavano manifestando gli ultimi fecondi incontri tra mondo ebraico e mondo cristiano⁵: a Venezia tra il 1515 e il 1517 vide la luce la prima edizione della Bibbia ebraica da parte di Daniel Bomberg, cristiano nato ad Anversa, eppure fu a Venezia che in quello stesso 1515 vennero dati alle fiamme libri ebraici, tra cui preziose edizioni Soncino, mentre nel 1516 fu istituito il primo ghetto.

Si avvia così a concludersi quel tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento in cui le corti italiane e quella papale cercarono di rappresentare la loro grandezza e

2 Fu Gershom Soncino a realizzare nel 1488 la prima edizione a stampa completa del testo ebraico della Bibbia, in tre volumi, appunto a Soncino. È una revisione della Bibbia di Soncino la cosiddetta Bibbia di Berlino, stampata a Brescia nel 1494. Per la sua traduzione in tedesco Lutero usò questo testo, attualmente conservata a Berlino, donde il nome.

3 In questo trattato fu introdotto l'ordine delle coniugazioni verbali che poi fu pressoché universalmente accettato dai grammatici successivi.

4 Così ritiene O. Proietti, *Emendazioni alla grammatica ebraica spinoziana*, «Rivista di Storia della Filosofia», 65, 2010, pp. 25-56: 50.

5 Sui suggestivi e ricchi rapporti tra cultura ebraica e cultura cristiana in Italia e in Europa tra Umanesimo e Rinascimento cfr. G. Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Aragona, 2007.

magnificenza attraverso la bellezza di un'arte che fonda i propri canoni nei principi dell'equilibrio e dell'armonia. In questo tempo di impronta pitagorica, platonica e neoplatonica, anche la religione si fa, nella pratica artistica, immanente: il mondo diviene il luogo della manifestazione del divino e l'arte è la via del riconoscimento dell'opera di un Dio che ha *ratio* e proporzione matematica quali principi del suo creare. È nel mondo ed è attraverso la natura e il corpo che *si rende grazie a Dio*. Per questo si danza, così come si dipinge o si scolpisce: queste *arti*, aristotelicamente riconducibili al mondo poietico e non teoretico, e perciò a esso inferiori, divengono la via verso la contemplazione del divino nel suo manifestarsi nel mondo; la mano dell'artista, i corpi di coloro che danzano celebrano l'armonia dell'universo. E non può non riempire di struggimento pensare a come questa bellezza umana e divina nello stesso tempo, ispirata a misura ed equilibrio, venga in seguito allontanata dai rigori della Riforma e della Controriforma, che torneranno a sottolineare il senso del peccato e della colpa dell'essere umano. L'uomo non sarà più visto come microcosmo espressione di perfezione e, attraverso la sua propria *ratio*, *collaboratore* di Dio nella creazione e conservazione dell'universo: capace, pertanto, di rappresentare tale armonia attraverso la propria arte. L'essere umano torna a essere, cristianamente, creatura fragile e fallibile, peccatore lontano dal divino, al quale ci si può rivolgere solo invocandone la grazia ed esaltandone l'incombente onnipotenza e l'inaccessibile magnificenza (di cui sono specchio le ridondanze barocche). Il mondo ebraico viene cacciato dall'orizzonte cristiano, tanto cattolico che protestante, e si rifugerà nell'attesa dell'evento messianico quale esito di una salvezza decisa da Dio di fronte alle catastrofi che travolgono l'ebraismo europeo, di cui la cacciata dalla Spagna nel 1492 è paradigma. Il sabbatianismo e il chassidismo saranno gli esiti più prossimi di un percorso religioso ormai separato dal mondo dei Gentili.

L'armonia del tutto di cui anche l'uomo è parte, la misura dell'essere e dell'esistere che la bellezza esprime, il silenzio ordinato del cosmo gravido di ogni musica, la grazia del corpo e della natura che la mano dell'artista e il movimento della danza descrivono rimangono i sogni di quell'età umanistico-rinascimentale in cui la ricerca dell'eleganza si fonda sull'armonia del cielo e permette di coltivare quella dello spirito, al di là delle diverse manifestazioni religiose. Tutto questo potrebbe essere per noi, ora, un sogno teoretico, poietico e pratico da riscoprire. Lo studio di Guglielmo Ebreo e del suo tempo ci può essere d'aiuto anche da questo punto di vista.

2. La danza nei testi e nei costumi della tradizione ebraica

La danza, sia femminile che maschile, è parte integrante della tradizione ebraica ed è elemento centrale del rapporto dell'uomo con Dio: è uno dei linguaggi tra l'uomo e Dio. Una forma di danza è quel movimento cadenzato (detto *shoke-lin*) che si esprime anche nella contemporaneità e che accompagna la preghiera, pubblica e privata, e lo studio della *Torah* degli ebrei religiosi. Il passo biblico a cui si riconduce l'idea di pregare con il corpo, e quindi l'idea della danza come movimento liturgico e sacro e della preghiera che coinvolge tutta la persona, è al Salmo 35, versetto 10, che dice: «Tutte le mie ossa diranno "Signore, chi è come

te?”». «Tutte le mie ossa», cioè a dire tutta la mia persona celebra il mistero e la grandezza del divino, in un'unità indissolubile di corpo e spirito. Nei *Racconti dei Chassidim* di Martin Buber leggiamo:

Quando il Nonno di Spola il Sabato e le feste danzava, il suo piede era leggero come quello di un bambino di quattro anni. E di tutti quelli che vedevano la sua santa danza, non ve n'era uno che non tornasse subito con tutta l'anima a Dio; ché nel cuore di tutti quelli che lo vedevano, egli destava un tempo lacrime e ebbrezza⁶.

Nei Salmi esplicitamente si esorta a lodare il nome di Dio con danze e inni (Sal 149, 3 e 150, 49) e nel testo biblico abbiamo ben undici radici che riportano al tema del danzare, da cui si possono enucleare salienti significati, sia attraverso una loro analisi etimologica che attraverso riferimenti esegetici⁷.

La danza ricorre nel momento in cui si celebra il rapporto con Dio e l'intervento di Dio nella storia degli esseri umani. Pensiamo all'uscita dal Mar Rosso: Miriam danza («Allora Miriam, la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano un timpano: dietro a lei uscirono le donne con i timpani, formando cori di danze», Es 15, 20-21). La radice verbale della danza di Miriam è *hol*, che dà l'idea del volteggiare e sembra suggerire un danzare in cerchio e in modo ritmato⁸. La stessa radice verbale si trova nel passo del primo Libro di Samuele, in cui si esprime la gioia dopo le vittorie di Saul e Davide, viste come frutto dell'aiuto di Dio al suo popolo:

Uscirono le donne da tutte le città di Israele a cantare e a danzare incontro al re Saul, accompagnandosi con i timpani, con grida di gioia e con sistri. Le donne danzavano e cantavano alternandosi (1 Sam 18, 6-7).

6 M. Buber, *I racconti dei Chassidim*, Milano, Garzanti, 1983, p. 215.

7 Le undici radici ricordate sono: *Hol* (volteggiare, danzare in cerchio: Es 15, 20-21); *Hagag* (esultare, saltare in segno di tripudio: Sal 107, 27; di qui *hag*: festività solenne, che allude anche alla danza in cerchio con significato religioso); *Sahaq* (ridere di gioia, riferito alla danza come segno di festa: 1 Sam 18, 6-7); *Karar* (saltare roteando: Davide in 2 Sam 6, 14-16); *Raqad* (saltellare di gioia e anche di paura: Ps 114, 4; Qoh 3, 4); *Dalag* (saltare balzellando: Ct 2, 8); *Pazaz* (muoversi flessuosamente, essere agile, flessibile: Davide in 2 Sam 6, 4-6); *Qafatz* (saltellare, muoversi a piedi nudi sulla Terra di Israele: Ct 2, 8); *Sabab* (volgersi, volteggiare, voltarsi, girare e far girare, ritornare, andare attorno, circondare, circuire, significati che possono suggerire movimenti coreutici, con particolare riferimento alla danza in cerchio: 1 Sam 5, 8); *Tzalan*: (zoppicare: Gen 32, 31, riferito a Giacobbe; il popolo di Israele è a volte rappresentato nella *Torah* come un capretto zoppicante); *Pasah* (radice che accanto al significato più noto di “passare oltre” [che dà il nome alla festa di *Pesah*] esprime l'idea del “saltare al di là” simile anche allo zoppicare: 1 Re 18, 21 e 26). Per l'analisi dei termini e dei temi relativi alla danza riferimento fondamentale è il ricco testo di Elena Lea Bartolini, *Come sono belli i passi... La danza nella tradizione ebraica*, Milano, Ancora, 2000, in cui si sottolinea che il divieto di raffigurare sia Dio che la persona umana prevalso nella tradizione ebraica (cfr. Es 20,4 e Dt 5,8) può spiegare la mancanza di documenti iconografici relativi alle danze bibliche; si può pensare anche a un'eventuale perdita di immagini riferite alla danza successivamente all'affermarsi dell'aniconismo.

8 Come ricorda Elena Bartolini, a questa radice si può riportare anche il termine *halil*, che significa flauto e che potrebbe indicare lo strumento che originariamente accompagnava le danze.

In questo passo compare anche un'altra radice che si riferisce al danzare, *sahaq*, in cui si esprime un'idea di felicità, ancora una volta legata alle vittorie avvenute nel segno di Dio. Il riferimento alla danza quale manifestazione di gioia per l'intervento di Dio nella storia a favore del suo popolo appare anche nel libro della consolazione di Geremia: «Di nuovo ti ornerai dei tuoi tamburi e uscirai fra la danza dei festanti» (Ger 31, 4).

Come abbiamo già ricordato, i riferimenti al canto e alla danza in lode al Signore sono molto presenti nei Salmi. In trentanove di essi ricorre ben settantuno volte il termine *selah*⁹, dall'etimologia incerta, che pare suggerire una pausa, un intermezzo nei versetti cantati e che forse allude a danze che accompagnavano la melodia, a conferma del fatto che canto e danza nell'antico Israele sono frequentemente uniti. Nei Salmi 53, 1 e 88, 1 compaiono due note introduttive che si riferiscono ad indicazioni date al «Capo dei Musicisti» o «Maestro del Coro», a proposito di uno strumento o di un canto o di un qualche altro elemento musicale. Nel Salmo 53, 1 si parla forse di uno strumento a corde, mentre nel Salmo 88, 1 sembra suggerito un movimento coreutico, forse con un solista che suona e/o canta guidando dei danzatori: «*Maschil* di Heman Ezrahita, un cantico di salmo, dato al Capo dei Musicisti, dei figliuoli di Core, per cantarlo sopra Mahalat».

In generale, nei Salmi la danza può apparire come elemento liturgico che manifesta la gioia¹⁰; il significato della danza gioiosa legato alla liturgia compare anche nella radice *hagag*, che indica il saltare in segno di tripudio, ma anche il barcollare per l'ebbrezza e il celebrare una festa: di qui il significato di danzare in cerchio attorno a un luogo sacro o durante una cerimonia religiosa al fine di esprimere gioia. Da questa radice deriva il termine *hag*, che designa le festività solenni durante le quali anticamente ci si recava al Tempio di Gerusalemme: *Pesah* (memoria dell'esodo dall'Egitto); *Shavu'ot* (memoria del dono della *Torah* sul Sinai); *Sukkot* (memoria dei quarant'anni trascorsi nel deserto prima dell'ingresso nella Terra promessa). Con *hagag* ci si riferisce a cori e processioni danzanti tanto maschili che femminili¹¹.

Riguardo alla danza maschile, noto e importantissimo è l'esempio di David: egli esprime in prima persona gioia e partecipa all'esultanza del popolo di Israele dinanzi all'Arca di Dio mentre viene portata a Gerusalemme; ci troviamo di fronte a una festa corale in cui, oltre ai timpani già ricordati, risuonano cetre, arpe, sistri e cembali, tra canti di gioia¹². Il passo è 2 Sam 6,5 e oltre alla radice *sahaq*, che, come abbiamo visto, esprime un'idea di felicità, appaiono due altre forme verbali esplicitamente riferite a Davide: «Mentre l'Arca del Signore entrava nella città di David, [...] il re Davide saltava (*mepazzez*) e danzava (*mekarker*) dinanzi al Signo-

9 Cfr. Sal 3, 3.5.9; 32, 4.5.7; 46, 4.8.12; 68, 8.20.33; 75, 4; 76, 4.10; 77, 4.10.16; 89, 5.38.46.49.

10 Cfr., ad esempio, Sal 68, 25-26; 87, 7; 149, 3; 150, 4.

11 Elena Bartolini ricorda in particolare che il *Talmud babilonese*, *Sukkà* 51b e 53a, offre testimonianze riguardo a queste danze.

12 Nel primo libro di Samuele si descrive un gruppo di profeti preceduto da arpe, timpani, flauti e cetre (1 Sam 10, 5).

re (2 Sam 6, 16)». I verbi presenti in questo passo sono particolarmente incisivi: indicano un saltare con agilità (*pazaz*) e un roteare, un volteggiare (*karar*), con cui si sottolinea che Davide partecipa con tutta la propria persona alla gioia della danza. In questo suo danzare dedicato a Dio, Davide è unito al popolo, egli è con gli altri che danzano con lui sullo stesso piano. Nella danza in cerchio non c'è chi inizia e chi conclude: così si rappresenta l'idea dell'uguaglianza di tutti gli uomini davanti al divino. Questo tipo di danza celebra un rapporto in verticale dell'uomo con Dio, ma anche un rapporto in orizzontale tra coloro che danzano, su un piano di parità. Vengono meno le gerarchie, anche quella che contraddistingue il re: Davide è, come tutti coloro che danzano con lui, uomo che celebra la propria felicità per l'aiuto di Dio, per la presenza di Dio.

Nel danzare di Davide troviamo sia il movimento rotatorio che una sorta di saltellare, presente in altri passi biblici con altre radici verbali. In Qohelet 3, 4 leggiamo: «Tempo per far lutto, tempo per danzare (*reqod*)», in cui la radice *raqad* indica un saltellare a piedi alterni, mentre l'immagine del danzare e saltare insieme è presente anche nel primo libro dei Re (1 Re 18, 21 e 26) con la radice *pasach*, nota per il suo significato di “passare oltre” nel termine *Pesach* della grande festa di memoria dell'Esodo, ma capace di esprimere anche un'idea di danza.

Ancora l'idea del danzare e saltare è presente nel *Cantico dei Cantici*, in cui la radice *qafatz* significa un saltare a piedi uniti e la radice *dalag* dà l'idea del balzare: «Una voce! Il mio diletto! Eccolo, viene saltando (*medaleg*) per i monti, balzando (*meqafetz*) per le colline» (Ct 2, 8). In quest'ultimo passo non è esplicito il riferimento al danzare, ma l'immagine plastica dell'innamorato che *vola* verso la sua amata suggerisce la gioia della danza. La radice *hol* prima citata, con la sua idea del volteggiare felice, compare invece esplicitamente nel bellissimo passo del *Cantico dei Cantici* che dice:

Volgiti, volgiti Sulammita, volgiti, volgiti: vogliamo ammirarti. Che ammirate nella Sulammita durante la danza a due schiere? Come sono belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di principe (Ct 7, 1)¹³.

La danza sembra tutt'uno con l'inno all'amore che il *Cantico* eleva. Un amore in cui spiritualità ed erotismo si fondono nella più bella delle armonie.

L'unità tra cielo e terra è un filo conduttore dell'Umanesimo e del Rinascimento e pare emergere anche nelle danze di Guglielmo, in un momento storico particolare che coinvolge cristiani ed ebrei¹⁴ e riguarda la danza come tutte le arti.

13 Cfr. anche il *Libro dei Giudici*, 11, 34 sulla danza della figlia di Iefte.

14 Riguardo alla danza nella cultura ebraica, sul piano storico sinteticamente si può ricordare che, nei primi secoli dell'era volgare, con l'incalzare del cristianesimo in contrapposizione all'ebraismo, le persecuzioni contro gli ebrei imposero loro di rifugiarsi nel privato, anche riguardo alle danze. Se nel *Talmud* le danze in processione lungo le vie per accompagnare i matrimoni sono considerate atti religiosi da manifestare e onorare (cfr. *Talmud babilonese*, *Ketubbot* 17a), nel Medioevo le autorità rabbiniche si videro costrette a proibire le danze al di fuori di un contesto strettamente ebraico e fra

3. Numero, musica, armonia nel Rinascimento

Armonia è un termine greco e la sua radice *ar-ari-*, forse di origine indoeuropea, è alla base anche del termine *arithmos*, cioè numero, a richiamare l'idea dell'ordine e della misura, in unità e bellezza.



La concezione pitagorico-platonica del cosmo come insieme unitario in cui i rapporti matematici danno luogo all'armonia, che si esprime nel bello, è una delle vie (e forse la via principale) per comprendere l'età umanistico-rinascimentale. La bellezza per Platone è sinonimo di bene, di totalità, di realtà; è la bellezza che ci porta alla concezione dell'Uno secondo Plotino; sono la bellezza, l'arte e l'amore che ci guidano al divino secondo Marsilio Ficino. Quando riprende l'idea pitagorica del sole al centro dell'universo, Copernico risponde a un ideale non solo religioso (Dio al centro del creato), ma anche estetico: è una prospettiva neoplatonica quella dell'Uno come punto di luce che dà luogo al tutto e tutto tiene unito nella sua infinita molteplicità, che all'Uno converge, secondo un fluire ordinato dal *logos*. È a un cosmo bello nella sua armonia che pensa la nuova cosmologia e il trattato *Harmonices mundi* di Keplero ha il proprio perno nella

ricerca dell'armonia sotto varie prospettive, convergenti infine in senso cosmologico-ontologico, come si evince dall'indice stesso dell'opera.

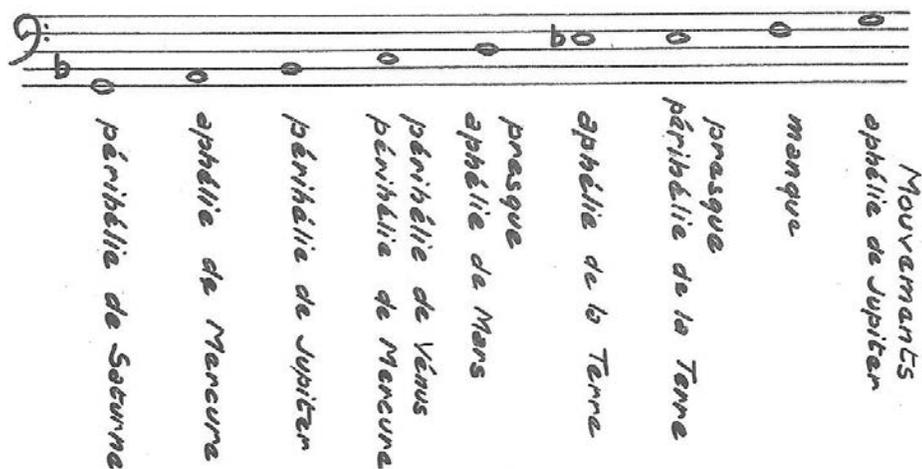
Nelle densissime pagine di Keplero la prospettiva cosmologica è tutt'uno con quella musicale e di questa si nutre per delineare la struttura del



ebrei e non ebrei; tuttavia, nelle case private si continua a danzare durante feste e celebrazioni, in sintonia con il dettato biblico e della tradizione. Nel Rinascimento, grazie all'incontro tra mondo cristiano e mondo ebraico di cui abbiamo parlato, la situazione muta. Agli ebrei si chiedono lezioni di lingua ebraica, di tradizione scritturale e talmudica, ma anche di musica e danza; ad esempio, sappiamo di scuole musicali e coreutiche con maestri ebrei a Venezia e a Parma negli anni '40 del XV secolo. Pare anche che nel 1469, a Palermo, vi siano state processioni di ebrei danzanti in occasione del matrimonio fra Ferdinando di Castiglia e Isabella d'Aragona, proprio coloro che decretarono l'espulsione degli ebrei dalla Spagna (1492). Sappiamo che ancora nel XVI secolo ci furono in Italia maestri e teorici di danza di origine ebraica, come Jacchino Massarano a Roma. La danza è fondamentale nel Chassidismo, che si diffonde nell'Europa dell'Est a partire dal XVII secolo e che considera il danzare una forma di preghiera e un'esperienza mistica; sono tuttavia proibite le danze tra uomini e donne e anche nelle comunità che eccezionalmente ammettono la danza tra i coniugi, si simboleggia la separazione tra le mani con un fazzoletto.

mondo. Secondo i pitagorici, i movimenti armonici degli astri danno luogo ad armonie così elevate che sono impercettibili all'orecchio umano. I corpi celesti, cioè, danzano nel loro muoversi regolato da numero e misura e la corrispondenza tra suoni e pianeti ci viene data nell'*Harmonices Mundi*.

In Keplero, come nella concezione pitagorico-platonica che permea il Rinascimento, il cosmo è una scala musicale, scandita dall'afelio e dal perielio dei pianeti: i suoni più acuti appartengono al Cielo delle stelle fisse, mentre il Sole è sia luce che suono originario e svolge il ruolo della nota centrale tra due scale musicali di quattro suoni ciascuna secondo il *sistema dell'ottava*: «La scala musicale o il sistema di un'Ottava è dunque riprodotto nel cielo per una doppia via e allo stesso modo che nei due generi del canto, con tutti i luoghi attraverso i quali è condotto il canto naturale nella Musica»¹⁵

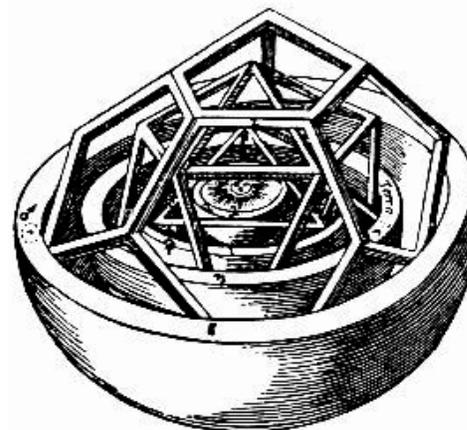
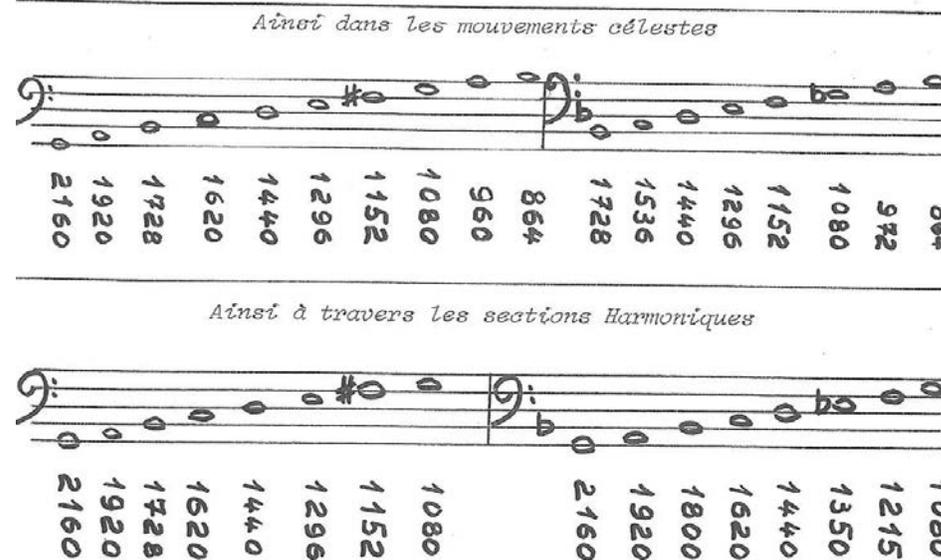


Solo attraverso la musica possiamo cercare di comprendere la struttura ordinata del cosmo, visto come un'immensa cassa armonica.¹⁶

15 Ioannes Keplerus, *Harmonices Mundi Libri V*, Lincii Austriae: sumptibus Godofredi Tampachii bibl. Francof., excudebat Ioannes Planckus, MDCXIX [Linz, Johann Planck, 1619], p. 206 (traduzione mia). Le immagini che seguono, relative a Keplero, sono tratte dalla prima traduzione francese dell'*Harmonices Mundi* a opera di Jean Peyroux: *Harmonices mundi*. Traduit du latin avec un avertissement et des notes par Jean Peyroux, Paris, Editions Albert Blanchard, 1980.

16 Per il rapporto tra la matematica, la cosmologia e la musica in Keplero, cfr. A.M. Lombardi, Keplero. *Semplici leggi per l'armonia dell'universo*, Milano, Le Scienze, 2000; Ead., *Kepler. Le musicien du ciel*, Paris, Belin, 2003.

DES MOUVEMENTS HARMONIQUES



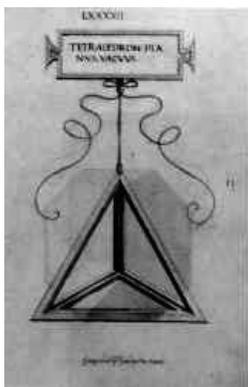
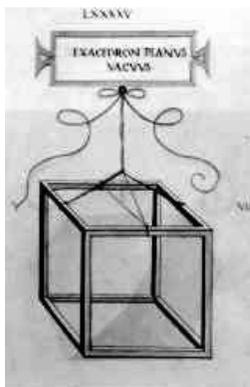
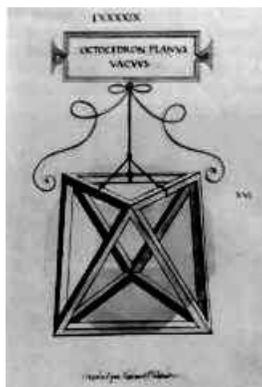
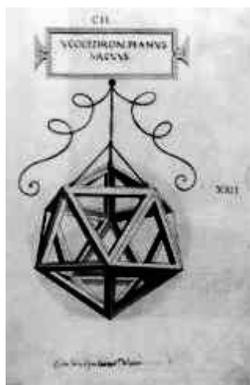
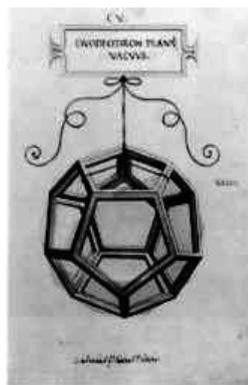
Per tutto questo, l'*Harmonices Mundi* di Keplero può essere considerato una sorta di manifesto, il punto di arrivo e la sintesi della visione umanistico-rinascimentale dell'uomo e della natura: ed è questo testo del 1619 che lo stesso Keplero giudica il più importante della propria produzione. Qui egli sviluppa insieme l'analisi della congruenza delle figure geometriche e l'analisi delle consonanze in musica, poiché la musica è parte fondamentale del mondo ordinato che il Rinascimento sta recuperando dai classici antichi. Prima di arrivare alla formulazione delle famose leggi della gravitazione che portano il suo nome, Keplero nel *Mysterium Cosmographicum* (1596) teorizza che il nostro sistema solare possa essere descritto attraverso i cinque solidi, cioè i poliedri regolari¹⁷, che Platone nel *Timeo* e nel *Fedone* aveva associato alla struttura della materia; anche nell'*Harmonices Mun-*

di di Keplero può essere considerato una sorta di manifesto, il punto di arrivo e la sintesi della visione umanistico-rinascimentale dell'uomo e della natura: ed è questo testo del 1619 che lo stesso Keplero giudica il più importante della propria produzione. Qui egli sviluppa insieme l'analisi della congruenza delle figure geometriche e l'analisi delle consonanze in musica, poiché la musica è parte fondamentale del mondo ordinato che il Rinascimento sta recuperando dai classici antichi. Prima di arrivare alla formulazione delle famose leggi della gravitazione che portano il suo nome, Keplero nel *Mysterium Cosmographicum* (1596) teorizza che il nostro sistema solare possa essere descritto attraverso i cinque solidi, cioè i poliedri regolari¹⁷, che Platone nel *Timeo* e nel *Fedone* aveva associato alla struttura della materia; anche nell'*Harmonices Mun-*

17 I solidi platonici sono gli unici poliedri convessi che presentano tutte le seguenti proprietà: le loro facce sono equilateri e tra loro congruenti e gli spigoli e i vertici sono equivalenti; se inscritti in una sfera, hanno tutti i vertici giacenti sulla superficie della sfera stessa. Tali solidi vennero studiati da Euclide nel XIII Libro dei suoi *Elementi*.

di i solidi platonici inscritti o circoscritti in sfere concentriche che indicano le orbite dei pianeti sono visti da Keplero come i cardini della struttura del cosmo.

Sono gli stessi solidi così rappresentati da Leonardo nel trattato *De divina proportione*¹⁸ di Luca Pacioli (dedicato a Ludovico il Moro nel 1498 e stampato a Venezia nel 1509), a sua volta ispirato ai trattati di matematica e pittura di Piero della Francesca (come il *De prospectiva pingendi*, certamente influenzato dal *De pictura* di Leon Battista Alberti).

Tetraedro¹⁹: fuocoEsaedro²⁰: terraOttaedro²¹: ariaIcosaedro²²: acquaDodecaedro²³: forma dell'universo

18 La «divina proportione» è conosciuta a partire dal XIX sec. come «sezione aurea» e consiste nel rapporto tra le due parti di un segmento tali per cui il rapporto tra la parte minore e quella maggiore è pari al rapporto tra tale parte maggiore e l'intero segmento. La «divina proportione» fu studiata dai pitagorici e da Platone ed è descritta da Euclide nel VI Libro degli *Elementi*.

19 Tetraedro o Piramide a base triangolare: formato da quattro Triangoli Equilateri.

20 Esaedro o Cubo: formato da sei quadrati.

21 Ottaedro: formato da otto triangoli equilateri.

22 Icosaedro: formato da venti triangoli equilateri.

23 Dodecaedro: formato da dodici pentagoni.

Il dodecaedro è visto da Platone come forma dell'universo per le sue proprietà: è il solido di dodici facce che, se inscritto in una sfera, ha più punti di contatto con essa, che è simbolo di perfezione. Il numero dodici, inoltre, esprime la durata dell'anno e ciascuna faccia corrisponde a un segno zodiacale. Le facce sono pentagoni, ciascuno è divisibile in cinque triangoli isosceli, ulteriormente divisibili in sei scaleni, il che dà luogo ai numeri 30 e 360, vale a dire la durata del mese e dell'anno secondo i Greci.

Le speculazioni riguardo all'ordine cosmico fondato su rapporti geometrici e numerici guidano anche Keplero. Sulla base dell'idea delle «armonie celesti», nell'*Harmonices Mundi* egli elaborò corrispondenze musicali per tutti i pianeti considerati, attraverso lo studio delle loro velocità²⁴: le velocità angolari sono messe in relazione alle distanze armoniche al fine di determinare i suoni prodotti dai pianeti nelle loro orbite.

planètes	aphélie (A) périhélie (P)	harmonies propres à chaque planète	harmonies entre deux planètes	
			convergence	divergence
Saturne	A : a P : b	$\frac{a}{b} = \frac{4}{5}$ (tierce majeure)	$\frac{b}{c} = \frac{1}{2}$ (octave)	$\frac{a}{d} = \frac{1}{3}$ (octave + quinte)
Jupiter	A : c P : d	$\frac{c}{d} = \frac{5}{6}$ (tierce mineure)	$\frac{d}{e} = \frac{5}{24}$ (2 octaves + tierce mineure)	$\frac{c}{f} = \frac{1}{8}$ (triple octave)
Mars	A : e P : f	$\frac{e}{f} = \frac{2}{3}$ (quinte)	$\frac{f}{g} = \frac{2}{3}$ (quinte)	$\frac{e}{h} = \frac{5}{12}$ (octave + tierce mineure)
Terre	A : g P : h	$\frac{g}{h} = \frac{15}{16}$ (demi-ton diatonique)	$\frac{h}{i} = \frac{5}{8}$ (sixte mineure)	$\frac{g}{j} = \frac{3}{5}$ (sixte majeure)
Vénus	A : i P : j	$\frac{i}{j} = \frac{24}{25}$ (demi-ton chromatique)	$\frac{j}{k} = \frac{3}{5}$ (sixte majeure)	$\frac{i}{l} = \frac{1}{4}$ (2 octaves)
Mercure	A : k P : l	$\frac{k}{l} = \frac{5}{12}$ (octave + tierce mineure)		

24 Cfr. Lombardi, *Keplero*, cit. e Ead., *Kepler*, cit.

Nel cap. VII del Libro V troviamo perciò *le armonie universali di tutti i sei pianeti* (Mercurio, Venere, Terra, Marte, Giove, Saturno) quali *contrappunti* all'interno dell'*armonia perfettissima dei movimenti celesti*, mentre nel cap. IX di questo stesso Libro V, alla Proposizione XII leggiamo che «la più grande armonia, la Doppia ottava 1,4 è dovuta a Venere e Mercurio»²⁵.

Nelle tavole che seguono, tratte dal testo di Keplero, potremo *vedere* come viene a determinarsi la *musica celeste* pensata dai pitagorici: i movimenti armonici degli astri danno luogo alle armonie che risuonano nel cosmo, pur impercettibili all'orecchio umano.

Harmonies de toutes les Planètes ou universelles du Genre Dur					
Pour que h s'accorde			Pour que c s'accorde		
Squelette dans la tension	la plus grave	la plus aiguë	Squelette dans la tension	la plus grave	la plus aiguë
	Min. Sec.	Min. Sec.		Min. Sec.	Min. Sec.
Mercurie cvij	380 20		Mercurie cvij	380 20	312 20
Mercurie hvij	285 15	292 48	Mercurie gvj	228 12	234 16
Mercurie gvj	228 12	234 16	Mercurie cvj	190 10	195 14
Mercurie cvj	190 10	195 24			
Vénus ev	95 5	97 37	Vénus ev	95 5	97 37
			Terre giiij	57 3	58 34
			Terre eiiij	38 2	39 3
			Mars gij	28 32	29 17
Jupiter hj		4 34	Jupiter cj	4 45	4 53
Saturne h	2 14		Saturne G	1 47	1 49
Saturne G	1 47	1 49			

Harmoniae Planetarum omnium seu Universales Ganeris Duri

Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, cit., Liber V, Cap. 7, p. 209

25 Keplerus, *Harmonices Mundi*, cit., p. 218; la notazione 1,4 è quella originale, che naturalmente corrisponde a 1/4.

Harmonies de toutes les Planètes ou universelles du genre Mou					
Pour que h s'accorde			Pour que c s'accorde		
Squelette dans la tension	la plus grave	la plus aiguë	Squelette dans la tension	la plus grave	la plus aiguë
	Min. Sec.	Min. Sec.		Min. Sec.	Min. Sec.
Mercurie dqvij	379 20		Mercurie dqvij	316 5	325 26
Mercurie bvij	324 32	292 56	Mercurie cvij	237 4	244 4
Mercurie gvj	237 4	244 4	Mercurie dqi	189 40	195 14
Mercurie dqvj	189 40	195 14	Mercurie cvj		162 43
Vénus dqv	94 50	97 37	Vénus dqv	94 50	97 37
			Terre giiij	59 16	61 1
			Mars gij	29 38	30 31
Jupiter bj		4 35	Jupiter cj	4 56	5 5
Saturne b	2 19		Saturne G	1 51	1 55
Saturne G	1 51	1 55			

Harmoniae Planetarum omnium seu Universales Ganeris Duri

Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, cit., Liber V, Cap. 7, p. 210

Pour que h s'accorde		Pour que a s'accorde	
Squelette	Min. Sec.		
Mercurie dvij	335 50	Mercurie dvij	
Mercurie hvij	275 52	Mercurie avj	
Mercurie fqvj	209 52	Mercurie fqvj	
Mercurie dvj	167 55	Mercurie dvj	
Mars hiiij	34 58	Mars aij	
Mars fqij	26 14	Mars fqij	
Jupiter dj	5 15	Jupiter dj	
Saturne h	2 11	Saturne A	

Tabula

Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, cit., Liber V, Cap. 7, p. 212

In queste dense pagine, in cui la struttura del cosmo appare attraverso suoni e visioni, si manifestano pienamente e giungono alla massima espressione l'idea e l'ideale dell'armonia propri del Rinascimento, con il ritorno alle correnti pitagorico-platoniche; questa concezione è il tramite privilegiato per comprendere anche il rapporto musica-danza nell'età umanistico-rinascimentale.

4. La danza in Guglielmo Ebreo

Guglielmo Ebreo, nato a Pesaro intorno al 1420 e morto ad Urbino presumibilmente intorno al 1484, conobbe e visse la danza dal punto di vista sia pratico che teorico: fu infatti maestro e coreografo presso le corti rinascimentali della penisola italiana e scrisse trattati sull'arte del danzare, contribuendo a conferire alla danza i caratteri propri di questa disciplina fino almeno al XVII secolo. Richiamando sinteticamente alcuni noti elementi biografici, ricordiamo che venne battezzato intorno al 1464 e assunse il nome di Giovanni Ambrosio: sono incerte le ragioni della sua conversione; forse fu convinto da Alessandro Sforza, cristiano devoto, o forse fu l'esigenza di accedere all'ordine della cavalleria a determinare la sua decisione. D'altro canto, la sua importanza come maestro di danza venne confermata dal conferimento del titolo dello *Speron d'oro*, che toccò a Guglielmo come già era avvenuto al suo maestro Domenico da Piacenza. La perizia coreutica di Guglielmo gli diede soddisfazioni mondane che certamente gustò presso gli Sforza a Milano, i Montefeltro ad Urbino ed entrando in contatto con la corte di Lorenzo il Magnifico, dove era presente suo fratello Giuseppe.

Questi brevi cenni biografici, mostrano che la figura e l'opera di Guglielmo possono essere studiate e interpretate sotto molteplici punti di vista. Fondamentale è certamente quello storico-sociale, che sottolinea il ruolo della danza e l'importanza dei suoi maestri nelle corti quattrocentesche in relazione anche al ruolo politico del signore. La danza, su questo piano, diventa un modo di mostrare la propria abilità, la propria magnificenza, la capacità di esercitare il controllo: il signore "sa guidare le danze" potremmo dire, anche in senso politico. Il ruolo del maestro di danza è perciò di grande prestigio sociale: questo fatto può certamente essere stato una componente fondamentale nelle scelte di Guglielmo Ebreo da Pesaro e rivelarsi perciò utile elemento per indagare la sua figura, la sua opera, il suo trascorrere tra le varie corti di Milano, Firenze, Urbino. La danza è certamente elemento della *paideia* rinascimentale: il divertimento fa parte dell'educazione così come imparare i compiti che spettano a un signore, in primo luogo i compiti della politica. È quindi presente un fine educativo nel costruire i movimenti della danza rinascimentale, ma altrettanto certo è un essenziale elemento filosofico.

In particolare, non si può dimenticare che Guglielmo accompagnò la propria attività di maestro a un'elaborazione teorica sull'arte del danzare che deve essere inquadrata nell'aura culturale del tempo, considerando specialmente il Neoplatonismo vivissimo nella Firenze di Lorenzo e dell'Accademia platonica.

Se il suo maestro, Domenico da Piacenza (detto anche Domenico o Domenichino da Ferrara), fu il primo a scrivere un trattato coreutico, il *De arte saltandi et choreas ducendi*²⁶, Guglielmo compose il *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463, con successive redazioni manoscritte²⁷), dove leggiamo: «La qual virtute del danzare non è altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali si àno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa armonia...». Molti dei balli presenti nel *De pratica* sembrano non solo educare il corpo al controllo e alla misura nel danzare, ma evocano quell'ideale di armonia che permea la visione rinascimentale del mondo e della vita dell'uomo.

Il "senso filosofico" della danza nel Rinascimento è ciò che vorrei mettere a fuoco in questo mio scritto: in particolare, desidero discostarmi da considerazioni che legano la danza alla sola prospettiva dell'individuo, in riferimento alla sue emozioni, alla sua psicologia, alla sua educazione, per arrivare a riflettere sulla danza in prospettiva ontologica ed estetica.

Pur sottolineando l'importanza dell'idea di danza per *fantasmata* che investe la memoria e l'immaginazione e che cerca nell'espressione del corpo di manifestare l'interiorità (quella danza di cui si parla anche nel *De pictura* di Leon Battista Alberti allorquando egli si chiede come rappresentare il movimento), vorrei concentrarmi sulla visione filosofico-ontologico-estetica che riguarda l'età rinascimentale e che può vedere collocata al suo interno anche la danza, al fine di comprendere il senso che questa particolare pratica e disciplina poté avere.

Certamente la danza si lega alla concezione del corpo in una certa civiltà e molti hanno sottolineato che, dall'Umanesimo in poi, si va riprendendo, anche se in modo travagliato (pensiamo a Petrarca²⁸), l'idea del corpo umano non solo come luogo del peccato e, perciò, dell'espiazione, ma come parte del cosmo, di un mondo armonico di cui anch'esso è espressione. Un mondo ordinato e bello, nel senso greco del termine, che comprende in unità il piano celeste e quello terreno. L'ordine è dato dal *rapporto*, che è *logos* e *ratio*: è il *rapporto razionale* che vale in matematica e che determina tutte le manifestazioni dell'esistenza. Anche il corpo dell'essere umano obbedisce a rapporti, proporzioni, regole che danno luogo all'idea ontologica ed estetica fondamentale di quella età: l'idea di armonia, che è tutt'uno con l'idea di bellezza e riguarda la totalità del reale, il macrocosmo e il microcosmo.

La danza, nella mentalità rinascimentale permeata di platonismo e Neoplatonismo, diviene espressione dell'unità di dimensione corporea e spirituale, nel macrocosmo e nel microcosmo. Nel microcosmo non si ha più la scissione da un corpo da mortificare in nome di un'anima da salvare, ma la ricerca di movimenti

26 BNF, f. ital. 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450).

27 Barbara Sparti ha curato un'edizione a stampa del *De pratica*: B. Sparti (a cura di), *Guglielmo Ebreo of Pesaro, De pratica seu arte tripudii/On the Practice or Art of Dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

28 In Petrarca, tanto nel *Canzoniere* quanto nel *Secretum*, si manifesta il conflitto tra l'amore umano e terreno per Laura e l'amore per Dio, che chiede di dimenticare il corpo nella dimensione di un'ascesi spirituale.

del corpo che possano essere espressione dell'anima e della bellezza del suono. La musica è vista come la manifestazione prima e più elevata dell'armonia matematica, la dimensione dove il numero si fa suono e dove sono i rapporti numerici a dare la melodia. Non il numero come quantità, ma come rapporto, come relazione, come fondamento dell'unità nella molteplicità. La musica, i cui suoni non hanno un corrispondente circoscritto univocamente determinato, lascia traccia nell'animo umano, nelle sue emozioni, nella sua memoria, nel suo pensiero e si fa visibile con la danza. Chi danza guida il proprio corpo secondo movenze che nel rapporto con la musica trovano il loro senso.

Nella danza si ritrova l'unità tra la vista e l'udito e il danzare deve saper esprimere nei movimenti del corpo ciò che la musica suscita nell'animo, conducendo attraverso la dimensione estetica alla consapevolezza ontologica dell'unità bella e ordinata del tutto.

È la bellezza la cifra del mondo e l'ideale da perseguire secondo gli uomini del Rinascimento e questa concezione ispira l'Accademia platonica fiorentina con cui probabilmente Guglielmo venne in contatto. In quest'ambito non si può non pensare all'arte e, considerando la danza, non si può non citare Botticelli: danzano armoniche le meravigliose figure femminili dei dipinti botticelliani, capaci di esprimere nella loro bellezza un'immanente spiritualità e una divina sensualità.

Come abbiamo già ricordato, è un ideale estetico oltre che ontologico quello che insegue Keplero quando descrive attraverso i solidi platonici la propria geometria musicale del cosmo; ma anche Copernico è ispirato da un ideale neoplatonico. Il sole è il centro dell'universo, il sole è l'Uno plotiniano, è la luce che dà luogo al tutto e tiene tutto in unità, nella sua infinita, possibile, metamorfica molteplicità che all'uno converge. Se osserviamo le splendide immagini geometriche del trattato di Keplero vediamo che è anche a partire dall'orizzonte del bello, nella sua armonia, che egli pensa la nuova cosmologia.

La musica, in questa prospettiva, è l'espressione prima e più elevata dell'armonia matematica, la dimensione dove il numero si fa suono e dove sono i rapporti numerici a dare la melodia. Il numero vive nella musica in quanto relazione, rapporto, come fondamento dell'unità nella molteplicità. I suoni lasciano traccia nell'animo umano, lasciano traccia nelle nostre emozioni e nella nostra memoria, i suoni si fanno visibili con la danza. Nella danza si ritrova l'unità di vista e udito e la danza deve esprimere ciò che la musica suscita nell'animo, non solo, però, nella sua dimensione emozionale, ma anche in quella intellettuale, dove si vede ciò che la musica è per l'universo, per il cosmo ordinato. Chi danza guida il proprio corpo secondo movenze che solo nel rapporto con la musica trovano il loro senso.

Ma questo non può avvenire senza regole: nel cosmo, mondo ordinato, tutto ha il proprio luogo e il proprio significato, e anche la danza deve rispettare l'ordine armonico dell'universo.

Ed è il movimento a caratterizzare le danze: nella danza la musica si fa movimento. Nel Rinascimento il moto non è un più visto come un *accidente*, come un

segno di imperfezione quale era invece considerato nella mentalità aristotelica di età medievale, per la quale sono la quiete e la stasi i segni della perfezione. Nel mondo umanistico-rinascimentale il movimento si affaccia come espressione di bellezza e armonia, purché sia appunto guidato dal *logos*, dalla *ratio*, dal *rapporto*. In un certo senso si può ipotizzare che la crescente importanza che il danzare assume nel Rinascimento anticipi l'idea propria della scienza moderna (da Galileo, a Descartes, a Leibniz) di una materia naturalmente in movimento in cui la stasi è una possibile condizione, non appunto la perfezione. Oltre alla ovvia necessità di indagini epistemologiche, già ampiamente condotte al riguardo, si evidenzia anche l'opportunità di quelle riflessioni di impronta sociologica che si sono rivolte al dinamismo che investì ruoli e classi dall'avvento dei Comuni in poi, sottolineando come le Signorie siano caratterizzate da nuovi e complessi rapporti negli strati sociali.

In questa prospettiva vorrei solo accennare alla particolarità delle cosiddette *danze macabre*, di origine antica e di cui abbiamo testimonianze medievali, ma che nel Rinascimento si esprimono in tutta la loro forza (pensiamo a quella degli *Innocenti* a Parigi, o al *Trionfo della Morte* al Campo Santo di Pisa, o all'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone): qui è evidente la funzione emotiva e liberatoria della danza, carattere sottolineato dagli interpreti anche a proposito di danze di civiltà antiche di cui abbiamo testimonianze in pitture o graffiti rupestri. Nelle danze macabre la grande livellatrice, la Morte, abbatte spietata barriere e privilegi di chi è vincente, di chi trionfa in questa vita e non può che soccombere dinanzi al trionfo di colei che tutti travolge: sono stridenti i movimenti sinuosi dei corpi e il senso del buio che attende tutti, nel silenzio che tutti ci riguarderà. La danza degli scheletri dei potenti uniti agli umili appare consapevole e beffarda nel suo implacabile silenzio: non c'è musica, infatti, che possa accompagnare in quel mondo di ombre che danzano perdute.

Ma a proposito del silenzio, anche questa dimensione si unisce necessariamente alla musica e alla danza. Del «danzare senza suono» parla Guglielmo nel suo *Trattato*²⁹, e si può pensare che la danza senza suoni fosse la danza primigenia, la danza nella sua essenzialità celeste e terrena. Certamente, nella danza in quanto tale, si deve sottolineare il silenzio dei danzatori, che esprime l'infinita significazione del gesto; alla danza senza musica, pura espressione di un'armonia ritmica, corrisponde il silenzio di chi danza, pur se accompagnato dalla musica: e anche in questo caso si spalanca un'infinita significazione, quella del suono.

Anche da questo punto di vista la danza non è mera espressione istintiva, come poteva essere nel testo biblico in cui si celebra un Dio dal quale l'uomo e il mondo dipendono, alla cui imperscrutabilità si affidano. Nel Rinascimento la danza deve avere regola e misura, deve obbedire a rapporti così come la musica, così come tutto il cosmo che la *ratio* può interpretare, l'essere umano comprendere. Per questo, allora, è necessario indicare i passi, definire i ruoli, fare in modo che coloro che

29 Cfr. Sparti (a cura di), *Guglielmo Ebreo*, cit., p. 113.

danzano divengono elementi di un tutto che si realizza attraverso i corpi di ciascuno. Ma ciò deve avvenire senza azzardo, secondo un ritmo in cui anche il silenzio ha il proprio suono. Le pause fanno parte della danza e della musica: nell'essere fermo, in quell'attimo che precede il gesto, anche impercettibile, dei piedi che danzano, dei movimenti che li accompagnano, risiedono tutti gli infiniti possibili passi, così come nelle pause musicali si nascondono tutti gli infiniti possibili suoni.

E a proposito di suoni e di silenzi, di voci, di gesti e di pause, vorrei proporre una riflessione che mette in rapporto la particolare concezione dell'ebraico, come lingua del creare divino secondo la tradizione ebraica, con la danza. I movimenti, le figure della danza non sono in rapporto biunivoco con un definito piano semantico. E lo stesso si può dire della musica, come abbiamo già ricordato. Conta, in fondo, la pura forma: il *logos*, per così dire, è nel rapporto, non in un definito e univoco significato. Così, l'intreccio tra musicista, danzatore e spettatore dà luogo a una polisemia, a una pluralità semantica. Siamo in un ambito in cui forma e armonia bastano a se stesse. E la polisemia ha origine da un fondamento a-semantico. Vista e udito accolgono *segni* che sollecitano significati. La danza, in particolare, propone *figure* che, al di là del loro valore riguardo all'educazione del corpo, sono prive di un significato già dato. Vedendo danzare, si possono intravedere significati nei movimenti rappresentati, ma non si ha un piano circoscritto, univoco, delimitato, fisso di interpretazione. Siamo sempre all'interno di un processo ermeneutico, come nella musica. Sia nella danza che nella musica la pura forma viene prima, il contenuto viene dopo. Così l'intreccio tra musicista, danzatore e spettatore dà luogo a una pluralità di possibili significati. Che cosa *sentono* e *vedono* il musicista e il coreografo quando scrivono, l'esecutore quando suona, il danzatore quando danza? E che cosa sentono, vedono e pensano gli spettatori quando osservano? In questo cerchio quasi danzante di significati possiamo pensare all'alfabeto ebraico.

Non è infatti azzardato vedere nelle figure della danza un parallelo con la concezione delle lettere dell'ebraico per chi cerca in esse traccia del divino. Per la tradizione dell'ebraismo, l'ebraico è la lingua con cui Dio ha creato il mondo. È guardando la *Torah*, i primi cinque libri della Bibbia scritti in lingua ebraica, che Dio ha visto le forme da dare al mondo; forme, prima che contenuti. Nella prospettiva della tradizione ebraica tutta la *Torah* compone il nome di Dio: gli spazi, gli intervalli sono necessari alla lettura dell'uomo che instancabilmente deve decifrare ciò che Dio dice, ciò che Dio crea e vuole. Un'immagine bellissima al riguardo è quella del *fuoco nero* (le lettere) *inciso su fuoco bianco*³⁰ (gli spazi vuoti): senza questi ultimi le prime non avrebbero forma e fisionomia e nello stesso tempo anche gli spazi bianchi vanno interpretati alla ricerca della voce divina. Le lettere della lingua con cui Dio ha creato il mondo sono le tracce e i segni da cui tutto ha origine e sono asemantici perché forieri di ogni possibile significato³¹. La contemplazione

30 *Talmud, Sheqalim*, VI, 49d.

31 Si vedano al proposito gli studi di Giulio Busi, *Qabbalah visiva*, Torino, Einaudi, 2005; Id., *Simboli del pensiero ebraico*, Torino, Einaudi, 1999 oltre a Id., E. Löwenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII sec.*, Torino, Einaudi, 1995.

del linguaggio³² è il primo modo di accostarsi al vero: nell'assenza di un significato determinato, si danno tutti i possibili significati; le lettere senza contenuto sono le matrici di ogni contenuto.

Poniamo un parallelo con la danza: chi assiste a una danza contempla segni che in fondo bastano a sé stessi per dare forma e armonia, anche senza musica. Come dice Guglielmo: «danzare senza suono è cosa naturale», quasi a suggerire che la danza non sia accompagnamento della musica, ma la preceda.

E in alcuni dipinti del Rinascimento italiano, lettere ebraiche dipinte su sinuosi cartigli sembrano danzare in silenziose e misteriose armonie. Di solito, contemplando la bellezza di tali opere nella loro unità non si mette a fuoco questa presenza, che invece è centrale per comprendere la visione del mondo che le ispira. Ricordiamo alcuni esempi³³: Carpaccio, con i suoi eleganti cartigli, e Cosmè Tura, che nella Madonna Roverella riporta le tavole della parola di Dio in ebraico. In entrambi questi autori le lettere ebraiche sono dipinte con precisione, il che rientra anche nella conoscenza di questa lingua che molti umanisti coltivarono. Ma significativo è il caso di Mantegna: nella *Pallade che caccia i vizi dal giardino delle virtù*, opera conservata attualmente al Louvre e dipinta tra il 1499 e il 1502 per Isabella d'Este, abbiamo un'iscrizione in caratteri latini, in caratteri pseudo greci e in caratteri ebraici che in realtà mischiano lettere vicine all'ebraico con altre che non sono ebraiche. Allo sguardo, però, la differenza non si nota: siamo di fronte a un segno che basta a sé stesso, inserendosi nell'armonia complessiva dell'opera e suggerendo significati al di là di ogni semantica, nel fluire dei tratti che danzano sulla tela.

Ma se pensiamo alla danza quale armonia del corpo, quale libro più del *Cantico dei Cantici* riesce a dare del corpo una visione di bellezza e armonia? Il fatto che nell'ebraismo e nel cristianesimo sia invalsa un'interpretazione allegorica dell'amore tra il pastore e la pastorella (visto come l'amore tra Dio e il suo popolo, o tra Dio e la Chiesa) non elimina il senso di intensità dell'*eros* che unisce i corpi evocato in queste pagine. Ricordando il *Simposio* di Platone, possiamo pensare all'idea di Eros, figlio di *Penìa* (povertà) e *Poros* (ingegno), che sempre ci invita a cercare la via del conoscere volto alla bellezza e unità del tutto; ma possiamo anche ricordare l'immagine platonica di quel primigenio essere in cui il maschile e il femminile erano uniti, rendendolo così potente da suscitare il timore degli dei: l'androgino originario venne perciò separato così che il polo maschile e il polo femminile siano destinati a eternamente cercarsi, nella dimensione dell'*eros* che è *daimon* tra l'umano e il divino.

Nel *Cantico dei Cantici*, il pastore e la pastorella si cercano attraverso i loro corpi: e il corpo, per l'ebraismo, non è *soma* da superare, come per i pitagorici, e non è materia da riscattare e redimere, come per i cristiani; il corpo è via dell'amore da vivere quale espressione della vita dell'universo. Il corpo, con il suo piacere,

32 La contemplazione delle lettere del testo biblico è proposta come via mistica privilegiata da Avraham Abulafia (1240-1291 ca.) nella cosiddetta *qabbalah estatica*.

33 Cfr. Busi, *L'enigma dell'ebraico*, cit., che analizza gli autori qui menzionati.

è dono della divinità e l'*eros* esprime quella intrinseca unità del maschile e del femminile che caratterizza il Dio ebraico, nella prospettiva cabalistica, ma non solo. Tale unione del maschile e del femminile si esprime nel concetto di *shekinah*: si tratta della presenza divina nel creato, e cabbalisticamente è la porta di ingresso della divinità nel mondo sensibile, l'ultima manifestazione delle *sefirot*, le espressioni della complessa energia dell'essere divino. In generale, nella prospettiva ebraica, quando un uomo e una donna si amano, nell'*eros* contribuiscono all'infinita opera creatrice di Dio. Corpo e anima sono tutt'uno e gioia e piacere sono la loro dimensione quando trovano unione e armonia.

Così avviene nel *Cantico dei Cantici*: il corpo è espressione di Amore nel senso complesso ora accennato, è manifestazione di armonia e bellezza, e ritorna il tema della danza. Nel *Cantico* al passo 2, 8 leggiamo «Una voce, il mio diletto! Eccolo, viene, saltando per i monti, balzando per le colline, somiglia il mio diletto a un capriolo o a un cerbiatto». I termini qui tradotti con «saltando» e «balzando» sono due delle molte radici ebraiche che indicano la danza e che abbiamo ricordato all'inizio. L'innamorato, perciò, sta danzando mentre corre dall'amata. Anche nel *Cantico* 7, 1-2 troviamo l'idea della danza: «Vòlgiti, vòlgiti, Sulammita, vòlgiti, vòlgiti: vogliamo ammirarti. Che cosa ammirate nella Sulammita durante la danza? Come sono belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di principi!» Nelle pagine del *Cantico* è attraverso le immagini del danzare che si esprime l'intensità dell'Eros che unisce i corpi dell'amato e dell'amata.

Possiamo perciò pensare che nella danza di Guglielmo, pur convertito e rivolto all'aspetto mondano della sua professione, rimanga un'eco dell'idea ebraica dell'amore come espressione della divinità dell'essere umano. Le sue danze non sono più le carole medievali riservate agli angeli al cospetto di un Dio invisibile all'uomo terreno, ma sono l'espressione molto umana di quell'armonia che regge il cosmo, che unisce cielo e terra, e che ci fa vivere, nel nostro esistere, il divino.

Se la danza è espressione, *codice* dell'armonia del mondo, alla cui *ratio* attinge, allora si possono vedere i *Trattati* di Guglielmo come una produzione teorica che giunge a fare da modello universale, al di là dello spazio e del tempo, fruibile anche successivamente e indipendentemente rispetto alle occasioni contingenti che l'avevano suggerita. Specchio dell'universalità della danza anche il fatto che nel *Trattato* di Guglielmo appaiano una coreografia di Giuseppe Ebreo (*Partita crudele*) e *Venus* (attribuita a Lorenzo il Magnifico)³⁴, che possono essere viste come simboli di mondi e culture che anche attraverso la danza si andavano incontrando.

34 Cfr. C. Gelmetti, *Danza e cultura ebraica nel Rinascimento italiano*, tesi di laurea, relatore Prof. Patrizia Pozzi, Milano, Università degli Studi, a.a. 2012-2013.

MARIA CRISTINA ESPOSITO

LEGIFERARE SULLA DANZA

1. Introduzione

Nel corso del loro sviluppo storico le forme di danza colta occidentale hanno spesso fatto riferimento al mondo classico per legittimare teorie, poetiche, visioni estetiche, sperimentazioni e innovazioni che nell'*auctoritas* del modello antico cercavano formale riconoscimento. Come afferma F.G. Naerebout¹, le antiche danze greche costituiscono oggetto di studio fin dal tempo stesso in cui venivano eseguite. Le fonti letterarie e iconografiche che ne documentano la molteplicità di forme e funzioni non registrano tuttavia tracce di notazione orchestrale o di letteratura tecnica. Sebbene suggestive ed eloquenti circa il rapporto con i contesti di cui le *performances* di danza erano espressione, tali fonti non consentono infatti di attuare ciò che nella danza storica è definita *ricostruzione*: procedimento, questo, che si lega alla presenza di una *notazione scritta della danza* in grado di restituire la descrizione puntuale di movimenti e coreografie, e che si realizza solo a partire dal XV secolo nel clima culturale e artistico dell'Umanesimo. Ciò che invece le fonti greche possono testimoniare è la riflessione sul rapporto tra schema corporeo, dimensione etica e appartenenza sociale identificabile attraverso la *performance* danzata. Una riflessione, questa, che accomuna la teoria coreica di Guglielmo Ebreo al pensiero pedagogico e politico di Platone. È infatti nelle formulazioni del Pesarese che la danza cortese, supportata dall'impianto del Neoplatonismo ficiniano, trova la sua definizione non solo come tecnica e stile, ma più in generale come epifania di una classe sociale che rivela la propria natura attraverso il «bel danzar che con virtù s'acquista».

2. Etica e schema corporeo in Platone

Le manifestazioni della cultura greca vennero affidate alle modalità della comunicazione orale fino alla fine del V sec. a.C. Tali modalità, basate sull'apprendimento diretto e sulla memorizzazione, consentirono la diffusione e la trasmissione della

1 F.G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam, Gibien, 1997; trad. it. a cura di G. Di Lecce, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce, Manni, 2001, p. 11. Questo mio intervento riprende ed elabora alcune considerazioni già espresse in M.C. Esposito, *Dall'etica alla tecnica: dalla funzione educativa della danza in Platone e Aristotele alla "licita scientia" di Guglielmo Ebreo da Pesaro (XV sec.)*, in R. Poignault (a cura di), *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, atti del convegno (Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 2008), Clermont Ferrand, Centre de Recherches André Pignaniol, 2013, pp. 245-261 («Caesarodunum-Présence de l'Antiquité», XLII-XLIII bis).