

## 2. APOLLO “DIAPENTE”

### Gaffurio e l'armonia delle sfere

A trent'anni Leonardo si trovava a Milano forte anche di una preparazione in campo musicale. I suoi taccuini abbondano infatti di pentagrammi e note spesso impiegati al semplice scopo di comporre rebus.

Riguardo ai rapporti che il genio da Vinci strinse con l'ambiente musicale milanese, fa fede soprattutto un suo dipinto conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, che ritrae un musico con in mano un foglio, su cui compaiono, semicancellate, le parole “CANT...ANG...”. Si è pensato alle iniziali del brano *Canticum Angelicum* di Franchino Gaffurio (maestro di cappella del Duomo di Milano dal 1484), e quindi si è supposto che quel ritratto sia proprio del Gaffurio.

Secondo Gerolamo D'Adda <sup>1</sup>, Leonardo - che fu amico di Gaffurio - avrebbe di quest'ultimo illustrato i *Practica musicae* (1496), un trattato che, insieme a *Teoria musicae* (1492) e a *De armonia musicorum instrumentorum opus* (1500), investiga sul fenomeno musicale, secondo i principi elaborati già nell'antichità dai pitagorici, ovvero secondo quegli stessi principi che, durante il Medioevo, diedero adito a stucchevoli parallelismi tra il moto dei pianeti e le corde musicali, tanto che nel X secolo Reginone di Prüm aveva potuto dichiarare che *le corde di uno strumento sono da paragonarsi alle corde che producono la musica celeste* <sup>2</sup>.

E, pare proprio che l'immagine riportata sul frontespizio di *Practica musicae* di Gaffurio, riproponga la tesi del Prüm, dato che stabilisce un parallelismo tra l'*armonia delle sfere celesti* e le corde di quella sorta di liuto che Apollo – raffigurato in alto al centro del frontespizio – regge con una mano <sup>3</sup>.

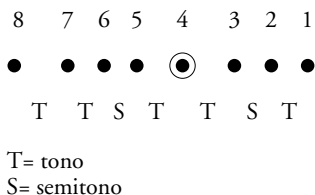
---

1. D'Adda, *Leonardo da Vinci e la sua libreria*, Milano 1873.

2. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino 1976, p. 86. I pitagorici credevano che i rapporti musicali rivelassero in modo tangibile la natura dell'armonia universale; in quanto poi esprimibili attraverso numeri interi, erano presi come modello dell'armonia universale.

3. Insieme a Zarlino, Gaffurio è tra le maggiori personalità del panorama musicale italiano del primo '500. Mostrò una posizione di sudditanza nei confronti della tradizione boeziana. Emblematica resta la disputa con Spataro. Nel 1482 Bartolomé Ramos, già maestro di Spataro, dava alle stampe a Bologna il suo trattato *Musica pratica*, in cui elaborava un nuovo sistema di divisione del monocordo basato su criteri empirici rispetto a quelli codificati da Boezio. La proposta del Ramos consisteva nel ricavare intervalli sempre più piccoli dividendo progressivamente per metà la lunghezza della corda. Tale metodo incontrò la forte opposizione di coloro che, come appunto Gaffurio, non intendevano discostarsi dai

Intanto, dall’analisi del frontespizio fatta da Edgar Wind, emerge che la nota *Sol*, associata sia al “Sole” che ad Apollo, è posta simmetricamente “*nel centro*”, tra 3 note basse e 3 più acute; al di sopra di quest’ultime, poi, un’ultima nota chiude l’ottava trascendendo la musica planetaria.



Osserviamo, inoltre, che le *curve* che collegano le stelle alle Muse sono intersecate dalla coda di un grande serpente, mentre le iscrizioni che accompagnano le immagini delle Muse designano le note dell’ottava greca che salgono dalla *proslambanomene* alla *mese*, corrispondenti rispettivamente alla prima e all’ultima nota della scala.

Alla destra di Apollo si snoda infine la danza delle tre Grazie, mentre alla sua sinistra si scorge un vaso con 6 fiori che, sommati al numero delle Grazie, dà come risultato 9, cioè il numero delle Muse.

### Tre significative incongruenze!

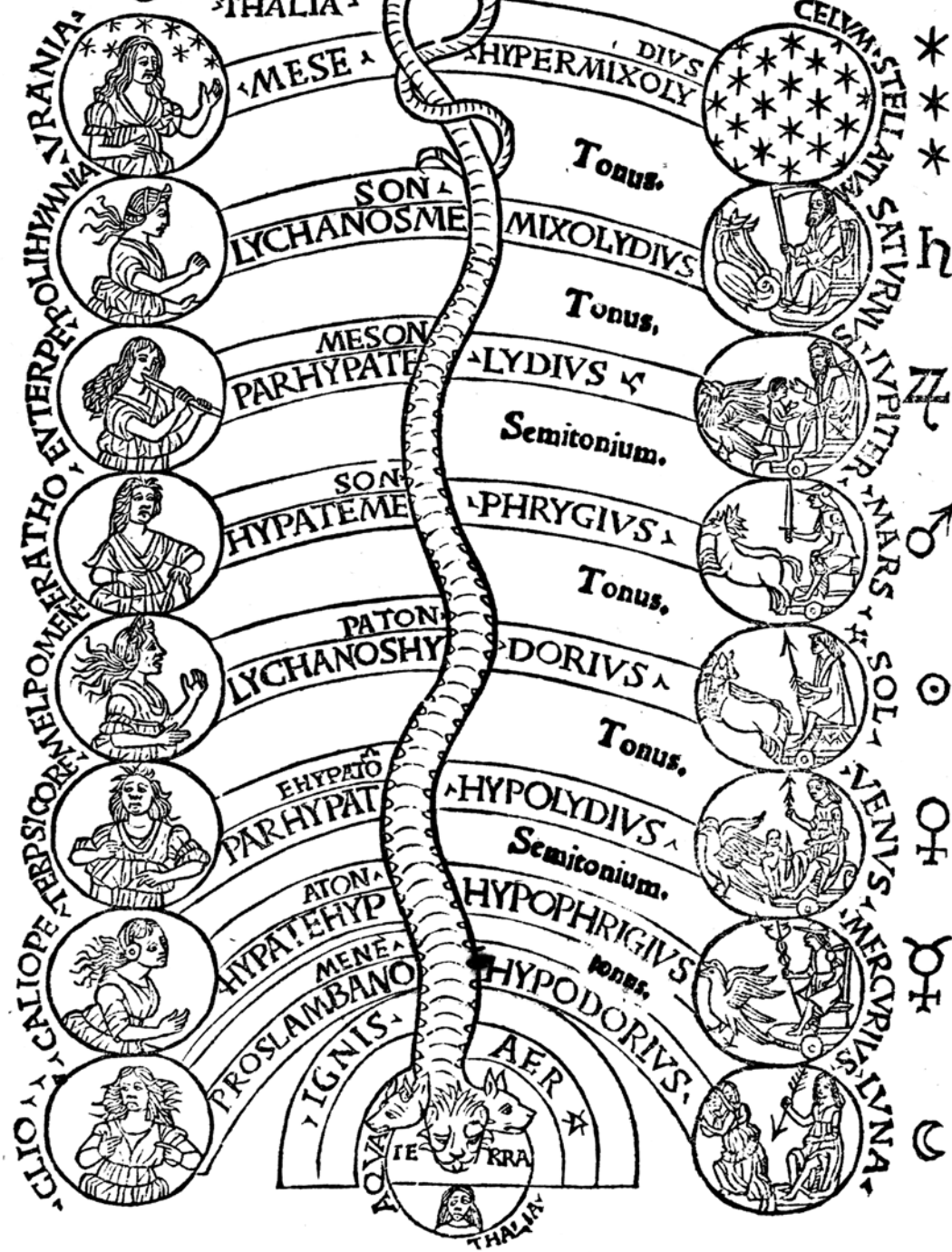
Tuttavia, dall’analisi del Wind emergono anche le seguenti incongruenze. La prima riguarda lo sdoppiamento alle estremità opposte dell’ottava musicale, della “*surda Thalia*” (così come la chiama nello stesso trattato Gaffurio), quale personificazione del *regno del silenzio*. Secondo Wind, la ragione di tale sdoppiamento sarebbe implicita nell’iscrizione posta in alto che recita: *Mentis Apolinnae vis has movet undique musas*, ossia: *lo spirito di Apollo discende in tutte le Muse* ivi compresa, naturalmente, la Musa del “*silenzio*” Thalia<sup>4</sup>.

La seconda incongruenza concerne il grande serpente su cui Apollo poggia cerimonialmente i piedi. A questo proposito, osserva Wind, se da un lato l’animale pare alludere al pitone sconfitto dal dio, dall’altro lato, non si comprende perché mai, invece di giacere morto ai piedi di Apollo, lo assista nel compito di stabilire l’armonia dell’universo, tanto più che la coda ripiegata su se stessa a forma d’anello, pare alludere al simbolo di “*perfezione*”, solitamente raffigurato dal “*serpente che si morde la coda*”.

---

criteri elaborati dalla tradizione medievale (*ivi*. p. 108).

4. Lo sdoppiamento della musa Thalia si giustifica, secondo Wind, perché “*le pause sono essenziali alla melodia*”. Tale interpretazione lascia comunque irrisolto il motivo dello “sdoppiamento” della musa. (Cfr. Edgar Wind, *op. cit.*, p. 325).



L'ultima incoerenza si riferisce ai modi greci riportati che, dall'Ipodorico, si estendono in alto fino a raggiungere l'ipotetico Ipermixolidio, quando, invece si sa che i sette modi classici non vanno al di sopra del Mixolidio <sup>5</sup>.

### Dorico o Iperdorico?

Pur tenendo nel debito conto l'erudita analisi del Wind, credo, tuttavia, che il significato simbolico del frontespizio di *Practica muiscae* di Gaffurio vada ricercato altrove.

Ad esempio, la forma “sinuosa” del grande serpente, che collega trasversalmente i pianeti alle Muse attraverso i suoni della scala, sembra piuttosto alludere all'idea di una corda musicale in oscillazione. Ciò giustifica la presenza, alle due estremità opposte del serpente, della musa del silenzio Thalia, qui sostituita simbolica dei nodi su cui la corda viene fissata. Sono questi, infatti, i luoghi in cui l'oscillazione si azzerava, interrompendosi “di netto”, il che sembra evocato dalle raffigurazioni “parziali” della musa Thalia, rappresentata in alto, frontalmente e per *metà nascosta* dalle altre due Grazie, in basso a *mezzo busto*.



Ne consegue che l'intonazione della “corda-serpente” corrisponderà alla nota Sol, associata al dio Apollo. Dall'analisi del Wind emerge infatti che è il modo Dorico, quello di Apollo, a permeare di sé l'intera rappresentazione, anche se la successione delle note del frontespizio non corrisponde affatto a quel modo.

Per trovare il bandolo della matassa, bisognerà innanzi tutto rammentare che le scale greche (dette armonie) sono identiche alle nostre, ma scritte al contrario, cioè dall'alto verso il basso.

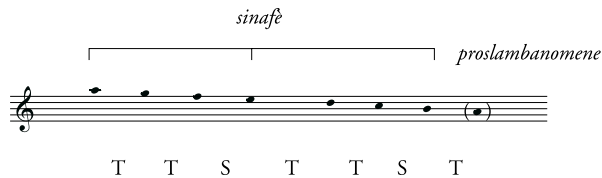
Risulta inoltre evidente che l'Armonia Dorica (formata da due tetracordi dorici discendenti, separati da un intervallo di tono o *diazeusi*) non corrisponde nella distribuzione dei toni (T) e dei semitoni (S) a quella del frontespizio; semmai il modo rappresentato è l'Iperdorico che si ottiene facendo coincidere la nota più bassa del secondo tetracordo Dorico con la prima nota del primo tetracordo (nota di congiun-

---

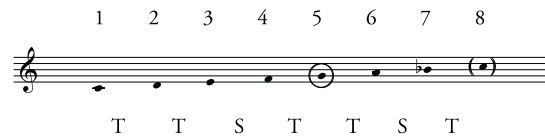
5. Lo strumento retto da Apollo ha sette corde, cioè tante quanti sono i modi greci.

zione = *sinafè*), più l'aggiunta di un'ultima nota in basso detta *proslambanomene*.

## DORICO

IPER  
DORICO

Va infine precisato che i modi greci coincidevano nel Medioevo con i “modi ecclesiastici” che, come del resto le scale moderne, prevedevano la successione delle note dal basso verso l'alto: ciò che vale anche per il modo Iperdorico, la cui ipotetica versione “ecclesiastica” risulterà ad esso “speculare”<sup>6</sup>.

VERSIONE  
ECCLESIASTICA

Nella versione ecclesiastica dell'Iperdorico la nota *Sol* associata ad Apollo è la *quinta*, cioè la nota che “pre-siede” il “ciclo delle quinte”, essendo resa figurativamente dall'immagine di Apollo che “siede” sul trono con i piedi poggiati sulla coda del

6. In seguito ad una erronea trascrizione, durante il X secolo furono applicati ai modi ecclesiastici i nomi delle scale greche, ma con significato diverso. Nel nostro caso sarebbe in verità improprio parlare di “ipermodi” di genere ecclesiastico, dato che i modi gregoriani si distinguono in sole due categorie, *autentici* e *plagali*, dove, le seconde, si estendono una quarta sotto i relativi modi autentici.

serpente a forma di "ciclo".

Lo sconfinamento dei modi greci nell'Ipermixolidio, è la conseguenza del fatto che il "ciclo" delle quinte è una progressione "infinita" che, come si è già detto, non può mai chiudere in un "ciclo".

## Ubiquità di Apollo

Il *signum triceps* del Cerbero a tre teste che Petrarca assimila al dio Apollo (Libellus de deorum)<sup>7</sup>, potrebbe quindi simboleggiare il rapporto geometrico dell'intervallo di quinta, cioè la nota *Sol* associata ad Apollo: le tre teste del mostro - una di leone al centro e due di cane ai lati - richiama infatti la diapente greca '2/3', confermata dalla presenza delle tre Grazie, tradizionalmente raffigurate due di fronte, mentre la terza è di spalle!

Per quanto concerne invece il numero '6' dei fiori nel vaso a sinistra di Apollo, anch'esso trova corrispondenza nelle punte della corona in capo al dio; riferito, invece, al numero delle Muse, ci conduce alla frazione '6/9', che è pur sempre l'equivalente multiplo di '2/3'.

Si percepisce, dunque, la sensazione che il "doppio" gesto di Apollo, rivolto sia alle Grazie che al vaso di fiori, sottintenda il senso della "bi-locazione" dell'intervallo di *quinta* sulla corda musicale, intercettabile simmetricamente ai 2/3 della sua lunghezza, a partire dall'uno e l'altro nodo.

## Numero in codice "66"

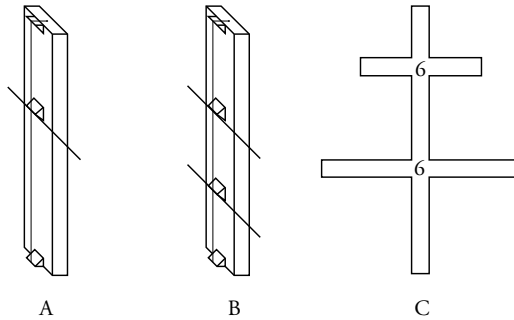
Resta comunque il fatto che queste nostre considerazioni, che paiono assolutamente scontate sul piano della teoria musicale, siano frutto di una simbologia abilmente occultata, il cui significato era sottaciuto ai molti poiché destinato a soli pochi eletti.

Certo non si può negare che il punto d'intercettazione sulla corda musicale dell'intervallo di quinta riproduce l'incrocio degli assi verticale e orizzontale che formano la "Croce Latina" [A]<sup>8</sup>. Se poi consideriamo che i punti d'intercettazione di tale intervallo sono in realtà due – dato che la misurazione può essere effettuata dall'uno o dall'altro capo della corda [B]-, dovremo allora immaginare altrettante linee trasversali in corrispondenza di tali luoghi: e ciò riproduce lo schema di una "Croce Pa-

7. Edgar Wind, *op. cit.*, p. 323.

8. L'idea che la croce latina sia un simbolo, prim'ancora che uno strumento di morte, sembra – secondo Marcello Craveri - confermata storicamente dal fatto che *la tradizione che vuole che per il supplizio di Gesù i due pali si incrociassero a formare quella che normalmente intendiamo per croce greca, o con una parte sporgente al di sopra del patibulum, è nata da Tertulliano o da Giustino nel II secolo dopo Cristo. Invece la croce utilizzata dai romani era a forma di "T" (crux commisa), ossia formata dal palo verticale che si piantava a terra (stipes) più quello sovrapposto (patibulum).* (Cfr. Marcello Craveri, *Un uomo chiamato Gesù*, Teti, Milano 1993, p.131).

**triarcale**” che, si pensa, fu dei Cavalieri Templari ai loro esordi in Terra santa! [C] <sup>9</sup>



Possiamo quindi affermare che i punti d'intersezione dei due bracci orizzontali della Croce Patriarcale sono indicativi della doppia diapente “66”. E pare proprio che al numero in codice “66” facciano riferimento le sillabe dell'ultima parola “MV/SAS” (MUSAS) a destra del frontespizio, controbilanciate sul lato opposto da due croci - l'una più grande dell'altra - e comunque decisamente fuori luogo, dato il contesto pagano in cui esse si trovano inserite.

Già il computo delle lettere che compongono la parola “MV/SAS”, è di per se stesso allusivo al rapporto ‘2/3’ (2 lettere su 3). Se procediamo poi per scarti semantici, la prima sillaba “MV” - formata da due segni “V” capovolti per la lettera “M” (^) ed un segno “V” dirritto per la “U” - trova corrispondenza nelle lettere della seconda sillaba “SAS”, formata anch'essa da 2 lettere su 3 <sup>10</sup>.

In conclusione, com'è ovvio che le sillabe “MU/SAS” debbano intendersi unite a formare un'unica parola, analogamente le due croci sul lato opposto andranno ideal-

9. Secondo i primi cornisti, tra i quali Guglielmo da Tiro, i “Poveri Cavalieri di Cristo” - come si appellavano i primi cavalieri templari - ricevettero il loro mandato direttamente dal patriarca di Gerusalemme, ciò che fa appunto supporre l'adozione da parte loro della Croce Patriarcale. Fu soltanto nel 1147 che, per speciale concessione di papa Eugenio III, l'Ordine adottò sui mantelli bianchi la tipica Croce Patente rossa in sostituzione della Croce Patriarcale. È quanto implicitamente trapela dall'affermazione del cronista Ernoul (XIII secolo), secondo cui - in memoria dei loro legami col capitolo del Santo Sepolcro - in quell'occasione i templari mutarono una parte dell' “insegna dell'abito del Sepolcro”: la croce, appunto! (cfr. Alain Demurger, *Vita e morte dell'ordine dei Templari*, “Il Giornale, Biblioteca storica”, Milano 2005, p. 67. Titolo originale: *Vie et mort de l'ordre du Temple*).

10. Procedendo sempre per scarti semantici, è possibile inoltre realizzare dalle sillabe “MV\SAS” le seguenti successioni. 1) La sillaba “MV” si compone di tre segni “V” diversamente orientati: associando due di questi segni ad altrettanti numeri ordinali romani e il terzo a una “A”, otteniamo la sequenza “V A V”. 2) Assimileremo invece la seconda sillaba “SAS” alla successione “5 'A' 5”, dove “5” sta per “S”, in virtù della somiglianza grafica del “5” con la lettera “S”. Ne consegue che essendo la lettera “A” l'iniziale di Apollo, la sua collocazione tra i due “5” (o “V”), conferisce appunto al dio il significato di bilocazione sul monocordo dell'intervallo di quinta.

mente collegate l'una sull'altra, sì da formare appunto una Croce Patriarcale, con i due bracci orizzontali di cui quello superiore più corto dell'altro.

## Conclusione

Esistono a mio avviso buone ragioni per ritenere che il frontespizio di *Practica musicae* di Gaffurio sia opera di Leonardo. Molti elementi paiono confermarlo, a cominciare dall'uso della tecnica della *duplicazione dei simboli rappresentati* che, come avremo modo di appurare, costituisce forse la principale caratteristica del linguaggio simbolico del genio vinciano.

Tuttavia, è soprattutto la sigla in codice "66" della Croce Patriarcale che Leonardo è solito adombrare nei suoi massimi capolavori, quasi certamente all'insaputa della committenza (in particolar modo se religiosa!); il che non è detto valga anche nel caso di Gaffurio che, in quanto teorico e scienziato, era libero di intrattenere rapporti con altri scienziati, influenzandoli ed essendone a sua volta influenzato.

Anzi, a questo proposito, potrebbe addirittura essersi verificato il contrario, e cioè che sia stato Gaffurio ad aver imbeccato Leonardo sul significato "musicale" della Croce Patriarcale; lo dimostra il fatto che il numero in codice "66" appare nei dipinti di Leonardo solo in seguito al suo trasferimento a Milano, cioè, appunto, dopo che egli ebbe stretto amicizia con il maestro di cappella del capoluogo lombardo.

Se da un lato quanto detto non è certo prova sufficiente per affermare l'affiliazione di Leonardo a qualche presunto ordine segreto d'ispirazione templare, dall'altro canto, però, può quantomeno comprovare l'interesse ch'egli nutriva nei confronti dei cavalieri gerosolimitani, di cui, evidentemente, condivise la filosofia, così come fece Dante Alighieri che, all'indomani del processo intentato contro di essi dal re di Francia Filippo il Bello, prese aperta posizione a loro favore, immortalandoli in alcuni versi del *Paradiso* divenuti poi famosi <sup>11</sup>.

---

11. "Mi trasse Beatrice, e disse: "Mira quanto è 'l convento de le bianche stole!" (Paradiso, Canto XXX, versi 1- 4); "In forma dunque di candida rosa mi si mostrava la milizia santa che nel suo sangue Cristo fece sposa" (Paradiso, XXXI, versi 128 - 129).