

6. *Le applicazioni della teoria armonica negli esercizi progettuali di Magnocavalli*

Il numero dei documenti manoscritti del conte dedicati all'applicazione della teoria armonica appare senz'altro di un certo rilievo, soprattutto se paragonato – come abbiamo avuto modo di evidenziare – ai contenuti decisamente parziali e incompleti dei suoi contributi teorici.

Le produzioni architettoniche del casalese si presentano in realtà in forma compilativa e non in forma di disegno: le idee progettuali – come è già stato ampiamente messo in luce – vengono dunque riportate con modalità che consistono in elenchi scritti di elementi architettonici, corredati dalle relative misure espresse in trabucchi, moduli con minuti e frazioni oppure piedi con onces e punti monferrini¹.

La formazione autodidatta del nostro non gli permette di costruirsi abilità nel disegno così solide per poter rappresentare di suo pugno i progetti in forma grafica. Nel Fondo *Famiglia Magnocavalli* e nel *Fondo Iconografico* dell'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato giacciono pochissimi disegni delle architetture di Magnocavalli: tra questi, quello che si presenta in una forma grafica più compiuta e definita è il prospetto per la Chiesa di S. Croce dei Reverendi Padri Agostiniani di Casale Monferrato², datato 21 maggio 1746. Un altro gruppo di disegni comprende la pianta di casa Magnocavalli, il prospetto di parte di una chiesa e la pianta della chiesa stessa: per questo gruppo di disegni, di qualità non eccelsa, la mano potrebbe essere la sua, o quantomeno lo sono con tutta evidenza le scritte riportate sul disegno.

Il problema dell'attribuzione dei disegni è stato affrontato con maggiore rigore in tempi recenti e, sulla base di nuove analisi, il prospetto della Chiesa di S. Croce è stato definitivamente attribuito a Ferdinando Venanzio Bianchi³, collaboratore del conte.

¹ L'unità di misura in uso in Piemonte ancora per tutto il Settecento è il piede, il suo multiplo il trabucco, che contiene 6 piedi; ogni piede contiene 12 onces, ogni oncia 12 punti. I moduli, che possono essere espressi in trabucchi o in piedi, sono a loro volta divisi in 60 minuti, come in Palladio.

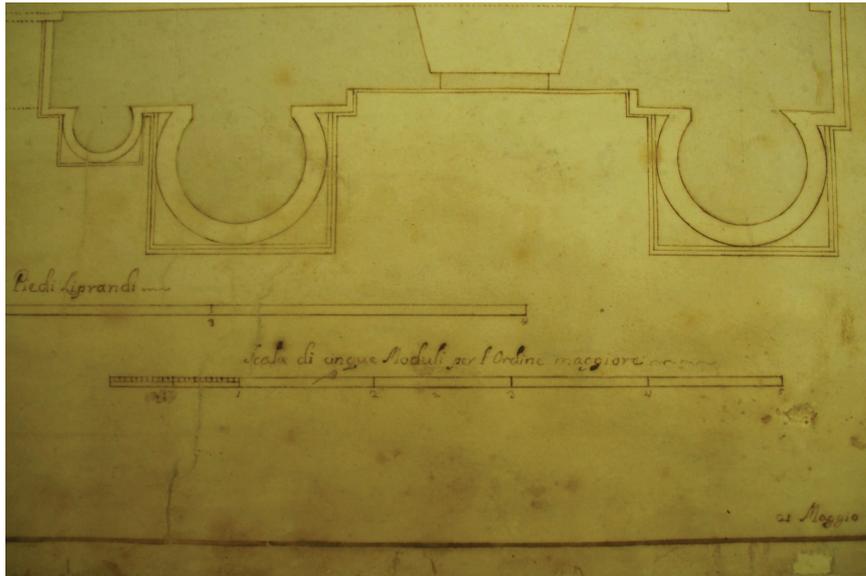
² ASCCM, *Fondo Iconografico*, 21 B/12.

³ Di Fernando Venanzio Bianchi riportiamo da Devoti una breve nota biografica: «ingegnere, misuratore ed estimatore approvato, patentato da dalla città di Casale il 28 aprile 1744, frequente,mente interpellato dal nobile casalese per interventi sulle sue proprietà di città [...] e di Moncalvo, quasi certamente fedele esecutore grafico delle idee dell'architetto diletate» (C. Devoti, *Echi della lezione di Francesco Gallo in alcuni edifici religiosi di Francesco Ottavio Magnocavalli*, in A. Perin e C. Spantigati (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, Atti del Congresso internazionale, Casale Monferrato, 11-12 ottobre 2002 - Moncalvo, 13 ottobre 2002, Casale Monferrato, Associazione Casalese Arte e Storia, 2005, p. 289).



Il disegno della facciata della chiesa di S. Croce del Padri Agostiniani a Casale Monferrato

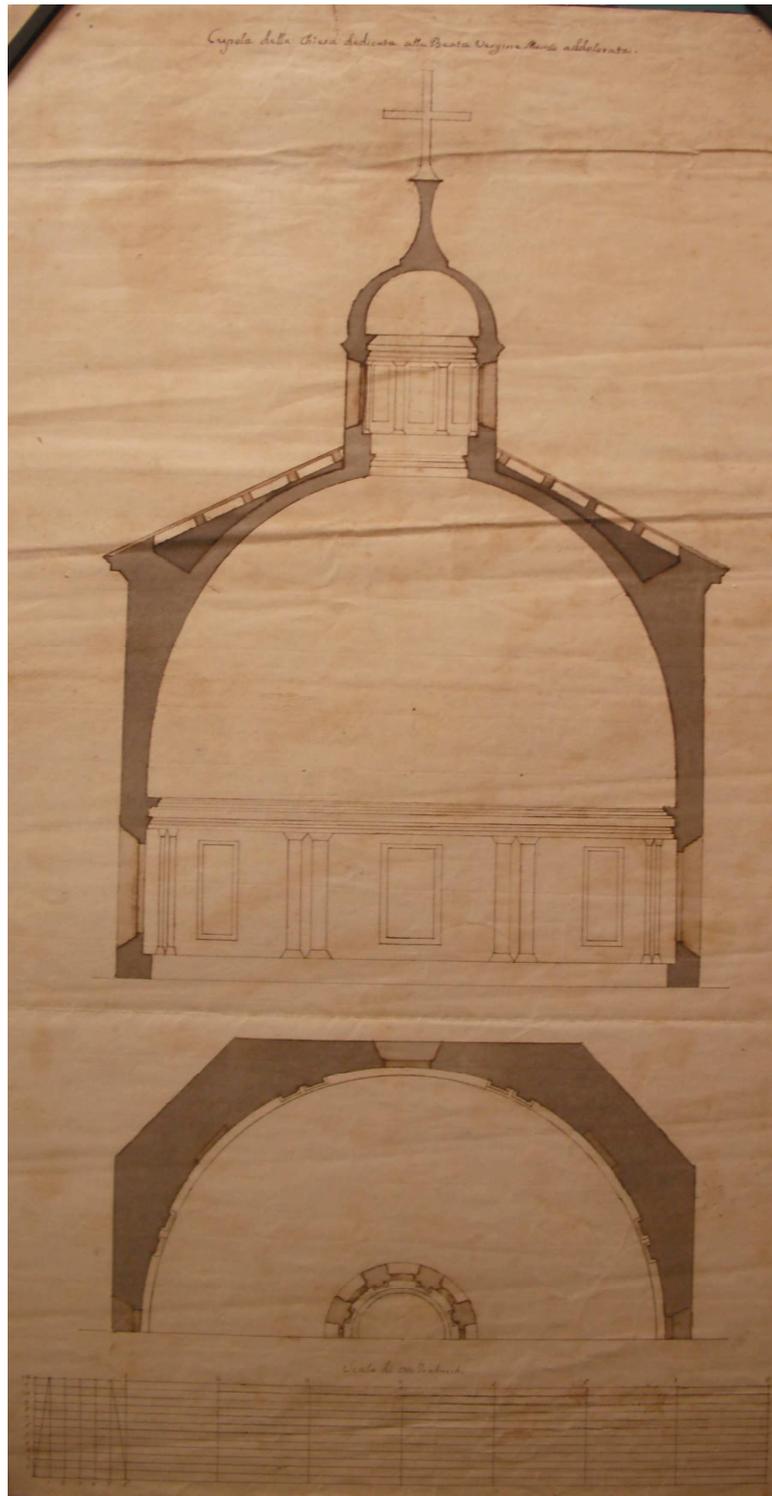
Nei rari disegni riferibili alla produzione del conte rinvenuti fino ad oggi è riportata per lo più solo la scala di riferimento e non emerge alcun utilizzo, evidente o nascosto, di proporzioni di origine musicale. L'applicazione della teoria armonica ai progetti va dunque ricercata nei manoscritti, tra le righe dei lunghi elenchi di elementi architettonici, nei valori dimensionali ad essi assegnati e nelle note esplicative, che spesso riportano, in maniera assolutamente evidente, la natura musicale dei rapporti che legano gli elementi architettonici e dunque la chiara intenzione di tradurre la teoria in effettiva pratica progettuale.



Particolare di disegno della pianta della chiesa di S. Croce dei Padri Agostiniani, con indicazione della scala utilizzata



Particolare di disegno della cupola della Chiesa della Beata Vergine Maria Addolorata



Disegno della cupola della Chiesa della Beata Vergine Maria Addolorata

6. 1. *I documenti progettuali a contenuto armonico*

Contemporaneamente allo studio del tema armonico nelle opere di altri teorici – di architettura come di musica – e insieme alle proprie produzioni teoriche, Magnocavalli si dedica ad esercizi applicativi, a verifiche ‘sul campo’ di quel paradigma a lungo indagato e studiato. Dalla lettura puntuale di tutti i manoscritti architettonici del conte si è potuto estrapolare un gruppo di undici documenti di natura squisitamente progettuale in cui emerge l’utilizzo esplicito di proporzioni armoniche o altrettanto inequivocabili applicazioni della media proporzionale armonica e che costituisce la sezione più interessante delle riflessioni del casalese.

Testa, che ha studiato la produzione di Magnocavalli in questo preciso ambito, ha individuato una buona parte di questi riferimenti ‘armonici’, ma altri ne sono emersi dalla lettura sistematica delle carte d’archivio, dimostrando come il gruppo degli esercizi applicativi sia più numeroso e articolato di quanto finora ipotizzato. Le datazioni dei documenti sono rare, ma se si considerano gli estremi temporali dei documenti recanti la data di stesura si evidenzia un periodo di interesse del nostro verso i temi armonici che si estende da settembre 1756 a ottobre 1771. Rispetto a questi due estremi cronologici i documenti non datati attualmente non riescono a trovare collocazione temporale certa: risultano indistintamente inseriti in questo intervallo ma non si può escludere a priori che la loro stesura possa valicarne gli estremi temporali. Testa, a seguito della disamina di questo gruppo di manoscritti e probabilmente incrociando dati documentari, colloca nel 1760 i due documenti, privi di data, relativi all’applicazioni di proporzioni musicali all’ordine corinzio.

Il dato certo, comunque, è che, quando presenti, le date di stesura convergono in due periodi definiti: il primo momento cade tra settembre e ottobre 1756 (in questo periodo Magnocavalli redige un gruppo articolato di manoscritti relativi ad una *casa di villa*) e il secondo undici anni dopo, nella tarda estate del 1767, quando il conte produce altri quattro significativi progetti.

Per il primo gruppo di manoscritti possiamo ipotizzare l’eco della fascinazione del viaggio in Veneto: Magnocavalli, di ritorno dal soggiorno che lo vede nei principali centri veneti alla scoperta delle opere di architettura, e segnatamente di quelle del maestro Palladio, sente forse l’esigenza di cimentarsi con questa teoria, che ha per lui il fascino della verità e sembrerebbe portare con sé la certezza della regola infallibile.

La seconda fase cade nel 1767 e non possiamo non notare che negli stessi mesi (precisamente nemmeno un mese dopo questi esercizi progettuali) Magnocavalli scriverà

ad Arnaldi la lettera sulla lettura musicale delle proporzioni della Basilica palladiana e della Curia progettata dall'amico vicentino, prospettando la possibilità di dedicarsi a breve alla stesura di un proprio trattato Armonico. Se l'idea del conte di stilare il trattato fosse stata, più che un vago proposito, una reale volontà, possiamo ipotizzare che egli si sia voluto cimentare già con il campo applicativo della teoria stessa: in questa prospettiva le esercitazioni avrebbero potuto far parte integrante del trattato vero e proprio.

I documenti datati sono esaminati seguendone l'ordine cronologico; quelli senza data sono esaminati successivamente a questo gruppo, ma è evidente che molti di loro potrebbero anche collocarsi nel lasso di tempo di cui si è detto.

6.1.1. Memoria per una casa di villa, 2 ottobre 1756 (che contiene la Memoria per una casa ad imitazione della Rotonda di Andrea Palladio, 23 settembre 1756, un foglio contenente la Memoria delle proporzioni e la Memoria per l'altezza e una ulteriore Memoria)

Questo gruppo di manoscritti⁴ presenta un'organizzazione piuttosto articolata, anche per la modalità con cui si trova raccolto nel fascicolo d'archivio. Il documento principale del raggruppamento è la *Memoria per una casa di villa*, recante la data del 2 ottobre 1756. In questo documento di sei pagine ne sono raccolti altri: la *Memoria per una casa ad imitazione della Rotonda* (di due pagine e di poco precedente rispetto alla prima, ma contenente a sua volta tre pagine di appunti recanti il titolo di *Memoria*, redatti in grafia molto incerta e quindi di difficile interpretazione ma contenenti riferimenti alla musica) e altre due *Memorie*, quella delle proporzioni e quella per l'altezza, su un unico foglio, inserito tra le pp. 2 e 3 della memoria principale. Il carattere omogeneo dell'intero gruppo di documenti è avvalorato dal fatto che intorno ad un manoscritto progettuale principale, che si riferisce al progetto di una villa, troviamo un testo che ne rappresenta una stesura preliminare – con l'esplicito riferimento al modello stilistico utilizzato – e altri tre che potremmo definire documenti accessori, dedicati all'analisi puntuale o al chiarimento dei valori legati al proporzionamento delle parti.

La casa di villa progettata da Magnocavalli parrebbe frutto di due diverse ma ravvicinate fasi di elaborazione, cui corrispondono due successivi manoscritti: il primo, più breve, redatto il 23 settembre solo con riferimenti ai moduli e ai minuti, e il secondo del 2 ottobre, più lungo e articolato e recante la doppia indicazione dei moduli con i minuti e dei piedi piemontesi. Un dato certamente degno di interesse è la data di stesura, che si

⁴ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

colloca immediatamente dopo il ritorno di Magnocavalli dal suo viaggio in Veneto e che conferisce a questo documento un valore aggiunto, legato ad un sostanziale rinnovamento stilistico del casalese rispetto ai modelli di riferimento precedenti. Lo studio diretto - in loco - delle opere palladiane trova nei contenuti di questo documento un'eco evidente: da più parti si è già sottolineato il valore di novità dell'esperienza veneta nel percorso formativo e professionale dell'architetto casalese, ma possiamo aggiungere che questa virata stilistica trova proprio nell'applicazione delle armonie musicali all'architettura uno dei fattori più interessanti a livello documentario.

Nell'incipit della *Memoria per una casa ad imitazione della Rotonda* leggiamo:

questa casa è un perfetto quadrato, i lati del quadrato sono mod. 38. - . -. Nel mezzo di ciascun lato evvi una loggia ornata di sei colonne d'ordine ionico secondo il sistema di Palladio [...]⁵.

Nella successiva *Memoria* del 2 ottobre il conte casalese inizia scrivendo che essa «è in perfetto quadrato, dai lati del quale sporgono in fuori quattro logge con altrettante scale. Essa è d'ordine ionico sulla misura di Palladio [...]»⁶. La prima memoria risulta essere dunque il progetto preliminare, rielaborato dal casalese alcuni giorni dopo, con la precisazione delle logge, che ora sporgono rispetto al progetto iniziale, nel quale invece risultano genericamente collocate *nel mezzo di ciascun lato*. Su questo impianto architettonico regolare - ispirato al maestro, Palladio - il casalese procede con l'indicazione progettuale dei vari elementi architettonici.

Per quanto concerne la presenza di proporzioni di natura musicale, tra le due stesure emergono però alcune differenze, dal momento che in quella del 23 settembre l'architetto fa esplicito riferimento a proporzioni musicali che inaspettatamente non compaiono affatto nel documento definitivo del 2 ottobre.

Dato alle logge di ciascun lato del quadrato il valore di mod. 19⁷, e assegnato alle colonne ioniche (comprendenti base e capitello) il valore di mod. 9:30 e lo stesso valore alle due ali laterali alle logge, nella stesura del 23 settembre Magnocavalli scrive:

⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, f. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Magnocavalli indica i valori nei due sistemi di misura, il modulo con i suoi minuti e il piede piemontese, equivalente a m. 0.51377. Il rapporto di equivalenza tra i due sistemi si evince dal passo alla p. 4 della *Memoria per una casa di villa*, 2 ottobre 1756, dove a mod. 1: - : - corrispondono piedi piemontesi 2 : 2 : -.

in questo modo l'altezza sino sotto all'architrave è appunto la metà della lunghezza delle logge, ed è eguale all'estensione delle due ali cioè a ciascuna d'esse, il che fa una proporzione armonica di unisono o di ottava. Le ali altresì prese insieme hanno un unisono con le logge e prese separatamente fanno un'ottava con esse ed un unisono tra loro⁸.

In sostanza Magnocavalli sceglie un dimensionamento per le logge e le colonne al loro interno secondo i rapporti delle due consonanze musicali principali, l'unisono (1:1) e l'ottava (1:2).

Nella successiva stesura del 2 ottobre in nessun passo del documento emergono riferimenti espliciti alla musica, mentre proporzioni musicali vengono annotate nei manoscritti 'accessori' al progetto, documenti di natura decisamente preparatoria vista la grafia affrettata e di difficile lettura e il numero non irrilevante di correzioni e cancellature.

Nella *Memoria* di tre pagine aggiunta al manoscritto del 23 settembre, evidente appunto di studio, Magnocavalli riporta l'indicazione dell'*altezza della galleria armonica*, del valore di 9 : 2 : 10/69.

Nella stessa *Memoria*, appaiono altri riferimenti alla musica:

[...] le camere saranno lunghe	mod. 6 : 55: -
Larghe in proporzione di 5: 4	mod. 5 : 32 : - ⁹ .

Subito dopo l'autore aggiunge:

le camere da letto sono larghe mod. 5: 32 il che [frase incerta] l'altezza deve essere una proporzionale armonica, e questa è mod. 6 : 8 : 1/9, che fanno piedi 13 : 3 : 382/540, e pertanto si faranno alte piedi 13 : 4 essendo minima la differenza¹⁰.

Si farà l'altezza di mod. 3 : 36 che è in proporzione con l'ordine di 1 : 3 che è una dodicesima, o sia doppia quinta¹¹.

Tali riferimenti musicali sono da ricollegare direttamente alle altre *Memorie* (quella delle proporzioni e quella delle altezze) allegate da Magnocavalli al progetto precedente.

Questo il testo integrale della *Memoria delle proporzioni*:

⁸ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, f. 2.

⁹ F. 1.

¹⁰ Se si sostituiscono i due punti con la virgola, e si effettua la divisione 382/540, che dà 0.70, si ottiene 13.37 che effettivamente si può arrotondare a 3.4.

¹¹ F. 2.

La lunghezza delle camere da letto con la loro larghezza è come 5:4 che è una terza maggiore in musica.

L'altezza delle camere è mod. 6:1 che è una media Armonica tra la lunghezza e la larghezza.

Le logge con ciascuno dei lati sono in proporzione di 5:4, cioè una terza maggiore.

Le logge medesime con il loro piano esteriore si possono considerare il proporzione di 1:2 [segue parte cancellata sul manoscritto] essendovi la sola differenza di seste minori di più nel piano ma la proporzione si farà venir giusta nell'interno con l'aiuto delle lesene secondo il bisogno.

La sala è in proporzione della lunghezza delle camere come 4:3, che è una Quarta¹².

Incrociano le affermazioni dei due documenti, possiamo affermare che Magnocavalli applichi la formula del medio armonico alle dimensioni delle camere – già indicate nella *Memoria per una casa ad imitazione della Rotonda* - trovando il valore di 6.1.

Due osservazioni si rendono necessarie a riguardo: il rapporto tra i valori 6.55 e 5.32 che il conte assegna alle dimensioni delle stanze dà come risultato 1,231, mentre 5/4 equivale a 1.25. Inoltre, applicando la formula della media proporzionale armonica¹³ ai valori delle dimensioni in pianta, l'altezza dovrebbe essere 5.8712, anziché 6.1 come indicato da Magnocavalli. Del resto la media proporzionale armonica è un valore sempre più vicino alla dimensione minore che a quella maggiore: in questo caso il risultato fornito dal conte si avvicina invece più alla dimensione maggiore.

La *Memoria per le altezze*, presente nella stessa pagina, si presenta con una grafia altrettanto incerta e termina con cinque righe interamente cancellate. Nel testo, il riferimento musicale attiene al proporzionamento degli elementi dell'ordine:

altezza dal piano di terra all'origine delle scale sino al piano della loggia mod. 2:31:1/4 il che dà la proporzione con tutto l'ordine ionico di 1:4, che è una doppia ottava¹⁴.

Al di là della ricostruzione puntuale della sequenza cronologica con cui il conte redige i vari documenti, e fermo restando l'indicazione della successione temporale tra la stesura del 23 settembre e quella del 2 ottobre, appare interessante la volontà di applicazione dei precetti teorici dell'analogia musicale e, allo stesso tempo, l'esigenza di accettarne una loro modifica empirica al fine di rendere utilizzabile la teoria stessa. Il dato particolare di

¹² ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

¹³ Per la formula del medio armonico e il suo significato musicale vedi par. 1.1 *La riflessione sul bello tra teoria dell'arte, filosofia e musica*, nota 9.

¹⁴ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

questo contributo è quello dell'applicazione delle proporzioni musicali ai diversi elementi del progetto, alla scala della distribuzione invece che a quella del singolo elemento dell'ordine architettonico, come invece sarà per altri manoscritti.

6.1.2 Memoria per una casa di campagna

Documento di due fogli¹⁵, si trova raccolto nelle *Memorie relative alla casa di Moncalvo*, gruppo di sette manoscritti che contiene tre disegni di pianta, un disegno di finestra, la *Memoria per la scala di Moncalvo che conduce dal secondo al terzo piano* – recante la data dell'11 novembre 1760 - e una pianta della scala grande della villa.

Il gruppo di documenti fa pensare ad una raccolta di idee progettuali per un collegamento verticale da attuarsi nella casa di campagna e la memoria in questione potrebbe essere un pro-memoria delle proporzioni da applicarsi (o rinvenute) in una villa. In altre parole il tema della villa avrebbe spinto Magnocavalli ad aggiungere al progetto specifico considerazioni formali sul suo proporzionamento. Per questo motivo siamo indotti ritenere che la data di stesura possa coincidere con i giorni in cui sono stilate le *Memorie per la scala* e, dunque, l'autunno del 1760: anche qui ritroveremmo perciò l'eco palladiana, testimoniata dall'impianto formale della villa con logge sui quattro lati.

Il manoscritto è allo stadio di bozza: la grafia infatti è poco chiara e presenta molte correzioni, risultando così di non facile comprensione. Nel testo compare un solo riferimento alla musica, relativamente all'intervallo di ottava:

questa casa avrà quattro logge alli quattro fronti e saranno d'ordine ionico prendendo l'altezza delle colonne sul metodo di Palladio.

La lunghezza di queste logge comprese le due colonne angolari è moduli 19.

Essendo secondo Palladio la colonna ionica con base, e capitello alta mod. 9 ed aggiungendovi sopra uno zoccolo di mezzo modulo la somma è mod. 9: 30.

Cioè l'altezza sino sotto l'architrave è la metà di tutta la larghezza il che forma un'ottava di musica [...]¹⁶.

Ritorna una volta ancora il modello della Rotonda di Palladio e, in più, qui è menzionato *il metodo di Palladio* per il calcolo delle colonne. L'intervallo musicale che il

¹⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3. Il documento però non compare tra quelli in cui Testa ravvisa la presenza di proporzioni musicali (Testa, 'L'armonia delle parti nell'architettura è la principale cagione, da cui deriva la sua bellezza'. *La ricerca del 'bello reale' e il problema delle proporzioni armoniche nel pensiero di Francesco Ottavio Magnocavalli*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., nota 24).

¹⁶ F. 1.

conte casalese ritrova nel rapporto tra la colonna ionica con base, zoccolo e capitello e la larghezza delle logge è una consonanza pitagorica, una delle tre consonanze archetipiche di tutta la teoria musicale derivante direttamente dall'unisono, rappresentato matematicamente dal rapporto 1:1.

6.1.3. Metodo per ornare le Porte, le Finestre e le Nicchie stabilito dal Conte Francescottavio Magnocavalli ad imitazione degli Ornamenti usati da' buoni Architetti, 9 di agosto 1767

Questo articolato documento¹⁷ appartiene alla seconda fase di produzione 'armonica' di Magnocavalli, cioè a quel gruppo di manoscritti redatti nell'estate del 1767 e va considerato insieme al suo gemello, la *Divisione armonica di una cornice*, datata due giorni dopo e improntata alla declinazione dell'applicazione delle proporzioni musicali ad un altro elemento degli ordini architettonici.

Se consideriamo la prossimità temporale di questi due manoscritti con le successive due *Divisioni di una cornice* e le *Memorie per l'ordine corinzio* (redatte nell'ottobre 1767) è doveroso chiedersi perché proprio in quei mesi del 1767 il conte casalese abbia sentito nuovamente la necessità di cimentarsi con le applicazioni delle armonie musicali all'architettura. Una risposta si può senza dubbio trovare nel carteggio con Arnaldi¹⁸: il dato che Magnocavalli comunicò all'amico vicentino il proposito di scrivere un trattato sull'architettura armonica proprio in una delle lettere del 5 settembre 1767 ci sembra sufficiente a portarci ad ipotizzare che tali esercizi applicativi del conte potessero essere concepiti proprio in vista della stesura di un trattato, come esempio applicativo della teoria stessa.

Il documento appare abbastanza curato, ma alcune correzioni – proprio nelle definizioni delle corrispondenze musicali delle modanature e nei contenuti delle due note aggiunte in coda al documento - ne svelano il carattere non definitivo e lasciano intendere una natura ancora provvisoria dei risultati raggiunti.

Nel manoscritto, volto a fornire un vero e proprio *metodo* per progettare secondo regole musicali gli elementi delle cornici di finestre, nicchie e aperture in genere, Magnocavalli riassume così il suo intento armonico: «tutta questa cornice è piena di consonanze musicali, che un dilettevole effetto debbon produrre all'occhio, come tali

¹⁷ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

¹⁸ Per una più ampia trattazione dei contenuti del carteggio si veda il paragrafo *7.1 Magnocavalli e Arnaldi: due nobili dilettranti di architettura e i comuni interessi*.

suoni produrrebbero all'orecchio»¹⁹. Il topos dell'analogia delle sensazioni ricevute dall'occhio e dall'orecchio è qui pienamente riaffermato, diversamente da altri documenti in cui il paradigma musicale appare poco più che una nota a margine degli elementi della progettazione o compare in una forma piuttosto automatica e – sembrerebbe – quasi dovuta. In questo caso, invece, il ragionamento del casalese procede con sistematicità, si organizza con una chiarezza altrove rimasta solo nelle intenzioni, tanto da meritare pienamente la denominazione di *metodo*.

Per arrivare all'affermazione conclusiva che prima abbiamo anticipato, il casalese conduce una progettazione delle modanature della trabeazione a coronamento delle aperture secondo precise ripartizioni proporzionali prendendo le mosse dal Palladio, del quale riporta fedelmente la norma che prescrive che l'architrave debba essere *la quarta, la quinta, la sesta parte* della larghezza delle porte, finestre o nicchie.

Ribadito il rapporto tra l'elemento di coronamento dell'apertura e la dimensione della stessa, Magnocavalli procede con la progettazione *musicale*, iniziando con il prescrivere che l'architrave si divida in quattro parti. Nel documento il rapporto musicale è garantito già a livello delle relazioni dell'architrave con gli altri due elementi della trabeazione, fregio e cornice, cui Magnocavalli prevede che si assegnino rispettivamente tre e cinque parti:

imperocché in così fatta guisa l'architrave ha la ragione di quattro a tre col fregio, dal che deriva la consonanza che gli antichi chiamavano diatessaron e noi diciamo quarta nella musica; ed ha la ragione di quattro a cinque colla cornice che nomasi ditono, o terza maggiore; ed oltre a ciò il suddetto fregio colla cornice è in ragione di tre a cinque, che è l'esacordo maggiore o sia la sesta maggiore²⁰.

Più avanti Magnocavalli dedica una nota ad una variante di questi rapporti, anch'essa in accordo con le armonie musicali:

Nota III. Se cambiar si volesse la proporzione o sia ragione assegnata tra l'architrave ed il fregio e tra questi e la cornice, si potrebbe fare il fregio eguale all'architrave, e la cornice quattro parti delle tre, nelle quali si può concepire che sia diviso l'architrave. In tal caso la

¹⁹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, f. 4.

²⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, f. 1.

ragione della cornice del fregio e coll'architrave è di quattro a tre formante il diatessaron o sia quarta di musica. Tutto il rimanente si farà come sopra si è prescritto²¹.

La differenza tra le due versioni è che nel primo caso le parti totali ripartite tra i tre elementi costituenti l'insieme della trabeazione ammontano a dodici, nel secondo a dieci; ma – come spiega il conte – indipendentemente dalla soluzione adottata si può procedere nella stessa maniera quando si passa al livello successivo della suddivisione, cioè alla ripartizione, molto più dettagliata, dei rapporti tra le modanature in seno ai tre elementi della trabeazione stessa.

Il fatto che a fine documento Magnocavalli preveda una variante dei rapporti tra gli elementi della trabeazione farebbe supporre che la riflessione sul tema sia stata rielaborata in fase già avviata di scrittura, e potrebbe svelare ripensamenti successivi rispetto all'impianto concettuale primario.

La parte più consistente del documento è incentrata sulla ripartizione delle misure tra le modanature del fregio, dell'architrave e della cornice, con dettagliate indicazioni circa i rapporti musicali intercorrenti tra i vari elementi. Riportiamo per intero i lunghi passi del manoscritto in cui viene descritta la natura musicale dei vari rapporti che intercorrono tra gli elementi dell'architrave.

Per determinare i membri particolari dell'architrave, esso in primo luogo si divide in tre parti, delle quali le due inferiori sono destinate per due fasce, in guisa che essendo esse suddivise in sette, tre formino la faccia inferiore, e quattro la superiore, dal che nasce la ragione di tre a quattro, che parimente forma la diatessaron, o quarta, in quella guisa che la prima prescritta divisione dell'architrave in tre parti, due delle quali sono occupate dalle fasce, produce la ragione di uno a due colla medesima che è la diapason, o sia l'ottava nella musica. Dopo ciò la suddetta terza parte dividasi in nove, e due di queste formano l'astragalo o tondino che voglia chiamarsi, sopra la seconda fascia e sotto la gola rovescia, e le restanti sette si suddividono in cinque, assegnandone tre alla gola rovescia, e due al regolo sovrapposto, con che nasce fra loro la ragione di tre a due, che è la consonanza anticamente chiamata diapente e da noi detta quinta²².

[...]

Tutta l'altezza si divide in trentacinque parti, sei delle quali formano la gola rovescia inferiore ed il suo regolo, che nelle suddette sei parti si prende, dividendole di nuovo in cinque, ed assegnandone una al regolo, e quattro alla gola rovescia, onde si abbia la ragione

²¹ F. 5.

²² Ff. 1-2.

di uno a quattro che è la disdiapason, o sia la doppia ottava. Altre sei formano la fascia dei dentelli, ed altre sei l'uovolo; ma il regolo della suddetta fascia prendesi nella porzione dell'uovolo²³ ed esser deve la quinta parte del medesimo, dal che deriva che esso ha a ragione di uno a cinque colla sottoposta fascia, onde formasi la consonanza chiamata disdiapason col ditono, ossia diciassettesima maggiore, e se paragonata coll'uovolo sovrapposto egli è come uno a quattro, che è la ragione della doppia ottava, o sia della disdiapason. Eguale al descritto regolo è quello sovrapposto all'uovolo, che prendesi nella porzione del gocciolatoio, poiché egli concorre a formare il sottogronale. Quindi è che anche il medesimo ha con l'uovolo la ragione di uno a quattro, cioè la disdiapason, o sia la doppia ottava. Otto parti poi delle trentacinque, compreso il regolo dell'uovolo compongono il gocciolatoio, e l'ottava parte di esso forma il suo regolo superiore. In così fatta guisa il gocciolatoio ha la ragione di cinque a tre coll'uovolo sottoposto, e per conseguente ne deriva l'esacordo maggiore, o sia la sesta maggiore. Il regolo, poi, ha col gocciolatoio la ragione di uno a otto, che è una tripla ottava. Delle ultime otto parti poi, che ancora rimangono, sei se ne assegnano alla gola diritta, e due al suo regolo, di modo che la detta gola diritta col suo regolo forma la consonanza chiamata disdiapason diapente, o sia duodecima, essendo in ragione di tre a uno, ed il medesimo regolo con quello del gocciolatoio è in ragione di due a uno formando in tal guisa la diapason o sia ottava e con gli altri regoli è in ragione di cinque a tre che è quella dell'esacordo maggiore, o sia sesta maggiore. Anche la suddetta Gola diritta forma armonia col gocciolatoio, coll'uovolo, colla fascia de' dentelli, e colla gola rovescia; imperocchè col primo è in ragione di tre a quattro, che produce la diatessaron, o sia la quarta, col secondo ha la ragione di cinque a quattro, che è quella del ditono, o sia della terza maggiore, colla terza è in ragione di uno ad uno formante l'unisono, e finalmente colla gola rovescia ha la ragione di cinque a quattro, come con l'uovolo, onde parimente nasce il ditono, o sia la terza maggiore²⁴.

[...]

Nota II. L'altezza de' dentelli colla loro larghezza è in ragione di tre a due formando così la diapente, o sia la quinta. Il vano tra due dentelli è la metà della larghezza di essi, e perciò forma un'ottava o sia la diapason con il dentello²⁵.

L'applicazione delle proporzioni musicali in questo caso di progettazione è complessa e articolata, e pare dettata da una progettazione globale di tutti gli elementi architettonici.

²³ Nella parte seconda della pagina, proprio dove ci sono le indicazioni delle corrispondenze musicali, il testo presenta alcune cancellature che indicano qualche incertezza nella spiegazione. Riteniamo comunque di aver interpretato correttamente la stesura finale del passo.

²⁴ Ff. 2-4.

²⁵ F. 5.

Gli intervalli musicali ai quali il conte riconduce l'intera progettazione sono quelli di quarta, ottava, quinta, doppia e tripla ottava, diciassettesima, dodicesima, sesta maggiore e terza maggiore. Ritroviamo dunque l'intero novero delle consonanze: quelle pitagoriche, quelle zarliniane e quelle per così dire composte, cioè riferite ad ottave lontane, come diciassettesima e dodicesima.

Dopo la spiegazione puntuale, a fine documento Magnocavalli riassume in un elenco gli elementi decorativi e le relative misure.

Gola rovescia	Parti 4: $\frac{4}{5}$	6: -
Regolo della medesima	Parti 1: $\frac{1}{5}$	6: -
Fascia de' dentelli	Parti 6: -	6: -
Regolo di essa	Parti 1: $\frac{1}{5}$	6: -
Uovolo	Parti 4: $\frac{4}{5}$	6: -
Regolo dello stesso	Parti 1: $\frac{1}{5}$	8: -
Gocciolatoio	Parti 6: $\frac{4}{5}$	8: -
Regolo del medesimo	Parti 1: -	1: -
Gola diritta	Parti 6: -	8: -
Regolo di essa	Parti 2: -	8: -
Somma	Parti 35: -	35: -

Aggetto della cornice deve essere uguale all'altezza della medesima, che però quella di ciascun membro in particolare è indicato dalla seguente tavola

Aggetto dal tragico all'origine della gola rovescia	Parti 1: $\frac{1}{5}$
Aggetto della gola rovescia	Parti 4: $\frac{4}{5}$
Aggetto del Regolo della medesima	Parti 1: $\frac{1}{5}$
Aggetto della Fascia de' dentelli	Parti 4: -
Aggetto del Regolo di essa	Parti 1: $\frac{1}{5}$
Somma	Parti 12: $\frac{4}{5}$

Elementi	Parti	Somma delle parti
Gola rovescia	4: $\frac{4}{5}$	6
Regolo della medesima	1: $\frac{1}{5}$	
Fascia de' dentelli	6 -	6
Regolo di essa	1: $\frac{1}{5}$	6
Uovolo	4: $\frac{4}{5}$	
Angolo dello stesso	1: $\frac{1}{5}$	8
Gocciolatoio	6: $\frac{4}{5}$	
Regolo del medesimo	1 -	1
Gola diritta	6 -	8
Regolo di essa	2 -	
somma	35 -	35

Questo caso applicativo rappresenta, forse, l'esempio più completo e riuscito del conte, lo studio applicativo portato a termine in maniera più rigorosa, tanto nella parte esplicativa che nel riassunto finale, rappresentato dall'elenco di elementi e misure. Nessun altro tentativo di applicazione di rapporti musicali all'architettura è condotto ad un grado di definizione paragonabile a questo e ciò confermerebbe l'impegno profuso dal conte nella tarda estate del 1767 probabilmente ai fini di una propria pubblicazione in materia.

6.1.4. *Divisione armonica di una cornice, 11 di Agosto 1767 e Divisione di una cornice che non abbia gola rovescia sopra il gocciolatoio, 11 di Agosto 1767*

Come già evidenziato, il manoscritto *Divisione armonica di una cornice*²⁶, datato 11 agosto 1767 e consistente in tre fogli, va considerato in stretta sequenza concettuale con il *Metodo per ornare le Porte, le Finestre e le Nicchie*, che lo precede di soli due giorni. Evidentemente l'urgenza di Magnocavalli di sperimentare l'applicazione diretta delle proporzioni musicali agli ordini architettonici fa seguire immediatamente al *Metodo per ornare le Porte* questa *Divisione armonica di una cornice*, già dal titolo ancor più esplicita negli intenti della prima. Alla stessa data Magnocavalli redige ancora un altro analogo documento, la *Divisione di una cornice che non abbia gola rovescia sopra il gocciolatoio, 11 agosto 1767*²⁷, breve appunto di una pagina che con tutta evidenza è una variante al primo, anche se, come vedremo, non svela dichiarate analogie con la musica.

Gli elementi della cornice che Magnocavalli prescrive nel primo documento e i relativi valori sono riassunti in questa tabella:

Modanature	Valori interi
Gola rovescia inferiore	12
Regolo della medesima gola	3
Fascia dei dentelli	15
Regolo della fascia dei dentelli	3
Uovolo	12
Gocciolatoio, compreso il regolo dell'uovolo che esso contiene, che è parti 3	20
Gola rovescia sopra il gocciolatoio	8
Regolo della gola rovescia	2
Gola dritta	16
Regolo della gola dritta	4

Magnocavalli riporta quindi puntualmente tutte le *ragioni armoniche* che sussistono tra i vari membri:

²⁶ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

²⁷ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

Ragioni armoniche dei membri

La gola rovescia inferiore paragonata al suo regolo	ha la ragione di 1:4
La medesima paragonata colla fascia de' dentelli	r. 4:5
La stessa paragonata coll' uovolo	r. 1:1
La stessa paragonata col gocciolatoio	r. 3:5
La stessa paragonata colla gola rovescia superiore	r. 3:2
La stessa paragonata colla gola diritta	r. 3:4
La stessa paragonata col regolo della gola diritta	r. 3:1
La stessa ragione ha l' uovolo con i sopra notati membri	
I regoli della gola rovescia, dalla faccia de' dentelli e dell' uovolo contenuto nel gocciolatoio fanno fra loro	r. 1:1
I suddetti regoli paragonati a quello della gola diritta sono	r. 3:4
I medesimi minori regoli paragonati alla fascia de' dentelli sono	r. 1:5
La fascia de' dentelli paragonata al gocciolatoio è	r. 3:4
Il gocciolatoio paragonato alla gola rovescia sopra di esso è	r. 2:5
Lo stesso paragonato alla gola diritta è	r. 5:4
La gola rovescia sopra il gocciolatoio paragonata al suo regolo è	r. 4:1
Il regolo della gola rovescia paragonata alla gola diritta è	r. 1:8
La suddetta gola rovescia paragonata alla gola diritta è	r. 1:2
La medesima paragonata al regolo della gola diritta è	r. 2:1
La gola diritta paragonata al suo regolo è	r. 1:4 ²⁸ .

Successivamente Magnocavalli riporta la corrispondenza musicale di tutti questi rapporti, che sono quelli degli intervalli di unisono, ottava, quinta, quarta, terza e sesta maggiori e di diciassettesima e dodicesima, che riconduce all'ottava inferiore considerandoli analoghi rispettivamente a quelli di terza maggiore e di quinta. Come si può notare, questi intervalli sono esattamente gli stessi su cui il conte proporziona gli elementi architettonici del precedente *Metodo per ornare le Porte, le Finestre e le Nicchie*, a dimostrazione che essi rappresentano il novero ormai consolidato di intervalli di cui si avvale Magnocavalli.

A questo punto il conte inserisce un promemoria dei vari intervalli musicali, sempre ricondotti ad un'unica ottava e tradotti in distanza da nota a nota nella scala diatonica di Do. Questo è l'unico caso in cui l'applicazione dei rapporti matematici di natura musicale

²⁸ Ff. 3-4.

ad elementi dell'architettura viene esplicitata anche nella forma delle distanze tra le note di una scala musicale vera e propria:

Voci corrispondenti nella scala diatonica

1:4 Ut, Ut

4:5 Ut, Mi

1:1 Ut, Ut

3:5 Ut, La

3:2 Ut, Sol

3:4 Ut, Fa

3:1 Ut, Sol

1:5 Ut, Mi

2:5 Ut, Mi

1:8 Ut, Ut

1:2 Ut, Ut²⁹.

Conducendo una lettura comparata delle due versioni della *Divisione armonica* si evince che il secondo manoscritto³⁰ sia una sorta di variante al primo: in questa seconda stesura, infatti, tutte le misure sono identiche a quelle previste dal primo documento a meno della gola rovescia (del valore di 7.5 parti), che qui viene eliminata. Questa variante porta la suddivisione della cornice al valore finale di piedi 87.1/2 contro i 95 della prima suddivisione. Consapevole della difficoltà di calcolo in casi in cui i valori comprendano i decimali, Magnocavalli suggerisce di risolvere il problema con una duplicazione dei valori, giungendo a quello finale di 175 piedi. Quindi

per formare poscia la detta divisione con facilità si dividerà in primo luogo l'altezza della cornice in sette parti; quindi ciascuna di queste parti con una seconda divisione in cinque altre parti ed ogni quinta parte in altre cinque di modo che si avrà il ricavato numero 175. Si noti però che quest'ultima divisione basterà che si faccia in una o due delle suddette quinte parti.

²⁹ F. 3.

³⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

Sebbene privo di riferimenti alla musica³¹, la data di stesura e l'identità di contenuto con il primo documento ci consente di considerare a tutti gli effetti questo documento un esercizio applicativo della teoria armonica, quantunque non aggiunga nulla di più – in termini di analogia musicale - all'esercizio progettuale del manoscritto con cui si trova affratellato.

6.1.5. Memoria per l'ordine corinzio, 6 ottobre 1767

Anche la breve *Memoria per l'ordine corinzio*³² appartiene a quei giorni di intenso lavoro intellettuale dell'autunno del 1767. Il documento, stilato in grafia piuttosto frettolosa e con parecchie cancellature e correzioni, doveva essere con molta probabilità un esercizio non ancora definitivo, quantunque precisamente mirato a studiare un proporzionamento dell'ordine corinzio che rispettasse fedelmente le consonanze musicali. Gli elementi dell'ordine sono espressi in moduli da sessanta minuti e poi tradotti tutti in minuti. Eccoli riassunti:

Elementi dell'ordine	Valore in minuti
colonna con base e capitello	600
cornice	20
architrave con fregio e cornice	120
cornice	50
architrave	40
fregio	30

Magnocavalli, dopo aver elencato gli elementi e indicato i relativi valori, aggiunge una puntuale spiegazione della natura musicale dei vari rapporti. Questi i passi più interessanti:

la dodicesima, o quinta sopra l'Ottava, è espressa nella Musica da $\frac{1}{3}$ e però se si moltiplica il denominatore con quattro, espressione della doppia ottava, si avrà $\frac{1}{12}$ che però la cornice può considerarsi come la doppia ottava della dodicesima della colonna con base e capitello [...] l'espressione della diciassettesima maggiore è $\frac{1}{5}$ e se si prende la dodicesima di questa diciassettesima maggiore si avrà $\frac{1}{3}$ di $\frac{1}{5}$ cioè $\frac{1}{15}$ che dà la proporzione dell'architrave, il quale è la dodicesima della diciassettesima maggiore della colonna con base e capitello [...] l'espressione della diciassettesima maggiore è $\frac{1}{5}$ la doppia ottava di essa che si ritrovando

³¹ Testa, tuttavia, lo indica come uno dei documenti in cui sono presenti riferimenti espliciti alle proporzioni musicali (Testa, *L'armonia delle parti*, cit., in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., nota 24).

³² ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

[sic] moltiplicando $1/5$ per $1/4$ è $1/20$. Il fregio dunque sarà la doppia ottava della diciassettesima maggiore³³.

In questo caso il conte casalese annovera ancora le consonanze già utilizzate nei precedenti documenti: ma qui egli addirittura compone tra loro tali consonanze (come nel caso della *dodicesima della diciassettesima maggiore*) facendo ricorso a operazioni matematiche di moltiplicazione e divisione e trovando quindi rapporti matematici molto distanti da quelli di quelle consonanze. Occorre a questo riguardo rilevare che quegli stessi rapporti (come quello di 1:20) danno luogo ad intervalli molto ampi, intervalli che non ci risulta che altri teorici della proporzione armonica abbiano applicato all'architettura e comunque sensibilmente lontani da quegli intervalli costituiti da piccoli numeri che sono storicamente a fondamento della costruzione della teoria armonica.

In questa tabella la sintesi delle corrispondenze delle proporzioni degli elementi dell'ordine con gli intervalli musicali, così come sono indicati da Magnocavalli nel documento:

Coppie di elementi architettonici	Rapporti tra i valori espressi in minuti	Rapporti musicali e intervalli corrispondenti
cornice con colonna con base e capitello	50:600	1:12 <i>doppia ottava della dodicesima</i>
architrave con suddetta colonna con base e capitello	600:40	1:15 <i>dodicesima della diciassettesima maggiore</i>
fregio con colonna con base e capitello	600:30	1:20 <i>doppia ottava della diciassettesima maggiore</i>
cornice e architrave	5:4	<i>terza maggiore</i>
cornice e fregio	2:5	<i>diapason col ditono o decima, o sia terza maggiore sopra l'ottava</i>
fregio e architrave	3:4	<i>quarta</i>

6.1.6. Memorie per formare il disegno di una chiesa a croce greca, col corpo di mezzo ottangolare, e con sette cappelle, tre delle quali maggiori e quattro minori, 30 di luglio 1771

Questo manoscritto di sei pagine³⁴ riporta una datazione molto più tarda dei precedenti, e cade in un periodo in cui il conte aveva abbandonato, almeno in parte, il suo impegno come architetto per dedicarsi alla stesura di tragedie.

³³ F. 1.

³⁴ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

In questo caso la scala della progettazione è quella dell'edificio: il conte si occupa di una chiesa invece che di un elemento decorativo ma il solo rapporto dichiaratamente riferito alla musica si trova tra l'altezza e il doppio della larghezza delle cappelle maggiori (il cui valore è $8.06.2/3$), che sono rispettivamente $19.07.1/3$ e $16.13.1/3$. Il conte, annota correttamente che la differenza di questi due valori è 2.54 e in una nota aggiunge:

Quando questa differenza sopra³⁵ il doppio della larghezza non molto più del quarto della detta larghezza, e superando eziandio di poco il terzo, non disconviene all'ordine corinzio massime essendo presso a poco in ragione di 2 a 5, che formano una decima maggiore³⁶.

La prima parte dell'affermazione risulta chiara: Magnocavalli ritiene che 2.54 sia di poco superiore a 2 (valore che è circa un quarto del valore di $8.06.2/3$) e di poco inferiore a 2.7 (che è il terzo di $8.06.2/3$). Ma la seconda affermazione che si riferisce al rapporto di 2:5 risulta più oscura: se il valore 2.54 va confrontato con tutta l'altezza dell'ordine maggiore, che nel documento è indicata con il valore di 11.18, comprendenti zoccolo, base, fusto e capitello, il conto non torna. Infatti il rapporto tra 2.54 e 11.18 eseguito sui soli moduli ed escludendo i minuti dà come risultato 0.18 che non equivale affatto al valore 0.4, risultato del rapporto tra 2 e 5. D'altronde nel documento non appare alcun valore simile a 6.35, valore che sarebbe con 2.54 esattamente in ragione di 2:5.

6.1.7. Memorie relative alla galleria di casa Magnocavalli

Questa memoria³⁷ consta di un solo foglio e con tutta probabilità va considerata insieme alla seguente *Memoria relativa all'altezza della galleria da fabbricarsi nella casa Magnocavalli di Casale* poiché in archivio le due memorie si trovano raccolte in una medesima cartella dal titolo *Memorie relative alla fabbrica di Casale da unirsi all'altro volume*. Il conte casalese applica la media armonica al volume della galleria della sua abitazione, esprimendosi con queste parole:

questa galleria ha la lunghezza = a = onces 440, che sono piedi di onces 12 n° 36:8. La sua larghezza = b = onces 115, che sono piedi 9:7. Essendo la formula della media armonica $2ab/a + b$ l'altezza della galleria deve essere on. $182:38/112$, che sono piedi $15:2:38/112$ che si possono prendere per piedi $15:2:1/3$.

³⁵ Nel senso di 'supera'.

³⁶ F. 3.

³⁷ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 1.

Nella trasformazione da once a piedi Magnocavalli effettua l'operazione calcolando il numero di piedi interi che derivano dalle once iniziali e lasciando indicate le once eccedenti: nel caso della lunghezza, 440 once equivalgono a 12 piedi (432 once totali) e 8 once in rimanenza. Allo stesso modo 115 once equivalgono a 9 piedi (108 once totali) e a 7 once rimanenti e 182 once a 15 piedi e 2 once rimanenti. Nella frazione $38/112$ (0,339) Magnocavalli compie invece una lieve approssimazione, in quanto la riduce a $1/3$ (0,3333). In un passo successivo del documento il conte scrive:

si crede ben fatto il determinare la freccia della sua volta in modo che sia l'ottava bassa della quarta proporzionale armonica. La formula per ritrovarla è $ab / 3a - 2b$; ma si noti che a rappresenta la lunghezza di once 440 o sia piedi $36:8$, e la [parola non chiara] b rappresenta la media armonica [quella che ha trovato sopra, cioè $182 : 38/112 = 181,339$]. Quindi dopo aver ridotte tanto le once 440, quanto la $182 : 38/112$ in tanti 112 è risultata la quarta proporzionale armonica di once 84 circa, o sia di piedi 7. Per ridurre questa quantità all'ottava bassa se ne prende la metà, e pertanto la freccia della volta è piedi $3:6$ ³⁸.

Quarta proporzionale armonica, come sopra p. 3: 6 : -

Il terzo della larghezza per la freccia secondo l'uso p. 3: 2 : $1/3$

Differenza: p. - : 3 : $2/3$

Con l'applicazione della formula della quarta proporzionale armonica³⁹ riportata da Magnocavalli il risultato indicato nel documento è sostanzialmente esatto. La natura dell'applicazione matematica ha comunque importanza relativa per il nostro studio: quel che invece emerge nella sostanza è – ancora una volta - la necessità di una applicazione della formula fondata sulla scienza musicale e la chiara volontà di ricondurre il dimensionamento architettonico al concetto armonico.

6.1.8. Memoria relativa all'altezza della galleria da fabbricarsi nella casa Magnocavalli di Casale

³⁸ $7/2$ è 3.5, non 3.6.

³⁹ Dobbiamo rilevare tuttavia che la formula della *quarta proporzionale armonica* trovata in P. Ruffini, *Algebra elementare*, Modena, Società Tipografica, 1807, p.137 è diversa: «Date le tre quantità a, b, c , ne venga richiesta la quarta proporzionale armonica non avrò [...] che a denominare d questa quarta e, formate le proporzioni del n° precedente, dedurre il valore $d = ac/2a - b$; che se sia $b = c$ ne verrà la terza proporzionale armonica $ab = 2a - b$ ». Non ci soffermeremo sull'aspetto matematico, lasciando ad altri studiosi il compito di dirimere la questione relativa alla formula riportata dal conte, diversa da questa.

Questa breve *Memoria*⁴⁰ si riferisce nuovamente alla galleria di casa Magnocavalli e possiamo ritenerla in qualche modo gemella della precedente. La natura armonica di questo documento sta nell'applicazione della media proporzionale armonica alle dimensioni della galleria dell'edificio per ottenerne l'altezza. Il valore segnato per la lunghezza della galleria, 36, è il medesimo del precedente documento, ma il valore riportato per la larghezza è leggermente diverso, 9 : 8 invece che 9 : 7. Il calcolo della proporzione armonica di conseguenza produce un risultato diverso, ossia 15 : 10 anziché il precedente 15 : 2 : 1/3. Ecco il testo:

Lunghezza della galleria trab. 6 che sono piedi da once 12	36 : - : -
Larghezza della medesima trab. 1: 3: 8 che fanno piedi da once 12	9 : 8 : -
Quindi l'altezza sotto la volta in proporzione armonica deve essere di piedi	15: 10: - ⁴¹ .

Trasformando tutti i valori in once si ottiene che 36 piedi corrispondono a 432 once e 9 once più otto piedi a 116 piedi. Applicando ora la formula della media proporzionale armonica si ha: $2 \cdot 432 \cdot 116 / 432 + 116 = 182.89$, valore che si può approssimare a 183. In 183 once ci sono 15 piedi e 3 once, che si avvicinano di molto alle 15 : 10 che Magnocavalli indica come valore finale.

6.1.9. *Memoria sopra l'ordine corinzio* (primo e secondo manoscritto)

Dei due documenti che Magnocavalli redige sull'applicazioni di proporzioni musicali all'ordine corinzio⁴² il primo (di cinque pagine, di cui una indicante la somma degli elementi della base corinzia⁴³) è quello in cui in maniera più chiara è espressa l'intenzione di Magnocavalli di mettere in atto una reale applicazione delle proporzioni musicali a un elemento formale dell'architettura: è in forma di bozza, essendo scritto con grafia molto incerta e con forma non sempre chiara. Probabilmente un rappresenta il primo studio applicativo non più redatto in forma definitiva, cosa avvalorata anche dal fatto che il documento comprende un appunto scritto con grafia ancora più incerta, dall'aspetto di promemoria personale, recante le misure per la base del piedestallo espresse in forma sintetica. Dunque uno studio da rivedere e da trascrivere successivamente in forma definitiva come era uso fare il conte, sempre puntuale nell'organizzazione del suo

⁴⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 1.

⁴¹ F. 1.

⁴² Testa nel suo saggio (Testa, *L'armonia delle parti*, cit., in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., nota 24) attribuisce la stesura di questi due documenti all'anno 1760.

⁴³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

materiale di studio. Il secondo documento⁴⁴ è invece molto più breve, solo un appunto, e con tutta probabilità doveva essere una correzione o un'aggiunta al ragionamento del primo.

Il primo documento si apre con una dichiarazione programmatica:

sulla credenza che la bellezza dell'architettura consista nella proporzione e che fra queste le migliori siano le Harmoniche delle quali si serve la Musica, si stabiliscono le parti principali dell'Ordine Corinzio in proporzioni armoniche⁴⁵.

L'applicazione pratica è qui direttamente derivata dalla teoria, alla quale il conte dimostra totale e incondizionata adesione. Egli inizia con l'enunciazione di un concetto musicale:

devesi notare che una corda percossa cagiona tre suoni cioè il suono della corda totale, il suono della medesima divisa in una terza parte, ed un altro che nasce dalla divisione di una quinta parte⁴⁶.

Con la divisione di una corda, che produce il suono do, si ottiene l'accordo perfetto maggiore (come nel caso Do – Mi - Sol): infatti la terza parte di una corda separa la parte rimanente (lunga i 2/3 della prima) in modo che quest'ultima e la corda intera risuonino ad intervallo consonante di quinta (Do – Sol), mentre la quinta parte di una corda separa la parte rimanente (di 4/5) in modo che quest'ultima e la corda intera risuonino ad intervallo consonante di terza maggiore (Do – Mi). Magnocavalli spiega subito dopo che le tre lunghezze sono come nel rapporto «15 : 5 : 3 e questa dicesi essere l'armonia più perfetta della Musica e precisamente tratta dalla Natura»⁴⁷. Supposto

che [in questo modo] i suoni saranno più sensibili e l'armonia diletterà meglio l'orecchio [...] si forma l'ordine corinzio con il suo piedistallo nella suddetta proporzione armonica relativamente alle sue parti principali in specie che sono il piedistallo, la colonna, con base e capitello e l'ornamento consistente in architrave, fregio e cornice. Per ottenere ciò si

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ F. 1.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

considera la colonna con base e capitello come la corda totale cioè come 1 e si ha il piedestallo alto 1/3 e l'ornamento alto 1/5 di modo che si ha la perfetta armonia 1: 1/3: 1/5⁴⁸.

La suddivisione dell'ordine corinzio ricalca dunque la divisione della corda che produce le perfette consonanze e per questo tramite raggiunge massima bellezza e suprema armonia. L'operazione di divisione procede quindi dal generale al particolare («data questa primaria divisione ne rendono anche armoniche le parti di ciascuno di questi membri principali»⁴⁹) giungendo a definire le proporzioni anche per gli elementi minori dell'ordine per arrivare infine agli elementi residui della base del piedestallo, con esclusione dell'uovolo. In questa tabella il riassunto dei valori dei vari elementi dell'ordine corinzio definiti sulla base di un modulo di 60 minuti assegnato al diametro della colonna:

Elementi dell'ordine	Valori in minuti	Suddivisioni	Valori in minuti
architrave con fregio e cornice	120	-	-
		-	-
		-	-
colonna con base e capitello	600	capitello	75
		fusto	495
		Base	30
piedestallo	200 ⁵⁰	cornice	25
		tronco	125
		base	50

A questo punto il conte elenca le proporzioni armoniche che sussistono tra i vari elementi:

in questo modo la base con la cornice sono in proporzione di 1: 2 che porta l'ottava. La larghezza del tronco del piedistallo è alla sua altezza quasi come 2: 3 poiché non vi manchi che un minimo [in quanto] un minuto nella altezza di minuti 125 non mostra riflessione e non è distinguibile. La stessa base ha con l'altezza del tronco la proporzione di 2:5 e la

⁴⁸ Ff. 1-2.

⁴⁹ F. 2.

⁵⁰ In realtà Magnocavalli qui commette una svista perché nel manoscritto indica erroneamente il valore 20 anziché 200 («A riguardo del piedestallo facendosi la colonna con base e capitello alta moduli 10 da minuti 60 esso rimane alto moduli 3 1/3 o sia minuti 20», f. 2).

cornice ha la proporzione di 1:5. La base della colonna rimane alta mezzo modulo il che dà la proporzione col diametro della colonna di 1:2 e con l'altezza [della] colonna compresa la [...] base e il piedestallo [...] come 1:20.

[...]

[Inoltre] l'altezza del capitello ha anche la proporzione col diametro inferiore della colonna come 5:4. [...] Il capitello [...] si desidera che sia in proporzione armonica il che si ottiene facendolo l'ottava parte [...] della colonna con base e capitello, ed appunto l'ottava parte di mod. 10 è mod. 1:15.⁵¹.

Il dato interessante è che la proporzione armonica si stabilisce tra due elementi di cui il primo è l'ottava parte del secondo; in più, subito dopo, Magnocavalli ricollega questo rapporto al canone proporzionale dell'uomo:

si osservi che secondo gli antichi architetti gli ordini hanno analogia col corpo umano e qui è riuscito il capitello alto 1/8 ed appunto il capo del Uomo è 1/8 della lunghezza del corpo, come insegna Vitruvio lib. 3 Capo I⁵².

Dalla lettura delle carte armoniche del conte questo pare essere l'unico cenno al canone proporzionale umano, canone che, invece, è stato spessissimo chiamato in causa nell'analogia musicale per tutto il Rinascimento, andandosi poi a perdere nei secoli successivi con lo sfaldarsi della concezione umanistica della coincidenza nell'uomo di microcosmo e macrocosmo.

La concezione armonica informa, come si evince dal testo, tutta la progettazione, dalla ripartizione dell'ordine nei suoi tre elementi principali fino alle ulteriori suddivisioni: infatti, al documento è allegato un altro foglio, espressamente dedicato alla suddivisione del piedestallo. In esso sono annotate altre suddivisioni armoniche e in particolare risulta che l'uovolo con la parte residua del piedestallo sia in proporzione di 3: 2.

Infine Magnocavalli esegue una ulteriore suddivisione della parte residua, di minuti 20:

Divisione di minuti 20

Toro maggiore min. 4: 2/3

[...]

gola diritta min. 7 -

⁵¹ Ff. 2-3.

⁵² F. 4.

toro minore min. 3: $\frac{1}{2}$

[...]

gola rovescia min. 2: $\frac{4}{5}$

Proporzioni

La gola diritta, il toro maggiore, il toro minore e la gola rovescia sono in proporzione di 30, 20, 15, 12 che è una progressione armonica.

Eseguendo i calcoli, dopo aver trasformato i valori di $\frac{4}{3}$ e $\frac{2}{5}$ rispettivamente in 4,666 e 2.8 si ottengono tra i vari elementi i rapporti equivalenti a quelli della proporzione armonica indicata nel testo.

La seconda *Memoria*, sebbene molto più breve della prima, svela un riferimento al proporzionamento musicale, anche se nulla aggiunge all'impianto concettuale della prima:

volendo porre sopra la cornice, e sotto gli Archi, e volti una specie di piedestallo e attica senza base io giudico, che debba avere di altezza mod. 1: $\frac{2}{3}$ poiché in tal modo egli sarà in ragione armonica col piedestallo che si è detto dover essere di mod. $\frac{3}{1}$ con 1 a 2 colla colonna compresa la base e capitello come 1 a 6 e coll'ornamento cioè architrave, fregio e cornice come 5 a 6. Siccome la cornice ha min. 50 di aggetto, così restano scoperti altri min. 50⁵³.

Da quanto finora osservato, è evidente che la prima *Memoria sopra l'Ordine Corinzio* sia, insieme alla progettazione del *Metodo per ornare le Porte, le Finestre e le Nicchie*, quella in cui meglio Magnocavalli sviscera la possibilità applicativa della teoria armonica ad un elemento progettuale: in entrambi i documenti l'applicazione delle proporzioni musicali appare condotta con rigore di metodo, procedendo dall'elemento generale al particolare con una coerenza e una globalità di applicazione che altrove appare solo parziale o addirittura manca del tutto.

6.1.10. Prima e Seconda memoria per la formazione di un Teatro

La prima⁵⁴ di queste due memorie consiste di un solo foglio e si riferisce alle dimensioni del proscenio di un teatro. In questo caso il riferimento alla musica appare nel rapporto tra la lunghezza dal termine del proscenio all'origine del palchetto di mezzo e il diametro del semicircolo, i cui valori nel progetto di Magnocavalli sono rispettivamente

⁵³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, f. 3.

⁵⁴ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 1.

47, 2, 4/5 per la prima e 31, 5, 3/5 per il secondo, espressi in piedi da 8 onces. Il conte a questo proposito afferma:

[...] questa lunghezza paragonata al diametro del semicircolo è quasi esattamente in ragione di 3:2 che forma la quinta di musica poiché $3:2 :: 47, 2, 4/5 : 31, 4, 8/15$. Che però la differenza di onces $1:1/15$ che vi si trova è così piccola che non merita considerazione, non potendosi discernere dall'occhio.

In effetti il rapporto 3:2 corrisponde esattamente al rapporto $47, 2, 4/5 : 31, 4, 8/15$. Infatti trasformando in onces i valori espressi in piedi (tralasciando le frazioni) si ottiene $378/252 = 3:2$; anche il rapporto tra le due frazioni $4/5$ e $8/15$ equivale a 3:2. Ma il risultato precedentemente trovato da Magnocavalli per il diametro del semicircolo è 31, 5, 3/5, che differisce di onces 1 e 1/15 dal valore 31, 4, 8/15, che dà come risultato esatto il rapporto 3:2 di quinta musicale. Ne risulta che Magnocavalli ammetta nuovamente risultati che si approssimano al rapporto musicale: la differenza – come scrive – è *così piccola che non merita considerazione, non potendosi discernere dall'occhio*.

La *Seconda memoria per la formazione di un teatro che si crede migliore del primo*⁵⁵, anch'essa di una sola pagina, è evidentemente un miglioramento del primo progetto:

se il teatro avesse l'altra proporzione di 3:2 che formerebbe la quinta di musica, la sua estensione in lunghezza dovrebbe essere piedi 54.

Imperciocchè $3:2 :: 36:54$ quindi essendo piedi 56:6 supera la detta proporzione con piedi 2:6, la qual cosa non è considerabile in tanta ampiezza e può dirsi che il Teatro alla vista riuscirà in proporzione armonica.

In sostanza Magnocavalli rivede le misure del primo teatro per renderlo migliore, ma anche in questo caso la proporzione armonica prescritta non risulta esatta. Il rapporto inverso indicato, $3:2 :: 36:54$ prescriverebbe per la seconda dimensione il valore di 54, ma la differenza con quello del progetto è più di due piedi. Anche in questo caso Magnocavalli ritiene che ciò non sia percepibile in tanta ampiezza, dunque anche alla vista il rapporto effettivo comunque *riuscirà in proporzione armonica*.

⁵⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 1.

6.1.11. Memoria di architettura, “Nella Rotonda di Roma...”

Questo breve appunto di un solo foglio⁵⁶ si riferisce alle similitudini degli elementi sommitali di tre architetture, il Pantheon di Roma e le chiese di S. Pietro a Roma e S. Giorgio Maggiore a Venezia. Anche in questo caso ci troviamo alla scala dell'intero edificio e non più a quella del singolo elemento architettonico. Riportiamo il testo integralmente.

Nella Rotonda di Roma quel foro che è in mezzo alla cupola e da cui entra il lume ha col diametro interiore della basilica la proporzione di 4: 21, cioè dividendo il detto diametro interiore in parti ventiuana, quattro delle medesime fanno il diametro dell'apertura.

Ho esaminata la lanterna della cupola di San Pietro di Roma e quella di S. Giorgio Maggiore di Venezia esse sono presso a poco nella proporzione di un quinto del diametro interiore della cupola. Onde credo che si possa determinare il diametro di dette lanterne ad 1/5 del diametro della cupola, che è anche una proporzione [parola cancellata] ragione musica poiché la corda tesa considerata come 1 si divide in 1/3 e 1/5.

Nei tre casi esaminati, tra le aperture sommitali (il foro nel Pantheon e le lanterne nelle due chiese) e i diametri inferiori (quello della pianta nel Pantheon e quelli delle cupole nelle due chiese) Magnocavalli ravvisa proporzioni *presso a poco* riconducibili a 1:5 (nel caso del Pantheon indica più precisamente il rapporto di 4:21), dunque non esatte. Individuati i tre rapporti *pressappoco* di 1:5, il nostro procede traslando il valore della proporzione al campo della musica, con un ragionamento che fa intendere come le proporzioni negli elementi d'architettura siano apprezzabili e consigliabili anche quando abbiano valori solo simili a quelli delle proporzioni musicali.

Abbiamo incontrato approssimazioni dei rapporti musicali prescritti, letture musicali in rapporti che si approssimano all'esatto valore che definisce le consonanze in musica, anche in altri manoscritti progettuali, ma occorre rammentare che anche nei documenti teorici erano emersi altri passi in cui il conte dimostrava di accettare approssimazioni ai numeri armonici, adducendo la ragione che l'occhio non fosse in grado di cogliere queste minime differenze e che la distanza avrebbe operato nel senso di una correzione della visione⁵⁷.

Lontano dal rigore dei sostenitori dell'esattezza delle proporzioni o – forse – consapevole dell'impossibilità di applicare tout court l'esatta corrispondenza tra

⁵⁶ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

⁵⁷ Cfr. capitolo 5. *I contenuti armonici*, paragrafo 5.2. *Produzioni personali in tema di architettura armonica*.

proporzioni musicali e proporzioni architettoniche, spesso Magnocavalli scivola inconsapevolmente sul terreno dell'applicazione meno ferrea e dell'opinabilità, quel terreno che Perrault aveva già percorso per opporre al carattere assoluto delle posizioni dei teorici armonici la relatività del gusto e per sostenere l'impossibilità di differenziare in architettura - diversamente da quanto avveniva nella musica - il giudizio di bellezza nel caso di proporzioni simili tra loro. Ritorneremo nel capitolo conclusivo su questo punto, tentando di dare una risposta all'interrogativo circa il concetto di inderogabilità del canone.

Nell'ultimo passo della memoria ritorna un concetto già espresso nella prima *Memoria sopra l'ordine corinzio*: la proporzione 1:5, che in musica rappresenta l'intervallo di diciassettesima maggiore (do - mi di due ottave sopra) è ricondotto all'intervallo di terza maggiore di una stessa ottava, concetto che si ricollega alla considerazione che una corda, cui sia data la lunghezza pari a 1, dividendosi nelle sue porzioni $1/3$ e $1/5$ produca gli intervalli consonanti di quinta e di terza maggiore.

Considerando che ricondurre il rapporto 1:5 ad una consonanza musicale di terza maggiore è un'operazione teoricamente non scorretta, resta da considerare che l'effetto visivo di due elementi dei quali il primo è cinque volte il secondo appare forse alla vista non così armonico.

6.2. La presenza di rapporti musicali negli altri manoscritti progettuali

Un'ulteriore ricerca dell'esistenza o meno di proporzioni armoniche *sotterranee* è stata condotta nelle misure che Magnocavalli prescrive per gli elementi o per gli ordini decorativi nei suoi progetti più importanti e in particolare nella cospicua documentazione relativa alla progettazione della chiesa di Vignale⁵⁸ e nel consistente numero di documenti relativi ai palazzi di Moncalvo e di Casale. Da questa analisi per ora non è emerso nessun dato che possa ricondurre all'uso intenzionale di quelle proporzioni, considerando che in questi progetti la frequente ricorrenza di rapporti costituiti da piccoli numeri (2:3, 3:4, 2:5) sono riferibili non tanto alla teoria musicale quanto, in maniera ben più ampia, alla lunga tradizione trattatistica del proporzionamento degli elementi degli ordini architettonici attuato con in ricorso a piccoli numeri.

A questo proposito citiamo un esempio tra tutti, la lunga e dettagliata *Memoria relativa alla fabbrica ideata per il sig. conte Calori, 22 maggio 1761*⁵⁹, che si riferisce ad un edificio commissionatogli dal Conte Callori ed è – come è consuetudine per il nostro – nella forma di un elenco di elementi progettuali. La consistenza di 15 fogli e la forma chiara e ordinata della stesura farebbero pensare ad un progetto abbastanza articolato e ad un documento definitivo. A lato del documento, tre colonne riportano, per ciascun elemento, il valore in moduli da minuti 60, quello in piedi da once 12 e quello in piedi da once 8.

I passi interessanti per il nostro studio sono due note piuttosto brevi su proporzioni che appartengono anche alla scienza musicale ma che il conte, in questo caso specifico, non riferisce in maniera esplicita al campo armonico. Nei due passi Magnocavalli conduce considerazioni del tutto analoghe tra loro: le trascriviamo in sequenza.

Se il secondo ordine, escluso il zoccolo, fosse precisamente alto piedi da once 12 n° 23:6, e piedi da once 8 n° 35:2 egli avrebbe col primo ordine l'esatta proporzione di 3 a 2. Che però la differenza di once 6 in tale altezza non è sensibile e può considerarsi nella suddetta proporzione.

[...]

⁵⁸ Si tratta dei seguenti documenti: *Misure della nuova chiesa di Vignale*, 10 giugno 1766; *Memoria per la facciata della chiesa di Vignale*, 3 luglio 1766; *Misure della chiesa parrocchiale di Vignale più ristretta*, 24 giugno 1766; *Misure della nuova chiesa di Vignale*, 1 luglio 1766; *Memoria relativa all'ordine corinzio per la chiesa di Vignale*, 29 luglio 1766; *Misura della lunghezza della chiesa di Vignale lungo la linea perpendicolare alla porta maggiore*, 16 agosto 1766; *Memoria pel campanile della chiesa di Vignale*, 15 giugno 1766; *Misure relative alla larghezza del campanile di Vignale*, 13 agosto 1766; *Memoria dell'altezza del campanile di Vignale*, 13 agosto 1766, per un totale di 43 pagine.

⁵⁹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

Qui si deve riflettere che se questo corpo, che risale fosse largo piedi 42: 6 di quelli che contengono on. 12 oppure piedi da once 8 n° 63: 6, sarebbe con tutta l'estensione della facciata in ragione di 5 a 4, e poiché le once 2: 2/5 che vi sono di più non sono sensibili all'occhio produrrà lo stesso effetto che la ragione esattissima di 5 a 4⁶⁰.

Nei due passi ritorna puntuale – riferita ai rapporti di 2:3 e di 5:4 negli elementi dell'architettura ma già vista anche in altri documenti progettuali - l'approssimazione proporzionale dettata dalla convinzione che l'occhio non possa percepire piccole differenze di dimensioni nell'osservare contemporaneamente due elementi.

Non sappiamo se qui Magnocavalli intendesse riferirsi ad un'analogia con le proporzioni musicali, ma il dato che egli citi proprio l'approssimazione numerica come accettabile per la visione farebbe intendere un implicito paragone con la fisiologia dell'udito. Così ragionando, potremmo supporre che, quando in altri manoscritti Magnocavalli fa uso di proporzioni riconducibili alla musica, si riferisca in modo implicito alla scienza dei suoni; tuttavia, quand'anche fosse - e, lo ripetiamo, non possiamo affermarlo con certezza - ciò non aggiungerebbe nulla a quanto detto in relazione alle applicazioni intenzionali dei rapporti musicali all'architettura nè alle luci e alle ombre messe in evidenza fin qui in relazione a tale operazione.

⁶⁰ I due passi sono rispettivamente in foglio 1 e in foglio 5.

7. Magnocavalli e gli eruditi italiani del suo tempo

Dagli studi condotti finora sulla vicenda personale e sul pensiero di Magnocavalli emerge con tutta evidenza una variegata rete di contatti e di scambi del conte casalese con alcuni degli ambienti italiani della cultura architettonica e, in genere, erudita del Settecento. Se i rapporti tra Magnocavalli e Arnaldi sono stati già in buona parte indagati, con studi che hanno messo a fuoco anche il ruolo di Magnocavalli nel procurare nella sua città natia commissioni a personalità di spicco dell'ambiente artistico veneto, altre relazioni del casalese con l'ambiente romano dell'Arcadia sono invece emerse da questa ricerca, relazioni che, come vedremo, legano Magnocavalli agli eruditi capitolini interessati di letteratura ma anche di antichità, temi, come sappiamo, molto cari al conte casalese.

Magnocavalli viene con ciò restituito alla sua vera dimensione, dimensione tutt'altro che provinciale, come forse si potrebbe ipotizzare per un personaggio vissuto in un territorio che si colloca ai margini geografici del Regno sabauda. Casale non è certamente Torino, ma nonostante ciò la sua realtà culturale è tutt'altro che marginale a metà del Settecento: il suo clima politico e artistico risulta particolarmente attivo e vivace, come si conviene ad una città che vanta comunque fino al 1713 ruolo da capitale di marchesato e poi di ducato. Non dobbiamo dimenticare che a Casale, nell'ultimo quarto del secolo, operano architetti e artisti piemontesi di rango:

il decennio dal 1779 al 1790, come è ben noto, [è] un tempo di vivacissima fioritura artistica. Soprattutto l'architettura e la pittura hanno sollecitato l'attenzione degli studiosi e seguendo le loro ricerche possiamo incontrare protagonisti di qualità come Giovanni Battista Borra, Filippo Giovanni Battista Nicolis di Robilant, Pietro Bonvicini, Francesco Ottavio Magnocavallo, Ottavio Bertotti Scamozzi, Agostino Vituli, Giovanni Battista Bernero, Francesco Lorenzi, Paolo Guidolini, i Galliari [...]¹.

E d'altronde il conte casalese – pienamente inserito nella realtà cittadina - non è affatto estraneo all'ambiente della capitale sabauda: nel suo viaggio del 1759 può frequentare gli personalità torinesi che contano e stringere amicizia con gli architetti più in voga ma anche con i personaggi più in vista della nobiltà cittadina.

¹ M. Viale Ferrero, *L'arte di Leonardo Marini per il Palazzo Gozzani di Treville*, in S. Martinotti, D. Roggero, M. Viale Ferrero, *Gozzani Treville di Casale: il Palazzo delle Muse*, Omegna, Oca blu, 2008, p. 145.

Anche in altre circostanze Magnocavalli è in grado di intessere relazioni importanti e significative, relazioni che, almeno in campo letterario, in qualche modo germogliano già nel periodo della formazione parmense. Non dobbiamo infatti dimenticare che già negli anni di studi presso il Collegio dei Nobili a Parma il nostro si mette in luce per abilità letterarie e poetiche, abilità che gli valgono a quel tempo importanti menzioni didattiche e che poi gli verranno riconosciute molti anni più tardi con le premiazioni per le sue tragedie *Rossana* e *Corrado*.

Nel fitto intreccio di interessi del conte trovano spazio quindi contatti diversificati nei vari ambiti del sapere, come è naturale, vista la natura stessa del conte, curiosa dei saperi e votata a molteplici interessi intellettuali. È proprio in questa propensione culturale a tutto campo che va ricercata la cogente necessità di condividere interessi, di cercare confronti, di raccogliere sfide. La partecipazione ad alcune delle note querelle architettoniche dei suoi tempi su temi teatrali, la collaborazione nel campo della meteorologia con la *Specola* di Beraudi, l'interesse per le matematiche, per le antichità, senza dimenticare la passione per la musica, lo pongono naturalmente in contatto con molte personalità nei vari campi e, come sappiamo, lo portano ad approfondire con i suoi strumenti – da dilettante, ma non per questo intellettualmente meno affinati – il pensiero di coloro che hanno scritto opere significative nei vari ambiti e, come più volte sottolineato, lo spingono a produrre anche interessanti e personali contributi.

7. 1. Magnocavalli e Arnaldi: due nobili dilettanti di architettura e i comuni interessi

Come abbiamo già avuto modo di rilevare, la vicenda personale di Magnocavalli si lega a quella di un altro noto architetto dilettante del tempo, il vicentino Enea Arnaldi, personaggio fortemente impegnato nell'ambiente locale come architetto e come teorico ma noto anche al di fuori dei confini regionali.

Il conte Enea Arnaldi (1716-1794)² si forma come architetto nelle scuole legate all'Accademia Vicentina, della quale diviene in seguito membro attivo; successivamente ricopre prima il ruolo di membro della commissione dei conservatori del Palazzo Comunale e, dal 1775, quello di Soprintendente ai lavori di ripristino. Da questa esperienza diretta nasce una delle sue tre opere teoriche³, *Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza*⁴, data alle stampe nel 1767 ed espressamente lodata da Magnocavalli in una lettera dello stesso anno. Riguardo al Palazzo Comunale, Arnaldi - come osserva Barbieri -

conosceva il monumento [...] come nessun altro; e non soltanto nel suo involucro, astrattamente inteso, di architettura 'classicistica', ma nella concreta realtà del suo troppo spesso trascurato nucleo originario interno. Ciò spiega il bisogno di tracciare anzitutto [...] una vera e propria storia dell'edificio [...] per passare solo in seguito a discutere che cosa sia una Basilica e come dovrebbe venir intesa secondo i precetti di Vitruvio⁵.

Prima di allora Arnaldi aveva già scritto l'*Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi e all'uso moderno accomodato*, concepita nel 1749 ma pubblicata nel 1762⁶, e - come abbiamo visto precedentemente - dedicata all'amico Magnocavalli; nel 1779 dà alle stampe a Vicenza il suo terzo contributo di carattere storico-descrittivo, la

² Una dettagliata biografia del conte vicentino si trova in F. Barbieri, *Illuministi e Neoclassici a Vicenza*, Vicenza, Accademia Olimpica di Vicenza, 1972, pp.37-52.

³ Di Arnaldi restano anche alcuni scritti inediti, custoditi presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza: *Sopra la recente malattia de' gelsi, o mori*; *Trattato dell'aritmetica*, *Discorso intorno ai torrenti del Vicentino*, quest'ultimo letto nell'adunanza del 15 marzo 1773 dell'Accademia di Agricoltura di Vicenza.

⁴ E. Arnaldi, *Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza*, Vicenza, Giovambattista Vendramini Mosca, 1767.

⁵ Barbieri, *Illuministi*, cit., p. 42.

⁶ E. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi e all'uso moderno accomodato, del conte Enea Arnaldi, accademico olimpico, con due discorsi. L'uno che versa intorno a' Teatri in generale, riguardo al solo Coperto della Scena esteriore, l'altro intorno al soffitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza, opera dell'insigne Andrea Palladio*, Vicenza, appresso Antonio Veronese, 1762.

sezione concernente l'architettura della *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza*⁷ dell'abate Pietro Baldarini.

Il ruolo di Arnaldi a Vicenza si esplica anche sul piano progettuale, anche se i progetti rimasti sulla carta risultano molto più numerosi delle opere realizzate, che sono la Cavallerizza dei Nobili di Vicenza, costruzione di stile classico caratterizzata da una facciata a nove arcate sormontata da un attico (eretta tra il 1752 e il 1754 ma purtroppo andata distrutta nei bombardamenti della seconda guerra mondiale), il palazzo prefettizio in contra' del Monte (realizzato nel 1768), l'ampliamento del palazzo Arnaldi in contra' SS. Apostoli e la facciata del convento della Chiesa della Madonna delle Grazie, che attualmente ospita un collegio femminile e la villa Bonomo a Villaganzerla, nei pressi di Vicenza.

Oltre alle realizzazioni progettuali, Arnaldi si distingue per la partecipazione attiva ad alcune delle dispute legate alle architetture di Vicenza: nel 1746 s trova a capo del partito dei puristi nella contrapposizione riguardante la soluzione formale da adottare per i portici della scalinata del santuario di Monte Berico, in contrasto con la posizione portata avanti da Francesco Muttoni; qualche tempo dopo partecipa alla polemica sulla ricostruzione del teatro Filarmonico di Verona del Bibiena andato distrutto in un incendio (vicenda che lo spinge a redigere *l'Idea di un teatro*) e in seguito prende parte come membro dell'Accademia Olimpica alla querelle - ancora più nota e per noi interessante perché vede coinvolto in prima persona Magnocavalli - della copertura del pulpito del Teatro palladiano di Vicenza.

Un interesse vivo verso il tema architettonico del teatro emerge dunque evidente nelle varie vicende biografiche dell'Arnaldi: ma ciò, d'altronde, si inserisce nel quadro di attenzione della cultura illuminista verso le soluzioni architettoniche da adottarsi per i nuovi teatri, in cui si fronteggiano estimatori della forma antica e seguaci delle nuove mode e che vede coinvolti altri illustri architetti, molti dei quali proprio in terra veneta (pensiamo a Francesco Maria Preti e a Francesco Riccati). L'idea che il teatro possa essere *in parte simile a' Teatri antichi ma all'uso moderno accomodato* (come recita il titolo del trattato di Arnaldi) rappresenta con tutta evidenza un tentativo di mediazione tra la riproposizione del teatro antico (sul modello, tra i tanti, del teatro Farnese di Parma) e le esigenze di un luogo più moderno, con una struttura a palchetti, adatto non solo per le rappresentazioni ormai imperanti di melodrammi ma anche, come avviene nella concezione del teatro del Preti a Castelfranco, per riunioni di altro e più svariato genere. Il

⁷ E. Arnaldi, *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza*, Vicenza, Francesco Vendramini Mosca, 1779.

trattato sul teatro di Arnaldi termina con due discorsi, dei quali il secondo è riferito proprio alla vicenda della disputa circa la copertura del pulpito del teatro Olimpico del Palladio.

L'architettura di Arnaldi aderisce apertamente ai dettami palladiani: nel suo progetto per la Curia cittadina il conte vicentino dichiara che

il tutto da me è ricavato dalle regole, e dalle fabbriche del Palladio da me prescelto in maestro, sì in questa che in ogni altra mia architettonica fatica⁸.

La fascinazione palladiana, del resto, è uno dei tratti che accomuna Arnaldi e Magnocavalli, il terreno estetico-architettonico sul quale si incontrano interessi e si confrontano soluzioni progettuali dei due colleghi.

Non sono noti con certezza i modi e tempi della conoscenza tra Magnocavalli e Arnaldi, ma poiché il carteggio pervenutoci⁹ parte già dal 1750, possiamo ritenere che la loro conoscenza risalga almeno a quegli anni. Secondo Ieni¹⁰ la vicenda si può ricostruire già dal contenuto della prima lettera del carteggio conservato a Casale, dal momento che in quella missiva Arnaldi - in qualità di membro dell'Accademia vicentina - si riferisce ad una precedente richiesta di informazioni inoltrata all'Accademia dal conte casalese circa un particolare del teatro palladiano. In un passo Arnaldi dichiara di essere stato personalmente incaricato dalla commissione dell'Accademia di fornire all'erudito casalese il materiale necessario:

deliberai di buon animo di assumere il carico, non solo perché si trattava di porre in chiaro parte di un'opera così celebre del nostro Palladio (le di cui fabbriche sin da' miei teneri anni furono la ragione che mi dilettaffi dello studio dell'architettura) ma perché principalmente ciò m'arrecava il vantaggio di rendere servitore lei Sig. Conte, che è soggetto meritevole di ogni distinzione, come mi fu vero noto, se per essere amatissimo delle arti, come ancora intelligentissimo di questo studio dell'architettura¹¹.

Dalle parole del vicentino si potrebbe ipotizzare una precedente conoscenza del conte casalese, o quanto meno si evince che Arnaldi conoscesse il nome di Magnocavalli; ma, al

⁸ Riportato da Barbieri, *Illuministi*, cit., p. 47.

⁹ All'ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, è distribuito in diversi faldoni: Faldone 165, Fascicolo 2, Faldone 166, Fascicolo 2, Faldone 168, Fascicolo 3, Faldone 208, Fascicolo 4 e Faldone 211, Fascicolo 1.

¹⁰ Ieni, *Il restauro della copertura del teatro Olimpico di Vicenza: il carteggio Arnaldi - Magnocavalli*, in «Esperienze di storia dell'architettura e di restauro», 1987, vol. 1, Roma, p. 302.

¹¹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Non sarò in alcun tempo*, luglio 1750, f. 1.

di là di questo poco rilevante dettaglio, da questo momento lo scambio epistolare tra i due architetti non si interrompe per più di un ventennio (lo scambio epistolare prosegue certamente fino al 1772, come testimoniano le date delle lettere pervenuteci) e la reciproca conoscenza in breve si trasforma in sincera amicizia e profonda stima, tanto che nel 1756 Magnocavalli è ospite di Arnaldi a Vicenza¹².

Il legame professionale, ma anche umano, tra i due architetti si rinsalda in svariati modi: si manifestano l'un l'altro grande stima - come dimostra l'epistola dedicatoria di Arnaldi a Magnocavalli nella sua *Idea* - ed entrambi partecipano e gioiscono dei reciproci meriti professionali, esprimendo nel contempo, nel rapporto d'amicizia, grande umiltà.

In più, entrambi si rendono disponibili ad accogliere nella propria terra artisti e architetti reciprocamente raccomandati, per motivi di studio o professionali. Su raccomandazione di Magnocavalli avviene il viaggio a Vicenza alla scoperta delle opere del Palladio dell'architetto torinese Francesco Valeriano Dellala di Beinasco, episodio rammentato da Arnaldi in una lettera del 1770¹³.

Dal canto suo, Magnocavalli riuscirà invece ad ottenere la presenza a Casale di alcuni artisti veneti: si tratta di personalità del calibro di Ottavio Bertotti Scamozzi e di Francesco Lorenzi, quest'ultimo allievo del Tiepolo e giunto in sua vece a causa di improrogabili impegni in Veneto del maestro.

Ottavio Bertotti Scamozzi e Lorenzi si trovano impegnati nello stesso edificio, Palazzo Gozzani di Treville, fabbrica realizzata nel primo Settecento da Giovanni Battista Scapitta. Nel 1781 i conti proprietari, in seguito alla decisione di realizzare un ampliamento a ponente nonché l'aggiunta di un nuovo e più modesto portale di accesso al secondo cortile e una nuova facciata, ne affidano la progettazione a Ottavio Bertotti Scamozzi. La lunga facciata progettata dall'architetto veneto, realizzata - come annota Roggero -

in un limpido frasario neoclassico, [si presenta] leggermente curvilinea per assecondare l'andamento della via [e] si articola in cinque campi creati per alleggerire la monotona fuga delle aperture e dei motivi decorativi, più lineari nei due campi di collegamento interrotti solo dai due portali d'ingresso, quello principale [...] e quello rustico¹⁴.

¹² Riguardo al soggiorno torinese del conte vedi cap. 2. *Il Conte Francesco Ottavio Magnocavalli tra architettura, musica e letteratura*, nota 15.

¹³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 221, Fascicolo 1, lettera di Arnaldi *Reputo a mia somma fortuna*, 24 luglio 1770. La riporta integralmente Carboneri (in *Riflessi palladiani nell'epistolario Arnaldi-Magnocavallo*, in «Arte Veneta», 1978, n. 32, Venezia, pp. 446-447). Arnaldi scrive a proposito: «Mia cura sarà pertanto di trattenerlo alla meglio col farli vedere le fabbriche tutte del Palladio, che adornano la mia patria».

¹⁴ Roggero, *Storia di una famiglia e del loro palazzo: i Gozzani di Treville a Casale Monferrato*, in Martinotti, Roggero, Viale Ferrero, *Gozzani Treville*, cit., pp. 21-22.

Da più parti si è messo in luce come l'intervento progettuale di Bertotti Scamozzi sia connotato da una cifra stilistica di impronta neoclassica: del resto, non possiamo non ricordare che l'architetto veneto è il curatore dell'opera che raccoglie i disegni del maestro Palladio e non è chi non veda che nel modello palladiano risiede il tratto stilistico sia dell'architetto veneto che del conte casalese che lo chiama nella città monferrina:

il conte Ottavio Magnocavalli [...] consegna l'immagine più significativa dell'orientamento classicistico che si sta verificando a Casale e che muove dallo studio dei modelli classici delle opere palladiane, studio che si era effettuato proprio a Vicenza. Dunque il classicismo, come afferma Testori, cominciava 'a premere anche sulle colline del Monferrato' ed ebbe i suoi migliori esponenti nel vicentino Bertotti Scamozzi e nel torinese Nicolis di Robilant¹⁵.

Per lavorare all'impianto decorativo del palazzo, giunge a Casale anche Francesco Lorenzi, pittore veronese al quale la ricerca storica si è interessata solo recentemente¹⁶. Nel palazzo casalese Lorenzi realizza tra il 1778 e il 1783 i cicli decorativi comprendenti non solo affreschi ma anche tele e sovrapporte, ma a Casale risulta impegnato anche nelle decorazioni pittoriche a Palazzo Gozzani di San Giorgio e a Palazzo Cocconito di Montiglio.

Al di là di queste presenze venete nella Casale settecentesca - presenze che danno ragione sia degli efficaci agganci personali di Magnocavalli in terra veneta sia del suo ruolo nelle commesse cittadine, ruolo che evidentemente il conte esercita ai massimi livelli - il rapporto tra Magnocavalli e l'ambiente veneto e vicentino in particolare si delinea ancor meglio dallo scambio epistolare con il conte Arnaldi. Nel carteggio affiorano infatti svariati riferimenti al comune interesse per le applicazioni delle armonie musicali all'architettura ma anche altri interessanti temi, che permettono di ricostruire a tutto tondo i tratti dello scambio culturale tra i due architetti.

Il carteggio raccolto presso l'Archivio Comunale di Casale - parte residua di un carteggio probabilmente di maggior consistenza - consta attualmente di venti lettere, datate dal 1750 al 1772, anche se la maggior parte di esse si colloca dal 1764 al 1772 e una non reca data. Ad esse si aggiunge un'altra lettera di Magnocavalli all'amico vicentino,

¹⁵ Martinotti, *Il Guala nel Palazzo delle Muse*, in Martinotti, Roggero, Viale Ferrero, *Gozzani Treville*, cit., p. 99.

¹⁶ Francesco Lorenzi (1723-1787) è allievo di Tiepolo dal 1745 e negli anni successivi è attivo a Venezia con una sua bottega. Realizza opere non solo in ambiente veneto ma in moltissime città italiane ed europee nonché in centri minori.

Sul finire della scorsa settimana, datata 13 marzo 1762 e attualmente custodita nella Libreria Gonzati presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza¹⁷. Ecco la ricostruzione cronologica del carteggio attualmente disponibile:

- Arnaldi, *Non sarò in alcun tempo*, luglio 1750
Magnocavalli, *Sul finire della scorsa settimana*, 13 marzo 1762
Arnaldi, *Quando con le di lei replicate lettere*, 4 febbraio 1764
Arnaldi, *Tengo d'obbligo di rispondere*, 1 marzo, 1764
Arnaldi, *Le molte mie sollecitudini*, 16 agosto 1764
Arnaldi, *Sempre più si accrescono*, 4 dicembre 1764
Arnaldi, *Dovere mio preciso*, 17 marzo 1765
Arnaldi, *Al fine del pregevole suo foglio*, 13 aprile 1765
Arnaldi, *Sempre più mi confermo*, 4 maggio 1765
Arnaldi, *Scusi di grazia*, 23 giugno 1765
Arnaldi, *Ai molti solerti disturbi*, 1 novembre 1765
Arnaldi, *Spinto dal genio che nutro per l'architettura*, 28 giugno 1767
Magnocavalli, *La lettura del vostro discorso intorno alle Basiliche*, 5 settembre 1767, pubblicata nel 1872
Magnocavalli, *Allora che con sommo piacere*, 5 settembre 1767
Magnocavalli, *Se per inevitabili occupazioni*, 5 settembre 1767, pubblicata nel 1872
Arnaldi, *Non meritava certamente il mio libro delle basiliche*, 23 settembre 1767
Arnaldi, *Potrei giustamente temere*, 4 dicembre 1767
Arnaldi, *Lo stesso giorno che ho ricevuta*, 12 luglio 1769
Arnaldi, *Reputo a mia somma fortuna*, 24 luglio 1770
Arnaldi, *Mio soltanto fu l'onore*, 6 settembre 1772
Arnaldi, *Con l'occasione del ritorno a Torino*, Vicenza, senza data

Una precisazione riguardo l'unica lettera non datata del carteggio: poichè vi si menziona il materiale da spedire in Piemonte e da consegnare a coloro che si occuperanno di redigere un parere riguardo la copertura del Teatro Olimpico, la sua datazione si colloca tra il 1764 - data cui corrisponde la documentazione certa della richiesta di Arnaldi a

¹⁷ Nella Libreria Gonzati presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza sono custodite copie di due lettere presenti anche nell'archivio casalese: si tratta della lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, 4 febbraio 1764, e di quella di Magnocavalli *Se per inevitabili occupazioni*, 5 settembre 1767, quest'ultima pubblicata.

Magnocavalli di reperire in Piemonte pareri sulla copertura del teatro palladiano - e la fine del decennio, quando la vicenda della raccolta dei pareri può considerarsi conclusa.

Tre delle lettere di Magnocavalli, come si nota dall'elenco, riportano la medesima data del 5 settembre 1767 e due di queste vengono pubblicate circa un secolo dopo; tutte le altre risultano invece manoscritte. In questo gruppo di tre lettere, due contengono riferimenti armonici e costituiscono dunque la testimonianza più evidente di quanto questo tema fosse condiviso dai due colleghi: in realtà l'esplicitazione dei temi armonici è per lo più condotta da Magnocavalli nella sua interpretazione musicale della Curia dell'amico vicentino, anche se, come vedremo in seguito, questo tema incontra esplicitamente l'interesse dell'architetto veneto.

I temi di architettura che sono trattati nel carteggio si riferiscono a pubblicazioni, comuni interessi e condivise battaglie e fin dalla prima missiva, risalente al 1750, emerge come centrale quello del teatro, e segnatamente quello del Palladio. Nella sostanza, la lettera disserta intorno alle misure prescritte dal maestro vicentino riguardo al Teatro Olimpico e al fatto che esse risultino sensibilmente diverse da quelle prescritte da Vitruvio. Ma, come scrive Palladio e riporta testualmente Arnaldi,

nè in ogni teatro a tutte le ragioni ed effetti possono corrispondere le misure ed i compartimenti, ma è necessario che lo architetto avvertisca con che proporzioni bisogna seguire i compartimenti, e con che ragione egli debba alla natura o grandezza del luogo reggere l'opera e servirla¹⁸.

Il carteggio affronta poi altri temi inerenti il proporzionamento delle parti in architettura, e in questo ambito si colloca il contenuto della lettera di Arnaldi *Non meritava certamente il mio libro delle basiliche*, datata 23 settembre 1767 e successiva a due delle tre missive redatte Magnocavalli il 5 dello stesso mese. Sebbene Magnocavalli nei testi delle tre lettere disserti di proporzioni musicali e, proprio in questa ottica, legga il proporzionamento della Curia del collega vicentino, Arnaldi, in questa risposta, si limita invece a considerazioni inerenti il proporzionamento della fabbrica senza addentrarsi in similitudini e in analogie musicali. Allo stesso tempo, però, esorta il collega casalese a scrivere un proprio contributo sul tema:

¹⁸ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Non sarò in alcun tempo*, luglio 1750, f. 3.

mi premeva soltanto che di novo mi trattenga un poco su di un punto in cui ho ammirata la somma sua cognizione, e perspicacia d'ingegno in rapporto alle proporzioni della mia curia, di cui ha voluto coll'esame delle principali, dimostrare l'analogia che esse tengono con le consonanze musicali, onde poi ne viene ad inferire la non meritata conclusione che tutto sia armonia nella distribuzione della mia curia. [...] non le posso esprimere il piacere che ho provato nella lettura della sua dottissima lettera, principalmente per aver conosciuto, quanto lei sia versato nello studio dell'architettura, e quanto avanti ne senta, tenendosi da lei per fermo [...] che la bellezza di quest'arte derivi non d'altronde che dall'armonia delle parti simili, ed eguali alle soavi consonanze della musica, con la sola differenza, che delle proporzioni dell'ultima n'è il giudice l'Orecchio, e della prima l'Occhio. O quanti errori di meno si scorgerebbero sparsi né moderni edifici, se venisse fatto dagli Architetti questo studio, che in sommo grado da lei si possiede¹⁹.

In ogni caso Arnaldi non appare così ignaro del tema se, poco dopo questa affermazione, scrive:

in un certo mio discorso recitato nella mia Accademia Olimpica, essendomi proposto per argomento la verità dell'Architettura, mi sono alquanto diffuso intorno alle armoniche proporzioni, dimostrando l'analogia ch'esse tengono con quelle della musica; ma molto maggiore onore mi sarei acquistato, se avessi potuto meditare l'opera che intorno ad un argomento sì nobile me ne accenna soltanto l'idea; come però mi lusinga, che possa venire quel giorno fortunato in cui da Lei si tenti di proposito di rischiarare una materia che apporta gran luce all'arte, rendendola nota colla stampa, così non posso a meno di pregarla di volerne sollecitare l'adempimento. Ne a recarle tal stimolo mi muove punto l'alto onore per niun conto da me meritato, di cui vorrebbe favorirmi coll'indirizzare al mio nome un'opera sì pregevole ma soltanto il sommo vantaggio, che ne esperimenterebbero gli amanti della sana architettura²⁰.

Considerando che questa lettera è del 23 settembre e che Magnocavalli scrive il 5 dello stesso mese, possiamo supporre o che il vicentino abbia recitato il discorso all'Accademia nei giorni che intercorrono tra le due date o che, più probabilmente, lo abbia fatto prima, e dunque cronologicamente il discorso si collochi prima della lettura 'armonica' della Curia da parte del casalese. Questa ipotesi farebbe pensare che anche Arnaldi avesse proprie

¹⁹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, lettera di Arnaldi *Non meritava certamente il mio libro delle basiliche*, 23 settembre 1767, pp. 6-7.

²⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3, lettera di Arnaldi *Non meritava certamente il mio libro delle basiliche*, 23 settembre 1767, p. 7.

cognizioni in materia, abbastanza approfondite al punto di non aver dovuto attendere la lettura armonica del collega casalese. Il testo del discorso cui Arnaldi fa cenno non è noto allo stato attuale, ma il fatto che il conte vicentino possa avere avuto alcune conoscenze della teoria armonica, sebbene parziali, emergerebbe anche dal contenuto di una successiva lettera, risalente al dicembre 1767, lettera in cui viene reiterata l'esortazione all'amico a scrivere un'opera sull'argomento:

pochissimo adunque può contribuire l'opera mia al meditato suo discorso in un argomento sì nobile ed utile insieme. Resta soltanto che mi si dia il permesso di nuovamente pregarla a volersi finalmente determinare di dar l'ultima mano ad un'opera, che scritta dalla sua dotta, ed erudita penna, mi pare di poterle pronosticare, che con tutto l'applauso verrà dal pubblico ricevuta, e che inoltre se le accrescerà un gran merito per il sommo vantaggio, che ne ritrarrà la bell'arte²¹.

7.1.1. *La disputa sulla copertura del Teatro Olimpico di Vicenza*

Che Arnaldi nutra un interesse vivo nei confronti del teatro è testimoniato – sopra ogni altro dato documentario – dalla sua opera *Idea di un teatro*, opera che reca la dedica a Magnocavalli. E del resto Magnocavalli a sua volta coltiva a lungo lo stesso interesse, come dimostrano la costante lettura di trattati d'architettura specificamente dedicati al teatro e il personale impegno in questo campo, sia progettuale che gestionale²². Ma senza dubbio il momento più significativo del comune interesse di Magnocavalli e Arnaldi per il teatro è rappresentato dalla querelle sulla ricostruzione della copertura dell'Olimpico vicentino, poiché incontra un'altra passione condivisa, quella per le opere e il pensiero del Palladio. La disputa circa la copertura da realizzarsi nell'Olimpico palladiano rappresenta un caso studio particolarmente interessante non solo per valutare la portata delle riflessioni teoriche dell'architettura, ma anche per cogliere il peso del neopalladianesimo nel dibattito architettonico di metà Settecento.

Il noto e ampiamente studiato dibattito intorno a questo tema, che infiamma i teorici dell'architettura a partire dalla metà degli anni Cinquanta, tocca tangenzialmente il tema della presente ricerca in quanto permette di ricostruire un clima di scambi e di condivisioni progettuali tra Arnaldi, Magnocavalli e Giovanni Battista Borra, architetto chiamato in

²¹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 208, Fascicolo 4, lettera di Arnaldi, *Potrei giustamente temere*, 4 dicembre 1767, f. 2.

²² Ricordiamo che Magnocavalli partecipa al confronto circa la forma con cui ricostruire a Casale il demolito teatro Trincotto, e che si interessa anche alla forma del teatro greco antico, come dimostra la lettera di Corazza sul teatro di Ercolano, di cui si parlerà diffusamente nel successivo paragrafo.

causa dal conte casalese per redigere un parere personale sull'argomento. Il manoscritto *Saggio sulla polemica della copertura del Teatro Olimpico di Vicenza*²³ di Borra, alcune lettere e memorie di Magnocavalli e dell'architetto vicentino restituiscono infatti i contorni di un forte partito palladiano che si fronteggia con un'opposta fazione, tra i cui rappresentanti primeggia la figura di Ottone Calderari.

Rammentando che la vicenda della copertura del teatro palladiano si risolverà molto dopo l'arco temporale che stiamo analizzando (la soluzione proposta dal Calderari verrà definitivamente realizzata solo nel 1819) quello che qui interessa è valutare gli scambi tra i tre architetti, improntati, come si evidenzia dai dati documentari, alla condivisione della medesima soluzione progettuale. Sebbene il problema della sostituzione del soffitto del teatro, ormai irrimediabilmente rovinato, venga notificato nel 1755, la disputa che interessa il nostro studio appare nel carteggio a partire dal 1762.

Magnocavalli, citando il discorso annesso all'*Idea di un teatro* del collega vicentino, e riferendosi all'*incombenza di suggerirne la distribuzione, e gli ornamenti*, dato dall'Accademia ad Arnaldi, asserisce che l'architetto vicentino

ha pienamente dimostrate le assunte preposizioni tanto intorno alla convenienza della soffitta sopra il pulpito de' teatri antichi, quanto di quella, che fu ideata da Palladio sopra la scena esteriore del Teatro olimpico, che ora cercasi di rinnovare²⁴.

Più tardi, nel 1764, il tema appare ormai inderogabile e Arnaldi lo descrive con queste parole:

sappia dunque, che siccome l'Accademia Olimpica fu la fondatrice del Teatro, così pure della di lui riparazione ne sostiene il carico. Avvenne pertanto che il soffitto, il qual sovrasta al pulpito, nel principio del presente secolo venne a perire, perché era lavorato di materia atta alla corruzione, perciò in allora con tela dipinta, fu alla meglio provveduto alla mancanza dello stesso. Vent'anni sono anco il rimanente del gran coperto, che finge cielo, era guasto e cadente, onde fu d'uopo rinnovarlo; allora in luogo della tela che ricopriva il pulpito vi fu dipinto un soffitto, ma il pittore vi commise un notabile errore, che forse lei sarà memore di aver osservato nel suo passaggio per questa città e questo si fu, che invece di compartirvi quel numero de' lacunari che fosse corrispondente a' vani della facciata della scena, tre soli ve ne dipinse, le di cui separazioni in appresso riposano sul falso. Adunque non tanto per togliere quell'errore, quanto ancora per adempiere la brama dell'Accademia desiderosa di

²³ BCBV, *Libreria Gonzati*, mss. Gonzati 25.10.108.

²⁴ BCBV, *Libreria Gonzati*, mss 2880, lettera 4, *Sul finire della scorsa settimana*, 13 marzo 1762, ff. 1-2.

veder rimesso un nobile soffitto del genere di quelli che si chiamano alla Ducale non dipinto, ma reale; venne a me, e ad altri ordinato di suggerire i modi, onde eseguire la nobil'opera. Allora ebbe origine la questione²⁵.

È lo stesso Arnaldi in una lettera a chiedere a Magnocavalli, impossibilitato a presentare un suo personale parere per timore di accuse di partigianeria in quanto dedicatario dell'*Idea di un teatro*²⁶, di chiedere il parere di qualche illustre architetto piemontese:

per dimostrale adunque quanto io confidi nella da me riv.ma persona sua, a lei fo ricorso, acciochè con il suo mezzo, quanto da me si è detto nel primo de' due discorsi in proposito del soffitto del nostro Teatro Olimpico, appoggiato, come mi lusingo, alla sola verità de fatti, ed alla simmetria dello stesso, venisse da qualche dotto intelligente architetto approvato, se però lo meriti; non perché io ricerchi alcuna laude, ma soltanto acciochè la verità s'è possibili, trionfi, e l'insigne opera del nostro Palladio non soffra con scarno alcun discernimento²⁷.

La questione, per dirla con Barbieri²⁸, vede opporsi gli *unionisti* e i *divisionisti*, seguaci, rispettivamente, della scelta di un unico soffitto a velario e della differenziazione tra soffitto a cassettoni alla ducale per il pulpito e soffitto a velario per la cavea.

Arnaldi - come sosteneva anche Montanari²⁹ nel suo libro *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza* - difende il progetto di una copertura a cassettoni, come era secondo molti architetti nelle intenzioni di Palladio, ed espone la sua opinione nel *Discorso intorno al soffitto della scena esteriore del teatro olimpico di Vicenza sovrapposto al pulpito detto nell'Accademia Olimpica convocata nel teatro stesso il giorno 26 settembre dell'anno 1761*, allegato all'*Idea di un teatro*. Ottone Calderari, al

²⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, ff. 1-2.

²⁶ «Una cosa sola rincresce, ed è che non può aver luogo questa volta il dotto e saggio suo parer, il qual non dubito che per la fama della sua dottrina e cognizione, anco nelle scienze architettoniche non fosse per essere abbracciato dalla nostra Accademia, ma s'opponne l'averla io prescelta in mecenate della mia fatica, la quale come conviene anco il controverso Discorso, così parrebbe sospettarsi da maligni, che la dota e prudente opinione sua sentisse di prevenzione verso di me», ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, f. 4.

²⁷ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, f. 1.

²⁸ Barbieri, *Illuministi*, cit., p. 41.

²⁹ Si riferisce a G. Montanari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza, Discorso del Signor Conte Giovanni Montanari vicentino*, per Giambattista Conzatti, Padova, 1733. Si tratta di una dissertazione sul teatro in genere e su quello di Palladio in particolare. A corredo dl testo sono inserite 5 tavole: piante, prospetti, assonometria degli scalini, particolari del primo e secondo ordine di colonne.

contrario, propone l'adozione di un 'velario' secondo l'uso classico e ne pubblica nel 1762 le motivazioni nel suo *Discorso intorno la copertura del Teatro Olimpico di Vicenza*.

Nel carteggio con Magnocavalli Arnaldi sintetizza le due opinioni in questi termini:

io difesi, che un soffitto co' lacunari simile al vecchio si rendeva necessario; al contrario un altro soggetto sostenne, che siccome il rimanente del Teatro, così pure il pulpito dovesse coprirsi con un velario. Lette ambedue le diverse opinioni nel consiglio accademico, la mia riportò l'approvazione con la maggior parte de' suffragi, e restò l'altra da più di due terzi riprovata. Ciò nonostante tanta forza ebbe il partito contrario, che gli sortì di persuadere l'accademia a voler sospendere la finale deliberazione sin tanto che uditi avesse su tal proposito i pareri d'altri intelligenti d'Architettura, con condizione però, che dovessero essere forestieri, e di diverso paese³⁰.

Arnaldi auspica che Magnocavalli possa trovare *almeno due soggetti intelligenti*³¹ cui sottoporre la questione; i due colleghi, come si evince in alcuni passe delle lettere³², ragionano anche sulla possibilità di chiedere opinioni presso l'Accademia Francese, ma i ritardi nelle consegne dei materiali progettuali su cui argomentare le opinioni rendono impossibile percorrere questa via.

In una successiva missiva, Arnaldi espone alcuni ragionamenti, uno dei quali riguarda la possibilità di coinvolgere nella disputa il marchese Berardo Galiani:

del Marchese Galiani mi è nota solo per fama l'opera sua intorno a Vitruvio; ma siccome l'anno scaduto in un viaggio che ha fatto per l'Italia il sig. Ottone Calderari, ch'è l'autore della contraria opinione, so che ha prevenuti que' soggetti che hanno fama di esse intelligenti d'Architettura, così fra questi dubito assai, che uno possa esser il suo marchese, onde credo, che sia inutile di ricercarne il parere³³.

³⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, f. 2.

³¹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, f. 3.

³² ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 221, Fascicolo 1, lettera di Arnaldi *Tengo d'obbligo di rispondere*, 1 marzo, 1764 e Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi, *Quando con le di lei replicate lettere*, Vicenza, 4 febbraio 1764, f. 3.

³³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 221, Fascicolo 1, lettera di Arnaldi, *Tengo d'obbligo di rispondere*, 1 marzo, 1764, f. 1.

Nonostante l'opinione di Arnaldi, ricordiamo che il marchese Galiani produce una sua memoria, rimasta in forma manoscritta e attualmente conservata a Vicenza³⁴, sulla quale la critica ha condotto numerose letture.

Scartata l'ipotesi di procurare pareri tra gli architetti regi piemontesi (Magnocavalli infatti ritiene che essi «non siano molto idonei per decidere la controversia, non essendo forniti di tutte le necessarie cognizioni»³⁵) il conte di Casale in un primo tempo si prodiga per chieder l'opinione dell'architetto Bartoli, regio antiquario di Carlo Emanuele III di Savoia.

La vicenda dell'opinione espressa da Bartoli, però, appare poco limpida agli occhi di Arnaldi: in un paio di missive risalenti all'inizio del 1765 Arnaldi, ricevuto il documento di Bartoli in via ufficiosa da uno dei due accademici incaricati ufficialmente di raccogliere i pareri sul tema architettonico, dimostra di non dividerne affatto il contenuto, poiché «a dir vero, niente decide»³⁶ e, in più, rileva con disappunto che lo stesso Magnocavalli non ne sia stato informato e che Bartoli, messo a conoscenza del non accoglimento della sua proposta, abbia reagito con una *insolentissimo lettera*.

Dobbiamo osservare tuttavia che il contenuto di questa lettera pare non coerente con quello di una lettera di Magnocavalli al canonico De Giovanni datata 10 maggio 1675. In questa missiva³⁷, dopo l'esposizione del tema e delle due opposte soluzioni, sostenute rispettivamente da Calderari e da Arnaldi, il conte casalese – prima di esprimere la sua opinione intorno alla questione della copertura - illustra all'amico le motivazioni per le quali non può presentare egli stesso un proprio parere³⁸ e, conseguentemente, la richiesta di rimettere al Bartoli, amico del canonico, l'invito a presentare un proprio parere:

io penso che il sig. Bartoli pieno di erudizione e di discernimento possa essere quell'uomo che si desidera, e ch'egli al pari di ogni altro sia capace di dare un fondato sentimento su questa materia [...]. So che il Sig. Canonico gentilissimo è amico del Bartoli, onde non potrei ritrovare mezzo migliore per ottenere ciò che bramo, affine di servire il Cavaliere di

³⁴ BCBV, *Libreria Gonzati*, mss. Gonzati 25.10.105.

³⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 221, Fascicolo 1, lettera di Arnaldi, *Tengo d'obbligo di rispondere*, 1 marzo, 1764, f. 1.

³⁶ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi, *Dovere mio preciso*, 17 marzo, 1765, f. 2.

³⁷ BCBV, *Libreria Gonzati*, mss. Gonzati 25.10.109. Il testo è integralmente riportato in Carboneri, *Riflessi palladiani nell'epistolario Arnaldi-Magnocavallo*, in «Arte Veneta», 1978, n. 32, Venezia, pp. 443-445.

³⁸ «il conte Arnaldi, il quale ha di me un concetto che non merito, non può far conto della mia opinione: imperocchè oltre il sapersi ch'egli mi onora della sua amicizia, mi ha dedicato il libro dell'Idea del Teatro, di modo che il nome mio non dee comparire punto in così fatta questione» (in Carboneri, *Riflessi palladiani*, cit., p. 443).

Vicenza dotato di un distintissimo merito. Che però, pregandola di questo favore, le mando tutto ciò che il Conte Arnaldi mi ha spedito [...]»³⁹.

Ammettendo che Bartoli abbia potuto in qualche modo anticipare il canale attivato da Magnocavalli e far pervenire a Vicenza il suo parere, anche così non si spiega come il 10 maggio il conte casalese abbia potuto ancora esortare De Giovanni a consegnare il materiale preparatorio a Bartoli avendo saputo che questi aveva già consegnato a Vicenza la sua memoria. Ma a questo proposito ci illumina una frase di Arnaldi:

o quanto più fortunato mi chiamerei se di far uso mi fosse deciso della di lei dotta lettera scritta sù nel proposito a quel canonico suo amico»⁴⁰.

Alla luce di queste parole si può ipotizzare che la lettera di Vicenza datata 10 maggio 1765 sia una copia di una precedente lettera in cui Magnocavalli esprime la sua posizione intorno alla copertura e si attiva per ottenere il parere di Bartoli; secondo questa ipotesi, la datazione dell'originale risalirebbe a un periodo anteriore la data del 17 marzo 1765. Nella lettera che riporta questa data la vicenda del parere di Bartoli è ormai conclusa e, purtroppo, in modo piuttosto deludente per Arnaldi. Costui, infatti, ne deplora il comportamento, definendolo *superbo ed arrogante* e tale che *sia voluto burlarsi di tutti*. D'altronde, anche Ieni dipinge Bartoli con tratti poco lusinghieri:

personaggio molto discusso, avversato dal Baretti e dai dotti del tempo, [che] anche in questa occasione avrebbe avuto modo di confermare la sua fama negativa con varie trasgressioni di forma al *fair play* accademico-scientifico»⁴¹.

L'opinione di Magnocavalli espressa nella lettera a De Giovanni collima naturalmente con quella di Arnaldi («io credo il Conte dal canto della ragione»⁴²), secondo cui, fermo restando il ritenere che presso i teatri antichi il pulpito fosse coperto con velario (benché in materia *non siano abbastanza chiari in precetti di Vitruvio*), Palladio intese il pulpito dell'Olimpico coperto con cassettoni alla ducale. L'argomentazione nasce da motivazioni eminentemente progettuali, che, peraltro, *si sono espone dal Conte Arnaldi assai meglio*

³⁹ In Carboneri, *Riflessi palladiani*, cit., p. 444.

⁴⁰ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Dovere mio preciso*, 17 marzo 1765, ff. 2-3.

⁴¹ Ieni, *Il restauro della copertura del teatro Olimpico di Vicenza: il carteggio Arnaldi – Magnocavalli*, in «Esperienze di storia dell'architettura e di restauro», 1987, vol. 1, Roma, p. 304.

⁴² In Carboneri, *Riflessi palladiani*, cit., p. 444.

di quello ch'io sapessi fare e ch'ella può leggere ne' Discorsi stampati. Il maestro vicentino dota il pulpito di due pilastrini laterali e a questo riguardo il casalese si interroga:

ora io dico, per quale ragione vi sono questi pilastrini nell'Attico senza statua alcuna, se sostenere non debbono il soffitto alla Ducale? Perché mai Palladio seguendo la traccia degli Antichi non ha terminato il suo Teatro coll'Ordine Corinzio che l'adorna e non ha lasciate isolate le versure sugli zoccoli, se sopra di esse finger si doveva aperto il cielo? Che fanno le due colonne negli angoli delle versure più vicine ai gradini, se esse non debbon rappresentare un Atrio Regio, chiuso e coperto da una soffitta⁴³?

Naufragata la possibilità di avvalersi dell'opinione di Magnocavalli e giudicata impraticabile – anche da parte dell'Accademia, come abbiamo visto - la proposta di Bartoli, si affaccia finalmente sulla scena la figura di Giovanni Battista Borra:

giacché poi la veggo disposta di continuarmi il favore suo, e che ha di già prevenuto il sig. Borra, che intendo essere un soggetto molto accreditato. Il qual anche volentieri si è disposto di scrivere il suo parere intorno alla nota controversia, regola di procurare che tutto si faccia con la possibile sollecitudine. Non ho mancato intanto di prevenire il Co. Ghellini, perché ritardi quanto sia d'uopo l'adunanza dell'Accademia, e me lo ha promesso⁴⁴.

Arnaldi ha motivo di credere che questa volta il parere richiesto vada nella direzione della proposta di copertura da lui e dal conte casalese auspicata⁴⁵. In effetti, il *sentimento* di Borra ricalca quello dei due conti: il piemontese espone il suo ragionamento⁴⁶ in modo articolato, enumerando una serie di acute osservazioni circa gli usi e le consuetudini costruttive dei teatri antichi. In merito al problema specifico della fabbrica palladiana, premettendo che «al voler imitare il Velario degli antichi, pare che quivi si incontri un assurdo»⁴⁷, Borra afferma:

⁴³ *Ivi*, p. 445.

⁴⁴ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Al fine del pregevole suo foglio*, 13 aprile 1765, f. 2.

⁴⁵ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Sempre più mi confermo*, 4 maggio 1765, f. 1.

⁴⁶ BCBV, Libreria Gonzati, mss. Gonzati 25.10.108.

⁴⁷ F. 2.

non ho trovato autorità bastevole per farmi credere che nel Velario degli Antichi vi fosse dipinto il cielo stellato, che si vuole introdurre nel Teatro Olimpico, né vi scopro ragioni per le quali ciò avesse potuto aver luogo⁴⁸.

Accertato che Palladio abbia inteso coniugare la forma il teatro romano con le necessità del teatro moderno dividendo lo spazio in due parti, Borra prosegue ragionando sulla natura precipua di questa differenziazione:

questa Sala tenendo un'ampiezza assai maggiore di quella del Pulpito, e Proscenio, devesi considerare come un membro separato, ma contiguo al Pulpito: e quivi la differenza totale degli ornamenti assai ci manifesta la vera intenzione dell'Autore; e siccome in due diverse pezze raramente si accordano uniformi gli ornati, è assai probabile che lo stesso Palladio anche nel soffitto pensato abbia a distinguere una parte dall'altra⁴⁹.

Borra trae dall'Orefici il disegno del lacunare posto sopra il pulpito e sulla base di questo ritiene che «vi è tutta la probabilità che detto Disegno sia a seconda del pensiero del Palladio»⁵⁰. Di qui in avanti Borra ragiona sul modo in cui realizzare detto lacunare, dimostrando di aderire puntualmente alla tesi di Arnaldi. È comprensibile, quindi, la soddisfazione del conte vicentino nel rilevare la coincidenza di pensiero con l'illustre collega piemontese, a conferma che la sua opinione incontra le menti più brillanti nell'arte del costruire:

bastandomi che con sode architettoniche ragioni da esso venga dimostrato che la soffitta del pulpito deve essere simile alla descritta dell'Orefici e diversa da quella rimanente del teatro⁵¹.

Occorre ricordare che anche Galiani sposa il partito dei *divisionisti*, ma evidentemente la convergenza di tante illustri opinioni sulla scelta della doppia soluzione per le coperture del pulpito e della cavea non sarà sufficiente a indurre i membri dell'Accademia ad adottarla: come già accennato, infatti, la questione verrà risolta solo nel 1819 con l'adozione della soluzione ad unica copertura proposta da Calderari.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. 3.

⁵⁰ F. 4.

⁵¹ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 166, Fascicolo 2, lettera di Arnaldi *Lo stesso giorno che ho ricevuta*, 12 luglio 1769, f. 1.

7.2. I rapporti di Magnocavalli con Filippo Gastaldi, Vincenzo Corazza e gli ambienti romani dell'Arcadia

Come è stato già messo in luce nel primo capitolo⁵², Angelo Comolli nella *Bibliografia storico critica dell'architettura* riferisce la notizia dell'esistenza di una lettera 'armonica' datata 23 giugno 1773 indirizzata da Magnocavalli all'avvocato romano Filippo Gastaldi, lettera che non è stata finora rinvenuta e che con ogni probabilità è andata perduta; nello stesso capitolo si è altresì accennato alla presenza nell'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato di una lettera dell'abate bolognese Vincenzo Corazza allo stesso avvocato romano, datata 26-29 settembre 1772⁵³.

Il rinvenimento a Casale di una lettera indirizzata alla stessa persona cui il Comolli dice essere destinata la lettera 'armonica' del Magnocavalli ha comportato interessanti svolte sul piano della ricerca, anche perché non risulta che tale lettera sia stata oggetto di precedenti ricerche o sia stata da alcuno messa in relazione con la notizia riportata nella *Bibliografia comolliana*.

L'autore della lettera custodita a Casale, l'abate bolognese Vincenzo Corazza⁵⁴, personaggio ancora poco indagato dalla attuale storiografia, insegna all'Accademia Clementina della città natale fino al suo trasferimento a Roma nel 1771; dal 1783 è a Napoli come precettore dei figli del Duca Orsini di Gravina e poi degli infanti di Ferdinando IV, per assumere negli ultimi anni il ruolo di maestro del principe ereditario Francesco. Scrive i poemi *Orfeo* e *Inno al Sole*, è membro dell'Arcadia romana e autore di un ricco epistolario con personaggi illustri del tempo, tra cui Giacomo Quarenghi⁵⁵: viene inoltre definito da alcuni *intendentissimo di architettura*, tanto che gli viene attribuito il merito di aver scoperto un manoscritto senese di Francesco di Giorgio Martini. Alfredo Buccaro, che ne ha studiato a fondo la vita e le opere, rileva che

⁵² Vedi paragrafo 1.4. *Il tema armonico tra i teorici dell'architettura nel Settecento dalle pagine di Comolli*.

⁵³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 259. La lettera si trova in un faldone che raccoglie scritti e sonetti del conte per nascite, matrimoni, funerali e forse per questo motivo è passata inosservata a coloro che hanno stilato l'inventario del fondo e agli storici che precedentemente lo hanno studiato. La lettura è difficilissima in quanto il supporto ha assorbito pesantemente l'inchiostro della scrittura e il testo passa da una parte all'altra delle due facciate della carta.

⁵⁴ Su Vincenzo Corazza (1721-1798) due gli articoli recenti: M. Bömigh, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788)*, in «Bergomum», 2008, a. CIII, pp. 137-168, consultabile sul sito <http://opar.unior.it/219/1/BOMIGH.pdf>; A. Buccaro, *Ingegneria tra scienza ed arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in «Storia dell'Ingegneria. Atti del 2° Convegno Nazionale», a cura di S. D'Agostino, Napoli, 7-8-9 aprile 2008, pp. 797-809. Altri dati sull'abate Corazza in M. Rascaglia, *I manoscritti di Leonardo e un abate del '700*, in «Acqua continuum vitae.. il divenire Mediterraneo nel racconto dell'Arte e della Scienza», a cura della Biennale delle Arti e delle Scienze del Mediterraneo, Salerno, Artecnic Production A.C., 2000, pp. 39-53.

⁵⁵ Alcune delle lettere tra Corazza e Quarenghi sono state studiate e trascritte da Bömigh. Vedi M. Bömigh, *Le lettere di Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 137-168.

una miriade di connessioni [...] legano questo personaggio al mondo dell'arte e dell'architettura del Settecento europeo: fu infatti amico di Mengs, di Parini, di Pindemonte, di Quarenghi e di tanti altri uomini di lettere, artisti e architetti negli anni di particolare fervore artistico, letterario e scientifico favorito dalla diffusione dell'*Encyclopédie*⁵⁶.

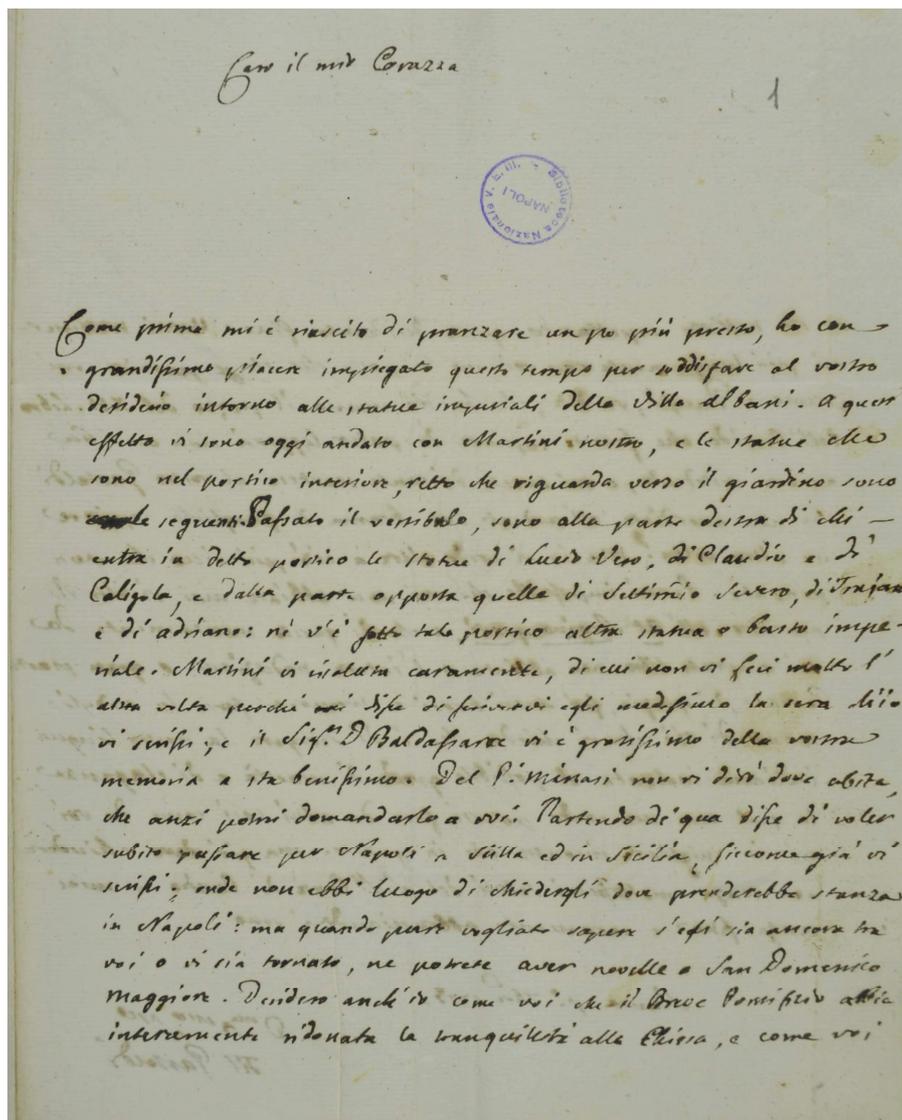
Corazza dunque è intellettuale interessato a svariati ambiti del sapere, dalla matematica all'algebra, dall'arte all'architettura, dalla musica alla retorica, discipline sulle quali scrive una grande mole di materiale, rimasto inedito⁵⁷ anche per il carattere schivo che lo induce a non ricercare nella pubblicazione la principale motivazione del suo scrivere. Va ricordato poi che Corazza è stretto amico di Comolli, il quale gli chiede di redigere uno studio monografico (anch'esso mai pubblicato) sul *Trattato della Pittura* di Leonardo, basato sull'analisi dei manoscritti inediti da lui posseduti e lo ringrazia nell'introduzione della sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile*⁵⁸ per l'aiuto fornitogli nella stesura del testo e per averne corretto le bozze del primo volume. Dunque un altro esempio illustre di savant e, perciò, particolarmente affine per interessi culturali a Magnocavalli, anche perché sappiamo da Bömigh⁵⁹ che stila di suo pugno alcuni trattati manoscritti in tema di belle arti e di musica.

⁵⁶ Buccaro, *Ingegneria tra scienza ed arte*, cit., p. 799. Ringrazio il Prof. Buccaro per i preziosi consigli e per le informazioni che mi ha gentilmente fornito sull'abate Corazza, di cui ha attentamente studiato l'opera e il pensiero.

⁵⁷ La maggior parte dei carteggi di Corazza si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, di cui Corazza fu membro. Il carteggio Gastaldi-Corazza si trova in BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19.

⁵⁸ «Essa [...] è in qualche modo particolare debitrice al lodato sig. Corazza, il quale premuroso e profondo in tutto ciò che ha relazione alle arti, non solo ha voluto favorirmi di lumi e di notizie ma [...] ha avuto la bontà di leggere tutto il manoscritto del primo volume [...]» (A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana- appresso il Salvioni, 1788-1792, vol. III, 1791, cit., Introduzione, p. xii).

⁵⁹ Bömigh, *Le lettere di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 139.



Una delle lettere di Gastaldi a Corazza custodite nel Fondo Corazza presso la Biblioteca Nazionale di Napoli

La figura di Corazza e l'inaspettata a presenza della lettera da lui scritta a Gastaldi tra le carte di Magnocavalli ci ha portato ad indagare l'ambito della cultura settecentesca romana alla ricerca della perduta lettera *armonica* di Magnocavalli o quantomeno alla ricerca di dati documentari sulla figura di Filippo Gastaldi e sulle sue relazioni con il conte casalese e con i personaggi più in vista della cultura dell'epoca. Ne sono emerse interessanti prospettive che portano ad ipotizzare un intenso scambio di contatti e di conoscenze tra l'ambiente apparentemente provinciale di Casale e il mondo indubbiamente più cosmopolita della Roma settecentesca, cui Filippo Gastaldi, come vedremo, appartiene.

La ricerca di notizie biografiche dell'avvocato Filippo Gastaldi ha dato scarsissimi esiti: se si esclude l'omonimo e contemporaneo pittore nato ad Arpino nel 1734 e morto in Polonia nel 1785, poche sono le citazioni di un personaggio che porti questo nome.

Tuttavia, le poche notizie rinvenute affiorano tutte in documenti o studi inerenti le accademie italiane. In *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*⁶⁰ un personaggio di nome Gastaldi è citato tra coloro che prendono parte alle recite di componimenti ad una riunione dell'*Accademia dei curiosi* del 1° febbraio 1799; un Gastaldi è citato anche in *Storia delle accademie d'Italia*⁶¹, un altro Filippo Gastaldi compare negli *Atti dell'Accademia Pontaniana*⁶² di Napoli, ex *Accademia degli oziosi*, mentre un omonimo avvocato di Roma è citato nei *Codici Palatini* presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁶³.

Troppo pochi questi dati per permetterci di ricostruire i tratti biografici dell'avvocato romano, anche se ulteriori ricerche presso gli archivi dell'Arcadia romana e in quelli delle accademie italiane del Settecento sopra citate potrebbero forse apportare nuovi dati documentari in questo senso. Premesso che non è stata effettuata una ricerca nell'ambiente giuridico romano, per ora possiamo acquisire solo il dato della indiscussa presenza di un personaggio con questo nome presso alcune accademie d'Italia – se i vari Filippo Gastaldi fossero la medesima persona - a dimostrazione di una vocazione letteraria del personaggio e forse, di un uso del titolo di avvocato non corrispondente ad una reale attività forense. Va da sé che la vocazione erudita e intellettuale dell'avvocato romano è il dato importante per la nostra ricerca: in questo senso è già pienamente illuminante il carteggio da noi esaminato, conservato a Napoli e a Bergamo.

La lettera casalese di Corazza a Gastaldi reca in alto a destra la dicitura *Lettera scritta al signor Avvocato Filippo Gastaldi* con grafia certamente di Magnocavalli. Questo confermerebbe che la copia casalese sia l'originale della lettera spedita dall'abate Corazza a Gastaldi e che Magnocavalli ne sia entrato in possesso senza poi restituirla; poiché il destinatario non è indicato, Magnocavalli lo avrebbe annotato (a matita, infatti) a mo' di promemoria personale. Ricordando che Gastaldi in due passi delle missive del Fondo Corazza scrive che il conte casalese *ne fece copia*, dobbiamo ritenere che Magnocavalli fosse sinceramente intenzionato a ricopiare la lettera per poi restituirla successivamente, e

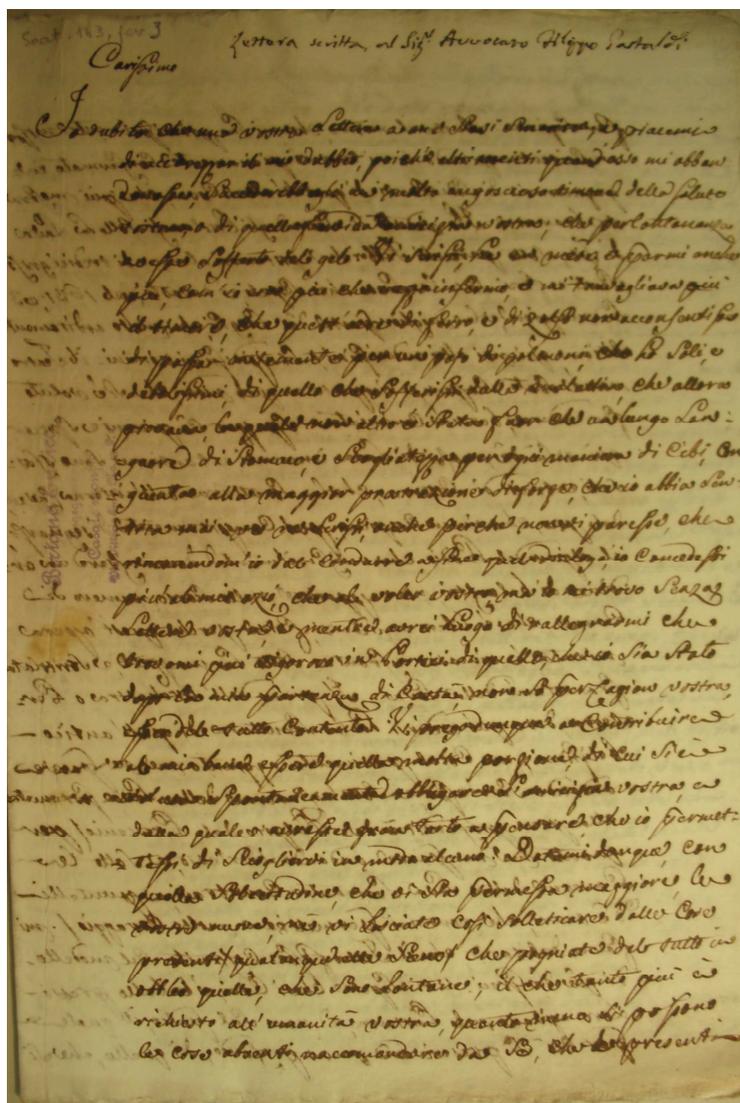
⁶⁰ M. Medici, *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna, scritte da Michele Medici*, Bologna, Tipi Sassi nelle Spaderie, 1852.

⁶¹ M. Maylender, L. Rava, *Storia delle accademie d'Italia*, Firenze, Cappelli, 1926, p. 149.

⁶² *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. 40, p. 12.

⁶³ *Codici Palatini*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, voll. 2 e 3.

ne avesse informato Gastaldi, ma è evidente che per qualche motivo non realizza il suo proposito, trattenendo così l'originale



La prima pagina della lettera di Corazza a Gastaldi presso l'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato

La lettera casalese è il resoconto di un sopralluogo effettuato da Corazza al teatro di Ercolano, come è noto sepolto dalla lava non solo nell'eruzione del 79 d.C ma anche da successive eruzioni nel 1631 e 1632. Corazza disserta intorno alla forma del teatro, ragionando su ciò che riesce ad intuire, durante il sopralluogo,

sotto la lava di Tito, sotto parecchie fabbriche posteriori almeno di tredici grossi secoli, e forse sotto la lava che seppellì e devastò nel 1631 e 32⁶⁴.

⁶⁴ F. 2.

La descrizione del teatro ercolanese da parte di Corazza è puntuale e completa, arricchita anche di citazioni dai trattatisti di architettura relativamente ai capitoli dedicati al teatro, cosa che dimostra una buona conoscenza della teoria architettonica e della tipologia del teatro: le osservazioni sul campo fanno ritenere a Corazza che il teatro fosse stato costruito sul modello di quello greco piuttosto che sul modello romano. Senza addentrarci nei particolari della dissertazione, non stupisce come Magnocavalli ne abbia voluto visionare il testo, dal momento che il conte manifesta il suo interesse per il teatro sia nei suoi studi di architettura che nei suoi cimenti letterari (che ricadono proprio in quegli anni), senza dimenticare che partecipa attivamente a due dispute legate ai temi teatrali, a Vicenza e a Casale. Dobbiamo poi ricordare anche che Magnocavalli da sempre si dimostra interessato ai temi antichistici: come ha osservato Angelini⁶⁵, tra le sue carte sono sparsi appunti che dimostrano suggestioni classiche, come le due memorie sul modo di fare pavimenti e mosaici presso i Romani.

Per ritornare infine al documento che sarebbe più pertinente con il tema del presente lavoro - la lettera di Magnocavalli a Gastaldi sull'architettura armonica - dalla lettura della *Bibliografia* di Comolli emerge un dato che potrebbe essere utile per ricostruire l'iter con cui Magnocavalli mette mano alla missiva armonica. Comolli nella sezione dell'opera dedicata alla Storia dell'arte cita ancora Corazza come autore di una lettera sulla *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi* di Winckelmann, della quale riporta uno stralcio:

questo giudizio sulla storia del Winckelmann, ch'io ho trascritto da una lettera autografa del ottimo conoscitore del sig. D. Vincenzo Corazza, scritta da Napoli al sig. avvocato Filippo Gastaldi romano, in data delli 26 giugno 1773, e a me comunicata gentilmente dall'erudito D.r Leonardo De Vegni è per se stesso molto pregevole⁶⁶.

Al di là del contenuto del parere critico di Corazza sull'opera dello storico tedesco, non possiamo non notare che la data di questa lettera è posteriore di soli tre giorni rispetto alla ben nota lettera armonica di Magnocavalli e, come quella, è indirizzata all'avvocato romano Gastaldi. Anche il ruolo di De Vegni non pare marginale in questa indagine: è il pittore che preparava i rami per l'edizione dell'opera di Ricciolini, opera che, secondo

⁶⁵ G. Angelini, *Magnocavalli e l'antico*, in A. Perin e C. Spantigati (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, Atti del Congresso internazionale, Casale Monferrato, 11-12 ottobre 2002 - Moncalvo, 13 ottobre 2002, Casale Monferrato, Associazione Casalese Arte e Storia, 2005, pp. 103-109.

⁶⁶ Comolli, *Bibliografia*, cit., pp. 154-155.

l'opinione di Comolli, *diede motivo al sig. Conte Francesco Ottavio Magnocavallo di Casal Monferrato di scrivere alcuna cosa sull'architettura armonica.*

E' evidente uno strettissimo intreccio di relazioni e di missive tra Corazza, Comolli, De Vegni e Gastaldi⁶⁷: ognuno di loro gioca un ruolo diverso in questa vicenda, ma la centralità degli interessi antichistici e armonici risulta evidente. Altrettanto evidente risulta l'appartenenza di Corazza, De Vegni e Gastaldi all'ambiente arcade: Leonardo Massimiliano De' Vegni compare infatti tra i membri dell'Arcadia romana con il nome d'arte di Aristeo Licaonio, e ciò rafforza ulteriormente l'ipotesi di una stretta amicizia tra i due. Vista questa comune condivisione, non sarebbe fuori luogo chiedersi se anche Comolli sia stato membro dell'Accademia: a questo proposito solo l'esame dell'archivio dell'Arcadia potrebbe fare piena luce su questa ipotesi.

Poiché Gastaldi risulta il destinatario sia della lettera di Corazza sia di quella 'armonica' di Magnocavalli, egli risulterebbe essere il collettore di lettere e contributi su temi artistici, magari anche in vista di possibili pubblicazioni. Possiamo altresì ipotizzare che Gastaldi, informato da De Vegni – che ne stava preparando i rami - dell'imminente pubblicazione per l'editore Pagliarini del *Trattato pratico delle proporzioni* di Ricciolini, ne dia notizia a sua volta a Magnocavalli con cui è in corrispondenza, e che quest'ultimo si sia risolto a scrivergli il 23 giugno 1773 una lettera proprio in materia di architettura armonica, girata personalmente – o forse per il tramite di Corazza – al Comolli, intento nel frattempo a raccogliere contributi per i suoi *Opuscoli sulle Belle Arti*. Come sappiamo, l'opera di Ricciolini sull'architettura armonica e gli *Opuscoli* di Comolli non sono mai stati pubblicati, nè è mai stata rinvenuta la lettera di Magnocavalli, quindi vengono purtroppo a mancare i testi intorno ai quali tutta questa vicenda si dipana. Per tentare di ricostruire i dati certi di questa complessa vicenda, ci restano dunque solo la lettera di Casale, il carteggio tra Corazza e Gastaldi conservato nel *Fondo Corazza* a Napoli e un'ulteriore lettera di Gastaldi rinvenuta a Bergamo.

Nel ricchissimo carteggio di Corazza conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli sono infatti presenti 12 lettere di Gastaldi a Corazza, scritte nell'arco di tempo che va dall'aprile 1772 al marzo 1774 e per lo più indirizzate all'abate presso i Duchi Orsini di Gravina, per i quali Corazza lavorava in qualità di precettore. Se il carteggio napoletano costituisce la maggior fonte di informazioni su Gastaldi, abbiamo notizia di un'altra lettera

⁶⁷ Di questi contatti ci ha informato anche il prof. Alfredo Buccaro – che qui ringraziamo - che di Corazza si è occupato a lungo studiandone l'opera e il pensiero.

dell'avvocato romano, una missiva all'abate Pietro Antonio Serassi⁶⁸ datata 2 aprile 1777 e conservata presso la Biblioteca Mai di Bergamo.

Dall'esame del carteggio napoletano si evince con certezza che Gastaldi si muova nell'ambiente romano dell'Arcadia; tra le righe compaiono nomi illustri del panorama degli eruditi romani, come il botanico Giovanni Francesco Maratti⁶⁹, il latinista Cristoforo Stay⁷⁰, il filosofo naturalista padre Antonio Minasi⁷¹, Raimondo Cunich⁷², la nobildonna Maria Pizzelli Cuccovilla⁷³, il professore di matematica e fisica abate Domenico Tata⁷⁴, il diplomatico inglese e collezionista d'arte Lord Hamilton⁷⁵.

Lo scambio epistolare con Corazza restituisce, di Filippo Gastaldi, l'immagine di una persona introdotta negli ambienti romani (non di rado riuniti in famosi salotti, come quelli di Maria Pizzelli Cuccovilla e Lord Hamilton) in cui si condividono l'interesse per le lettere, per le belle arti, per la fisica naturale, ambienti frequentati delle maggiori personalità intellettuali del tempo e vivacemente animati da scambi, discussioni, letture.

Come speravamo, Magnocavalli è citato nel carteggio di Gastaldi, per lo più in relazione ai due temi della letteratura e del teatro. Gastaldi nomina Magnocavalli come

⁶⁸ BCMB, *Fondo Pietro Antonio Serassi*, Lettera di Filippo Gastaldi a Pietro Antonio Serassi, (del 2/4/1777), segnatura 66 R 9 (11). Pietro Antonio Serassi (1721-1791) abate bergamasco, dal 1754 risiede stabilmente a Roma. erudito e letterato, autore della *Vita di Torquato Tasso*, ebbe tra i suoi corrispondenti anche Angelo Calogerà, Andrea Memmo, Carlo Maria Paciaudi e, tra il 1780 e il 1790, Giacomo Quarenghi.

⁶⁹ Giovanni Francesco Maratti (1697-1777), fu un botanico della seconda metà del sec. XVIII. Romano, fu abate nel monastero benedettino di Vallombrosa. Fu esperto conoscitore della flora del Lazio, tanto che nel 1748 venne chiamato alla cattedra di botanica pratica e alla direzione dell'Orto Botanico di Roma, ove rimase per trent'anni. Morì nel 1777. A lui fu dedicato il genere di felci *Marattia* e il relativo ordine dei Marattiali.

⁷⁰ Cristoforo Stay (?) è stato con Benedetto Stay (1714-1801) insegnante di latino di Maria Cuccovilla, erudita del Settecento.

⁷¹ Il padre domenicano Antonio Minasi (1736-1806) è erudito, interessato alle arti, alla botanica e alla zoologia. Ricopre la cattedra di Botanica alla Sapienza a Roma.

⁷² Il gesuita croato Raimondo Cunich (1719-1794) fu erudito, poeta e traduttore dal 1761 insegnò retorica a Roma. Fu membro di molte accademie e senz'altro un arcade, frequentò assiduamente il salotto di Maria Cuccovilla e risulta essere anche l'autore della prima traduzione integrale in latino dell'Iliade.

⁷³ Maria Cuccovilla Pizzelli (1735-1807) animò con il suo salotto 'borghese' (frequentato anche da Vittorio Alfieri e Vincenzo Monti) gli ambienti colti della Roma del Settecento, contrapponendosi ai molti salotti nobiliari della capitale. Coltivò le lingue moderne e antiche, si interessò di scienza e si dilettò nel canto e nello studio del clavicembalo. Il Cunich le dedicò con il nome di Lyda parecchi epigrammi.

⁷⁴ L'abate napoletano Domenico Tata (1723-1794), professore di fisica e matematica presso l'Università partenopea, vinto dal desiderio di "vedere la patria di Orazio Flacco", compì nella primavera del 1777 un viaggio nella zona del Vulture, invitato dal principe di Torella e duca di Lavello, Giuseppe Caracciolo. La *Lettera sul Monte Vulture* del 1778 è dedicata a Hamilton.

⁷⁵ Lord William Hamilton (1730-1803) fu diplomatico, naturalista, collezionista d'arte e ambasciatore del re d'Inghilterra presso il Regno di Napoli negli anni 1764-1800. Fu grazie a lui che molti dei reperti degli scavi di Pompei giunsero al British Museum. Il salotto dell'ambasciatore inglese era uno dei centri culturali ed artistici della Napoli di fine Settecento e lo restò sino alla sua partenza, coincisa con la proclamazione della Repubblica Partenopea. Gli interessi vulcanologici di Hamilton contribuirono a risvegliare in qualche modo l'interesse di un certo mondo scientifico e letterario per la storia dei fenomeni naturali. Infatti nel 1779, aveva pubblicato per conto dell'Accademia Reale d'Inghilterra, l'opera *Campi Flegrei. Osservazioni sui vulcani delle due Sicilie*, contenente osservazioni sui vulcani del Regno, corredata da 54 tavole a tempera di Pietro Fabris.

l'autore della tragedia *Corrado*, definendolo - senza tuttavia nominarlo - *degnissimo autore del Corrado*⁷⁶ e riportando un intero passo delle *Novelle Letterarie* di Firenze⁷⁷ in cui si motiva la scelta di assegnare al *Corrado* il secondo premio al concorso di Parma del 1772. Gastaldi peraltro si dichiara stupito dell'assegnazione del secondo premio alla tragedia del casalese, giudicando sommo il valore dell'opera, e a tal riguardo non esita a chiedere a Corazza un suo giudizio: «[...] piacciavi di dirmi schiettamente quale si il giudizio vostro intorno le due tragedie e se vi paia imparziale il giudizio [...] che prepose la *Zelinda al Corrado*»⁷⁸. In un lungo passo della terza lettera del carteggio, il tema della tragedia e la relativa opinione chiesta a Corazza sull'opera di Magnocavalli si intreccia con il tema del Teatro di Ercolano, tema che con tutta evidenza interessa Gastaldi, Corazza e Magnocavalli:

io fo già la festa grande sperando che mi trasmetterete [...] il parere vostro intorno alle Tragedie di Parma, il quale io desidero [...] essendo cosa che per molti riguardi m'interessa moltissimo. S'egli sarà tale quale lo spero lo farò proposto al degnissimo autore del *Corrado* cui, sono certo, sarà soprammodo carissimo siccome scritto da voi senz'altra preghiera che quella che vi feci di dire ciò che ve ne pareva. E quantunque io conosco la somma vostra schiettezza, pure non volli dare le prime mosse al gentil vostro animo, scrivendovi le bellissime cose che il suddetto autore mi scrisse di voi ed il pregio che fece delle vostre dissertazioni del Teatro d'Ercolano, di cui ne fece copia⁷⁹.

In una lettera precedente Gastaldi aveva scritto: «solamente sabato ora scorso ricevetti la dottissima vostra dissertazione intorno al Teatro di Ercolano»⁸⁰ e, poco oltre, «come l'avrò fatto vedere ad alcuni più voglio mandarlo [...] al Sig. Conte Magnocavallo, autore del *Corrado* [...] e architetto intelligentissimo, sotto condizione però di riaverlo»⁸¹. Notiamo che in questo passo Magnocavalli viene nominato a chiare lettere da Gastaldi anche in qualità di architetto, e per di più *intelligentissimo*.

Come si evince dal testo della terza lettera riportata sopra, Gastaldi fa riferimento ad un scambio epistolare diretto con Magnocavalli. Sebbene nel *Fondo Magnocavalli* di Casale non vi sia traccia di una corrispondenza tra i due eruditi, nondimeno questa

⁷⁶ BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19, terza lettera, 22 (senza indicazione del mese) 1773. Dall'incrocio dei dati storici in essa contenuti possiamo senza dubbio collocarla negli ultimi quattro mesi dell'anno.

⁷⁷ Il riferimento riportato nella lettera è al n° 35 del 28 agosto 1772.

⁷⁸ BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19, quinta lettera, 4 novembre 1772

⁷⁹ BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19, terza lettera, 22 (senza indicazione del mese) 1773.

⁸⁰ BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19, sesta lettera, 13 ottobre 1772

⁸¹ *Ibidem*.

citazione costituisce un elemento in grado di testimoniare gli scambi intellettuali tra l'avvocato e il conte casalese e, in senso più ampio, le condivisioni erudite tra Corazza, Magnocavalli e Gastaldi sul tema del teatro di Ercolano. La presenza della lettera di Corazza conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Casale può quindi essere collocata in un contesto di relazioni, scambi e interessi intercorsi tra i tre intellettuali. Non sappiamo se esista altra copia della lettera sul teatro ercolanense, ma abbiamo ragione di ritenere che quella che si trova a Casale risulti l'originale scritto da Corazza e non una copia, come Gastaldi scrive: in questo caso la preghiera *di riaverla* che Gastaldi sarebbe evidentemente rimasta inascoltata e per qualche motivo Magnocavalli non avrebbe più restituito a Gastaldi la missiva ricevuta.

Nel carteggio tra Gastaldi e Corazza vengono citati altri due personaggi piemontesi: il primo è il marchese Francesco Eugenio Guasco, mentre il secondo, che Gastaldi nomina per lo più semplicemente *il Conte Grisella*, riteniamo possa essere Pio Grisella, Conte di Cunico (Gastaldi lo chiama *Conte di Cunico* una sola volta, nella seconda lettera del carteggio).

Il marchese Francesco Eugenio Guasco (Alessandria, 1725- Roma, 1798), abate dell'ordine minore, erudito, letterato e autore di opere di storia e drammi letterari, partecipa con alcune pubblicazioni al dibattito intorno alle posizioni gianseniste e gesuitiche, procurandosi anche alcuni attriti con gli ambienti della curia romana. Da Alessandria (dove aveva già fondato con il fratello l'Accademia degli Immobili) si trasferisce a Roma - città nella quale nel 1754 è annoverato tra i pastori arcadi - mentre al contempo risulta anche membro delle accademie Etrusca di Cortona, degli Affidati di Pavia e del Buon Gusto di Palermo, luoghi non solo di promozione degli studi sulle antichità romane ma anche di dibattito delle idee riformatrici in campo religioso. Nel campo degli studi storici Guasco è curatore della stesura del seguito degli *Annali d'Italia* del Muratori per il periodo 1750-64, opera apparsa anonima a Lucca nel 1764 con il titolo *Continuazione degli Annali d'Italia di L. A. Muratori*. Dal novembre 1772 e per i sei anni successivi detiene la carica di custode e presidente del Museo capitolino, incarico di cui troviamo testimonianza anche nel carteggio di Gastaldi⁸² e che mantiene per circa sei anni, dandogli occasione di scrivere l'opera *Musaei Capitolini antiquae inscriptiones (Romae 1775-78)*.

⁸² «Sua Santità ha testé creato Custode Massimo delle antichità capitoline il nostro Sig. Marchese Eugenio Guasco che perciò tornerà qua tra non molto da Alessandria sua patria, non potendo egli così bene come voi faceste governare di lontano questa turba tuttorché inanimata d'uomini e Dei», BNN, *Fondo Corazza*, Ms. X AA 29/19, sesta lettera, 13 ottobre 1772.

Del Conte Pio Grisella di Cunico (1722-1802), nobile piemontese, si hanno invece scarse notizie. Appartenente ad un altro ramo della famiglia dei Grisella di Rosignano, è un importante personaggio della corte sabauda, inviato straordinario di nomina regia prima a Roma e poi a Genova e in seguito consigliere sabauda e riformatore della Regia Università: la sua presenza a Roma sarebbe dunque legata all'incarico ricevuto dalla corona sabauda, ma allo stato attuale non è dato conoscere esattamente il periodo della sua permanenza nella città tiberina. Gastaldi lo nomina alcune volte nel suo carteggio, lasciando intendere che appartenesse alla cerchia degli arcadi⁸³ (coloro che più volte chiama *archiggiani*) e che nutrisse per Corazza sincera amicizia e ammirazione, indirizzategli puntualmente per il tramite delle lettere di Gastaldi⁸⁴:

Il Sig. Conte Grisella vi abbraccia amichevolmente;

Leggendo l'ultima vostra lettera il Sig. Conte Grisella [...] gli parve così di vedervi e parlarvi tanta è la vivezza di vostre espressioni [...] egli vi saluta ed abbraccia da buon amico;

Io gli domandava che fosse di voi. Ma né questi sapendomene dar novelle, né io al Sig. Conte Grisella che spesso me ne chiedeva;

Il Sig. Conte Grisella ve lo desidera pure con tutti gli altri amici vostri;

Il Sig. Conte Grisella fa grandissimo plauso al vostro discorso e tutti gli archiggiani ancora;

Il P. Minassi dice che state benissimo [...] onde credo siate nel medesimo grado che eravate qui [...] del che me ne rallegro assaissimo e con me il Conte Grisella e tutti i vostri amici che vi riveriscono⁸⁵.

I due piemontesi Guasco e Grisella frequentano dunque il Gastaldi e gli *amici archiggiani*, e se supporre che possano essere stati – soprattutto il secondo – il tramite con Magnocavalli non è ipotesi suffragata dalle attuali conoscenze documentarie, nondimeno tale ipotesi non va esclusa a priori. Del resto Grisella appartiene alla stessa famiglia – anche se d'altro ramo - dei Grisella di Rosignano, conti che Magnocavalli annovera tra i suoi amici e ospiti abituali della casa di Moncalvo e non è improbabile supporre che a

⁸³ Gastaldi in alcuni passi fa riferimento alle letture pubbliche di documenti e contributi artistici e letterari, che possiamo supporre siano avvenute presso l'Arcadia romana: ciò testimonierebbe la sua effettiva appartenenza al circolo. Resta tuttora da verificare a livello documentario la sua iscrizione ufficiale.

⁸⁴ Presso la BNN, *Fondo Corazza*, non risulta tuttavia alcun carteggio Grisella-Corazza.

⁸⁵ Le citazioni sono rispettivamente nelle lettere: nona, 17 luglio 1772; ottava, 1 agosto, 1772; settima, 9 ottobre 1772; sesta, 13 ottobre 1772; tredicesima, 25 marzo 1774.

Roma abbia potuto diffondere la fama di Magnocavalli o mettere in contatto per primo il conte casalese con l'ambiente dell'Arcadia.

Chiariti i rapporti e gli scambi tra Magnocavalli, Corazza e Gastaldi, resta da indagare l'esistenza della lettera 'armonica' indirizzata da Magnocavalli a Gastaldi, menzionata e posseduta da Comolli e, come detto più volte, mai rinvenuta.

Una prima osservazione riguarda la datazione di tale lettera: Comolli scrive che essa riporta la data del 23 giugno 1773 e quindi si colloca esattamente nel periodo temporale dello scambio epistolare Gastaldi-Corazza che abbiamo esaminato. Questo avvalorava l'ipotesi che la lettera sia frutto della conoscenza e dello scambio intellettuale tra Gastaldi e Magnocavalli (avvenuto probabilmente proprio a partire dalla vincita del premio parmense assegnato al *Corrado*) e ci porta a formulare alcune ipotesi sui tempi e le motivazioni con cui Magnocavalli possa aver scritto e spedito a Gastaldi tale lettera.

Gastaldi apprende che Magnocavalli, oltre che tragediografo, è *intelligentissimo architetto*, e la richiesta del casalese di avere una copia della dissertazione epistolare di Corazza sul Teatro di Ercolano ne testimonia anche gli interessi archeologici e antichistici. Da questo probabile inizio si può ipotizzare che lo scambio culturale tra il casalese e l'avvocato romano si possa essere allargato ad altri campi del sapere, investendo anche quello della teoria architettonica. In questa direzione, sempre seguendo il filo di pure supposizioni, quantunque non improbabili, possiamo immaginare che Magnocavalli abbia inviato a Gastaldi una copia, o un sunto, delle sue riflessioni sulla teoria armonica e che per il tramite di Corazza – lettore e revisore, ricordiamolo, delle bozze del primo tomo della *Bibliografia* di Comolli - questa lettera o notizia di essa sia giunta nelle mani di Comolli, utilizzata nell'immediato per la stesura della voce Musica della *Bibliografia storico-critica* e inserita nel materiale approntato per il progetto editoriale degli *Opuscoli*.

Un'altra osservazione sulla datazione della lettera: essa risulta appartenere ad una fase della vita di Magnocavalli volta per lo più alla stesura di tragedie, cioè ad una fase successiva a quella della pratica di architetto, che invece si colloca nella metà degli anni Sessanta. Quindi il conte sarebbe stato chiamato a rimisurarsi con un tema a lui caro negli anni precedenti, ma che evidentemente aveva abbandonato – o quantomeno accantonato – a favore degli interessi letterari. A questo punto sarebbe stato certamente interessante rileggere dopo un decennio gli esiti delle sue riflessioni, per scorgervi adeguamenti, riletture, rivisitazioni o magari anche qualche ripensamento.

Se il carteggio napoletano costituisce la maggior fonte di informazioni su Gastaldi, anche la missiva all'abate Pietro Antonio Serassi del 1777 risulta interessante, almeno per

due motivi. Al di là dell'argomento – un gentile ma fermo reclamo circa l'incompletezza della copia ricevuta del *Vocabolario della Crusca* stampato a Napoli e procurato a Gastaldi da Serassi – la missiva ci porta un'ulteriore testimonianza di quanto Gastaldi si muovesse con disinvoltura negli ambienti culturali di maggior spicco nell'Italia di pieno Settecento, dal momento che evidenzia una sua familiarità anche con l'ambiente bergamasco. Gastaldi, infatti, cita nuovamente (in quanto evidentemente noti al Serassi) gli *amici della società degli archigiani*, cioè il Conte di Cunico (che stando alle parole del Gastaldi avrebbe dovuto scrivere l'introduzione alla traduzione dell'Iliade curata dal Serassi), il Corazza, la Signora Maria (con tutta probabilità la già nota Maria Pizzelli Cuccovilla, della quale si intravede in filigrana, qui come nelle lettere napoletane, una relazione con Corazza).

Il secondo dato di interesse risiede nel fatto che Gastaldi scriva la lettera da Torino e richieda l'invio delle pagine mancanti del Vocabolario presso l'Ufficio della Posta della stessa città, facendo così intendere una sua permanenza piuttosto lunga nella capitale sabauda, visti i tempi delle consegne postali del tempo. Domandarsi il motivo del soggiorno torinese del Gastaldi e se esso fosse in qualche misura legato ai contatti avuti con Magnocavalli è cosa naturale, ma allo stato attuale non emergono dati documentari che possano aiutare a chiarire questa circostanza: rimandiamo a ulteriori ricerche la possibilità di definire il motivo e la durata di questo soggiorno dell'avvocato romano in terra piemontese.

8. Tracce della teoria armonica nel panorama piemontese

La figura di Magnocavalli appare – come abbiamo visto – certamente importante nel novero delle riletture italiane della teoria armonica, ma l'ipotesi dell'esistenza di una corrente piemontese della stessa teoria appare, allo stato attuale della ricerca, molto più che una suggestiva ipotesi. Le motivazioni trovano ragione in elementi documentari che tratteggiano un quadro caratterizzato da intrecci, scambi, conoscenze dirette e frequentazioni tra alcuni degli architetti piemontesi del XVIII secolo e tra questi ed eruditi interessati alla riflessione sul bello e sensibili al canone proporzionale di natura musicale.

Come spesso succede, anche in questo caso la ricerca fa trapelare contatti, coincidenze temporali, convergenze di pensiero che propongono allo storico elementi caratterizzanti un clima, anche se la ricostruzione puntuale e inoppugnabile degli anelli mancanti trova difficoltà nella perdita irrimediabile di quei documenti in grado di fornire prove certe e inconfutabili sulla natura dei fenomeni studiati. Tuttavia, pur con le dovute cautele, la presenza significativa in Piemonte di riflessioni in merito all'architettura armonica ci induce a ritenere che questo tema abbia avuto in territorio pedemontano un respiro più ampio di quello finora ipotizzato e documentato, considerando anche alcune riflessioni estetiche sul tema del bello ideale che, come abbiamo visto nel capitolo iniziale del presente lavoro, costituisce l'humus ideale nel quale il canone armonico trova fertile terreno di crescita e proliferazione.

I due architetti cui si possono ascrivere riflessioni più o meno documentate sul tema armonico, personalità di spicco del panorama piemontese, cioè Giovanni Battista Borra e Bernardo Antonio Vittone (quest'ultimo affiancato, in questo interesse, dal meno noto assistente Giovanni Battista Galletto) sono progettisti ma allo stesso tempo teorici, autori di trattati di architettura pubblicati nei decenni centrali del secolo e ampiamente diffusi anche fuori dei confini provinciali. Tuttavia, proprio per le valenze estetiche che sottendono il tema, echi della presenza del canone armonico in architettura risuonano anche nelle pagine di eruditi – letterati, teologi, storici - legati alle giovani accademie torinesi Filopatria e Sanpaolina a cavallo tra Settecento e Ottocento: si tratta, seguendo un ordine cronologico, delle riflessioni di Giacinto Sigismondo Gerdil, Gianfrancesco Galeani Napione e di Leopoldo Cicognara, oltre al contributo dell'architetto Francesco Benedetto Feroggio in una breve relazione sul rapporto tra matematica e architettura.

Che il quadro di interesse verso il tema armonico possa essere molto più variegato e multiforme di quanto la già consistente opera del Magnocavalli possa far ritenere, lo

svelano i contatti e le esperienze di formazione e di lavoro che intrecciano le biografie di Borra, Vittone e Magnocavalli, tutti impegnati in prima persona nella riflessione sul paradigma musicale in architettura. Mentre, però, per gli ultimi due vi sono documenti certi a riguardo, nel caso di Borra il dato è, finora, solo ipotizzato. Dell'interesse armonico di Borra per primo parla Amedeo Ferrero di Ponziglione nell'*Elogio storico di Francesco Ottavio Magnocavalli conte di Varengo*:

sulle proporzioni armoniche pur anche si hanno alcuni pregevoli manoscritti del rinomato architetto piemontese Borra, il quale era in corrispondenza con il Conte Magnocavalli. Questi manoscritti sono posseduti dal ch. sig. Conte Prospero Balbo¹.

Ponziglione fa riferimento alla corrispondenza inerente al rapporto professionale instaurato tra Magnocavalli e Borra in occasione della vicenda della ricostruzione dei ripari del Po a Casale e ormai ampiamente noto e studiato, ma lascia trapelare il dato – per noi decisamente più rilevante – dell'interesse armonico di Borra. Appurata la collaborazione 'tecnica' tra i due architetti, Giulio Ieni, partendo da questa testimonianza, aveva formulato l'ipotesi che i contatti tra Magnocavalli e Borra andassero al di là della questione idrografica e coinvolgessero invece piani culturali e intellettuali ben più ampi. All'architetto casalese, Borra, secondo Ieni, «non doveva interessare troppo nella veste contingente d'ingegnere idraulico, bensì per la sua pratica di architetto classicista, e soprattutto per i suoi trascorsi antiquari [...]»², trascorsi che, come sappiamo, incontravano pienamente una delle passioni del conte casalese.

Degli stessi documenti armonici citati da Ponziglione ha parlato anche Olga Zoller nella sua dissertazione di dottorato, a proposito dell'amicizia tra Borra e Magnocavalli³: nell'affermare che «purtroppo questi scritti di Borra sulle *proporzioni armoniche* non sono più reperibili»⁴, la storica fa intendere di aver condotto a suo tempo una ricerca documentaria senza esito.

¹ A. Ferrero di Ponziglione, *Elogio storico di Francesco Ottavio Magnocavalli conte di Varengo*, in «Biblioteca oltremontana e Piemontese», 1790, Torino, Reale Stamperia, pp. 279-299; edizione ottocentesca, nota p. 12. Per l'edizione ottocentesca consultata vedi nota 1, cap. 2. *Il conte Francesco Ottavio Magnocavalli tra architettura, musica e letteratura*.

² G. Ieni, *Un profilo biografico settecentesco di F. O. Magnocavalli*, in «Arte e Storia», settembre 1993, n. 5, Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, nota 48 p. 37.

³ O. Zoller, *Der Architekt und der Ingenieur Giovanni Battista Borra (1713-1770)*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1996, pp. 201-211. Le traduzioni sono nostre.

⁴ Zoller, *Der Architekt*, cit, p. 210.

Recenti ricerche da noi effettuate⁵ hanno purtroppo confermato l'irreperibilità del manoscritto di cui parla Ponziglione: mancando il documento in grado di testimoniare inequivocabilmente gli interessi armonici di Borra, non resta che tentare di ricostruire gli ambiti di attività dell'architetto doglianese e i tratti della sua formazione, i quali possono certamente avvalorare questa ipotesi e restituire veridicità all'informazione fornitaci dal Ponziglione.

Pur mancando la certezza documentaria circa la condivisione di Magnocavalli e Borra del tema armonico⁶, non va dimenticato che i due architetti partecipano anche ad una querelle architettonica, quella sollevata dall'Accademia Olimpica di Vicenza circa la scelta per la copertura del 'pulpito' del Teatro palladiano. Come abbiamo già evidenziato⁷, i contatti tra Borra e Magnocavalli in questa vicenda risultano essere improntati a stima reciproca e, cosa non irrilevante, danno luogo ad una medesima soluzione progettuale: è lo stesso Magnocavalli infatti a suggerire all'Accademia vicentina il nome del noto collega piemontese per un parere sulla questione della copertura del teatro, non potendo egli stesso intervenire in prima persona nella questione in quanto persona 'di parte' per la dedica a lui indirizzata dell'*Idea di un teatro* dell'amico Arnaldi.

Se sono ampiamente noti i temi musicali nel primo trattato di Bernardo Antonio Vittone, un po' meno indagato è il contributo fornito dal terzo architetto che si inserisce in questo tema, il collaboratore Giovanni Battista Galletto, autore delle cospicue *Istruzioni Armoniche, o sia Breve Trattato sopra la natura del suono del Signor G.G* aggiunte alle *Istruzioni Diverse*. L'adesione di Vittone al tema armonico è fuori discussione, e fuori discussione è anche il suo interesse per la musica: ma, rammentando che Borra si forma proprio presso lo studio di Vittone, allora la prossimità del tema armonico nelle riflessioni

⁵ Non risultando un archivio dell'architetto, le ricerche sono state condotte presso l'Archivio di Stato di Torino nel *Fondo Balbo di Vinadio Senior* (ASTO, F 60329532) nei mazzi relativi al Conte Prospero. Non è stato invece possibile accedere al fondo *Balbo Bertone di Sambuy*, che raccoglie documenti della famiglia Balbo ancora oggi posseduta dagli eredi, ma si sono consultati gli inventari di tale fondo. Il primo è redatto nel 1925 (G. Mazzioli (a cura di), *L'archivio Balbo Bertone in Sansalvà*, Spezia, 1925) è stilato con modalità archivistiche ormai superate e il secondo e più recente, C. Cereia e F. Salamone (a cura di) *Inventario dell'Archivio Balbo Bertone di Sambuy*, Torino, Archivio di Stato di Torino, 1991, non riporta notizia di tale documento. La dott.ssa Carla Cereia, co-curatrice dell'inventario, che qui ringraziamo per la sua disponibilità, ci ha confermato di non aver rinvenuto il manoscritto 'armonico' di Borra quando ha redatto l'inventario del fondo. Come informa Romagnani (G. P. Romagnani, *Prospero Balbo intellettuale e uomo di Stato (1762-1837)*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Palazzo Carignano, 1988, Appendice) carte del conte Prospero Balbo giacciono anche in altri archivi, da noi non indagati: Archives Nationales a Parigi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca e Archivio dell'Accademia delle Scienze di Torino, Biblioteca della Provincia di Torino, Biblioteca Reale di Torino, Museo Nazionale del Risorgimento di Torino.

⁶ Il carteggio presente nel fondo Magnocavalli riguarda esclusivamente comunicazioni tecniche in merito alla vicenda della ricostruzione dei ripari del Po: non emerge alcun riferimento alla ipotizzata condivisione del tema armonico.

⁷ Vedi par. 7.1.1. *La disputa sulla copertura del Teatro Olimpico di Vicenza*.

del doglianesi si fa più consistente. Se consideriamo la sua vicenda biografica, infatti, Borra avrebbe potuto confrontarsi con l'analogia musicale certamente in due occasioni, quella della formazione presso Vittone negli anni Trenta e quella della frequentazione con Magnocavalli, in una fase della sua carriera seguente alla stagione di interessi antichistici che, tra il 1750 e il 1756, lo aveva visto prima disegnatore al seguito delle spedizioni di Robert Wood a Palmira e Baalbek e poi a Londra a curare le tavole delle pubblicazioni di tali spedizioni.

8.1. Giovanni Battista Borra

Come Canavesio ha ampiamente messo in luce⁸, Borra si forma nello studio di Vittono dal 1733. Questo dato porta lo storico – e noi con lui – a fondare su solide basi l'ipotesi che l'ambiente frequentato da Vittono e le sue personali propensioni culturali abbiano potuto investire e stimolare il giovane allievo anche sul versante dell'interesse verso la musica e le sue applicazioni in architettura, applicazioni ampiamente sperimentate nelle *Istruzioni Elementari*, già citate da Comolli⁹ e studiate dalla critica recente¹⁰. Non possiamo poi dimenticare in questa sede la figura secondaria, ma significativa, dell'assistente di Vittono, quel Giovanni Battista Galletto che risulta essere l'autore delle cospicue *Istruzioni armoniche* aggiunte alle *Istruzioni Diverse*, opera che si colloca, sul piano cronologico – il trattato è del 1766 – proprio nel decennio in cui a Casale Magnocavalli ragiona sulle stesse tematiche. Alla luce di questo dato, Canavesio avanza l'ipotesi che Borra, in qualità di giovane allievo, abbia potuto condividere con il maestro Vittono il tema delle armonie musicali traslate all'architettura:

semberebbero [...] vicini al Vittono gli argomenti affrontati da Borra in 'alcuni pregevoli manoscritti' già appartenuti a Prospero Balbo [...]; contenevano discussioni sulle proporzioni armoniche, tema a cui Vittono dedicò ampio spazio nelle *Istruzioni elementari*, soprattutto in rapporto alla teoria musicale. Era un complesso di problemi vicino alla sensibilità palladiana di Ottavio Magnocavalli [...] a sua volta corrispondente di Borra¹¹.

L'intreccio professionale e culturale che lega Magnocavalli, Borra e Vittono emerge qui con evidenza e a questo punto della ricerca è lecito chiedersi se, in qualche modo, il cerchio si sia chiuso, se cioè il conte casalese avesse conosciuto le opere di Vittono e i contenuti musicali che vi emergono.

Dal *Cattalogo dei libri da provvedersi* non emerge che Magnocavalli possieda i due trattati di Vittono¹², né risultano presenti nell'*Inventario* dell'amico De Giovanni, che avrebbe potuto prestarglieli, ma questo dato non porta ad escludere che Magnocavalli possa essere entrato in contatto in altro modo con le opere del collega torinese. È certo però che il conte abbia letto le *Istruzioni Elementari*, in quanto nel manoscritto *Memoria*

⁸ W. Canavesio, *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittono*, in «Studi piemontesi», II, 1997, pp. 365-381.

⁹ A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana- appresso il Salvioni, 1788-1792, vol. III, 1791, p. 235.

¹⁰ Per i riferimenti alla musica nei trattati vittoriani cfr. il successivo paragrafo 8.2. *Bernardo Antonio Vittono e Giovanni Battista Galletto*.

¹¹ Canavesio, *Anni di apprendistato*, cit., pp. 365-366.

¹² Dall'esame del *Cattalogo* non si evince la presenza di tali testi, né in elenco né tra quelli acquistati.

per la costruzione delle cupole. *Delle cupole semplici*¹³ ne cita interi passi, dimostrando con ciò di averne avuto per un certo tempo a disposizione una copia. Stupisce, però, che tra le carte del conte non compaia alcuna memoria relativa al capitolo che Vittone dedica all'applicazione delle armonie musicali all'architettura, contributi che sicuramente avrebbero potuto offrire alla mente curiosa e vivace di Magnocavalli ampia materia su cui riflettere; e, d'altronde, non comparando tra le sue memorie nessun documento che si riferisca in alcun modo alle *Istruzioni Armoniche* di Galletto, non possiamo arrivare a supporre che il conte casalese entri in contatto con il secondo trattato vittoniano.

Come anticipato, Olga Zoller indaga i tratti di quella che definisce l'amicizia tra Borra e Magnocavalli e ne individua l'esordio nella vicenda della realizzazione di due tetti a volta nella casa privata del conte a Moncalvo. Da questo episodio, passando per collaborazioni tecniche (la sistemazione dei ripari del Po a Casale) e condivisioni teoriche (la partecipazione alla querelle sulla copertura del Teatro Olimpico di Vicenza) la Zoller ricostruisce i rapporti tra i due piemontesi e inserisce senza esitazione i rispettivi contributi nel novero delle opere che costituiscono i capisaldi della teoria delle proporzioni armoniche, cioè «[la] *Dissertazione metafisica del Bello* del famoso traduttore e commentare di Vitruvio Marchese Galiani, [e] i lavori del pittore romano Niccolò Ricciolini e dell'architetto Antoine Derizet»¹⁴. La Zoller collega dunque i due architetti piemontesi proprio al gotha della produzione italiana in tema di teoria armonica, proprio come aveva formalizzato a fine Settecento Comolli.

Poco oltre annovera in questo gruppo lo stesso Bernardo Antonio Vittone:

un orientamento per Borra deve essere giunto ancora da Bernardo Vittone, poiché nelle *Istruzioni elementari* esiste un capitolo *Della generazione e della natura delle proporzioni musicali*. Fu aggiunta anche una dissertazione di Giovanni Battista Galletto, le *Istruzioni Armoniche* alle *Istruzioni Diverse*¹⁵.

Al di là della sommarietà con cui la Zoller cita la presenza della musica e della sua teoria nei due trattati vittoniani, l'affermazione che Vittone abbia potuto orientare Borra nel senso degli studi armonici conferma, come abbiamo visto, opinioni altrove formulate, ma a questo stadio della ricerca la certezza dell'orientamento ricevuto da Vittone risulta solo una supposizione non ancora avvalorata da dati documentari; ciò non impedisce alla

¹³ ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 168, Fascicolo 3.

¹⁴ Zoller, *Der Architekt*, cit, p. 210.

¹⁵ *Ibidem*.

Zoller di ricondurre con sicurezza la posizione di Borra nell'ambito di quel filone della trattatistica architettonica rinascimentale incentrato sull'uso delle proporzioni musicali.

Quale grande valore avesse per Borra la questione della proporzione delle parti con il tutto all'interno di un edificio si evince da fatto che egli, come molti altri architetti del Settecento, si sia confrontato a fondo in uno scritto con la teoria della bellezza delle proporzioni architettoniche, fondata - nella migliore tradizione del rinascimento italiano - sulla teoria delle armonie musicali¹⁶.

La centralità della questione della proporzione ideale nel pensiero di Borra induce naturalmente lo storico dell'architettura a ricercarne riverberi nella sua unica opera teorica, il *Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato*¹⁷. La ricerca, purtroppo, delude, in quanto il *Trattato della cognizione pratica* è - come si evince già dal titolo - opera eminentemente tecnica, del tutto esente da aneliti di natura estetica o formale: vi si trovano invece declinati tutti i problemi legati alle resistenze dei materiali, al funzionamento statico di archi, volte e muri di sostegno, nonché quelli inerenti le tematiche della costruzione e del cantiere. A fronte di questo taglio, è naturale che dal trattato non trapeli in nessun luogo la riflessione sul tema proporzionale, né tantomeno su quello armonico: in altre parole non è possibile cercare testimonianza nel trattato di Borra degli interessi armonici su cui stiamo ragionando.

Altri storici concordano nel ritenere possibile - sebbene con sfumature diverse - una 'contiguità culturale' tra Borra e Magnocavalli su temi di estetica generale e sul versante delle armonie musicali applicate all'arte del costruire. Anche Laura Palmucci non esclude una condivisione di questa natura tra Borra e il conte casalese, senza però spingersi ad affermare che si sia sviluppata sul terreno specifico dell'analogia musicale:

la tangenza con Giovanni Battista Borra [...] avanzata da Ieni e ribadita da Zoller come un incontro inevitabile fra contiguità culturali, non emerge tuttavia come una scelta a priori, ma forse si rivelò una piacevole sorpresa durante il soggiorno dell'architetto a Casale, una conoscenza che si mantenne costante nel tempo [...]¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. B. Borra, *Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall'architetto Giambattista Borra*, Torino, Stamperia Reale, 1748.

¹⁸ L. Palmucci Quaglino, *Francesco Ottavio Magnocavalli e la collaborazione con Giovanni Battista Borra per i ripari del Po*, in A. Perin e C. Spantigati (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, Atti del Congresso internazionale, Casale Monferrato, 11-12 ottobre 2002 - Moncalvo, 13 ottobre 2002, Casale Monferrato, Associazione Casalese Arte e Storia, 2005, p. 116.

La tessitura di questi intrecci e legami di conoscenza, formazione e attività professionali che legano Borra a Vittone e a Magnocavalli porta ad avanzare con buona probabilità l'ipotesi di un reale interesse di Borra verso il tema armonico, anche se allo stato attuale della ricerca storiografica l'unico documento in grado di apportare luce certa su questo tema risulta perduto. Ma, nondimeno, la condivisione della medesima soluzione per la copertura del pulpito del Teatro Olimpico vicentino racconta di una stessa visione estetico - stilistica dell'architettura, svela un identico debito verso l'architettura di Palladio. Da qui ad affermare che, con Palladio, i due architetti abbiano condiviso l'idea di un Bello assoluto fondato su proporzioni musicali – come molta trattatistica attribuisce al grande maestro vicentino – il passo è lungo, ma l'ipotesi appare più che una affascinante suggestione.

8.2. Bernardo Antonio Vittone e Giovanni Battista Galletto

La sensibilità di Vittone per la musica e la sua teoria è stata già da tempo ampiamente indagata¹⁹: non è chi non veda la presenza di riferimenti alla teoria armonica nelle *Istruzioni Elementari*²⁰ e, seppur meno indagata, è nota anche la presenza della teoria della musica nelle *Istruzioni Diverse*²¹, dove compare nella forma delle *Istruzioni Armoniche*; si è anche addirittura ipotizzata una sua pratica da musicista dilettante²².

Troviamo conferma di questi interessi musicali anche nei tre testi di teoria musicale presenti nella sua biblioteca²³, due dei quali sono opere di teorici gesuiti: il *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* di Kircher²⁴ e i quattro trattati *Del suono, de' tremori armonici e dell'udito* di padre Bartoli²⁵. Il terzo testo che risulta dall'inventario è denominato semplicemente *Trattato di musica*: l'autore non è indicato, ma pare ragionevole ritenere che sia il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* di Tartini, considerato a quel tempo il caposaldo di tutta la teoria musicale²⁶. Il quadro che si delinea è quello di un architetto che coltiva parallelamente interessi musicali e che, nei suoi trattati, mostra di aderire pienamente alla teoria armonica. Non dobbiamo dimenticare, d'altra parte, che la sua formazione a Roma presso l'Accademia di San Luca lo pone a contatto con Antoine Derizet - citato da Comolli come uno dei rappresentanti del

¹⁹ Già Comolli nella sua *Bibliografia* cita Vittone come uno degli autori che incidentalmente parlano di architettura armonica. Per i numerosi contributi su Vittone si rimanda all'ultima aggiornata bibliografia in E. Piccoli (a cura di), *Bernardo Antonio Vittone, Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, [1760], Roma, Editrice Dedalo, 2008.

²⁰ Vittone parla di musica nel libro II, capo II, p. 242 a proposito del disegno («buona maestra delle proporzioni all'occhio aggradevoli può essere la Theoria delle voci musicali») e in particolare nel libro II, capo V, dove affronta il noto esempio applicativo della base attica.

²¹ B. A. Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, [1766], Torino, Francesco Prato, 1797.

²² A questo proposito Olivero scrive che Vittone «decisamente [...] doveva essere un dilettante di musica e di canto, discretamente versato in queste arti» (*Gli scritti*, cit., p. 47): non vengono però riportati i riferimenti documentari che testimoniano tali affermazioni.

²³ L'inventario della biblioteca di Vittone è riportato in P. Portoghesi, *Bernardo Vittone, un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni Dell'Elefante, 1966. Accanto ad una sezione di trattati di architettura antecedenti e coevi, vi è una cospicua sezione di opere di carattere religioso, spesso di argomento biografico. Consistente è la presenza di testi di autori gesuiti di mistica, architettura, musica e araldica: tra gli altri Carlo Giacinto Ferrero, Emanuele Tesauo e Claude-François Menestrier.

²⁴ Il tedesco Athanasius Kircher (1602-1680), considerato uno dei massimi detentori del sapere dei suoi tempi, affronta ambiti che spaziano dall'ottica alla musica, dall'egittologia (è particolarmente noto per la decifrazione dei geroglifici) al magnetismo, sempre in un'ottica permeata dalla filosofia ermetica rinascimentale e ricca delle suggestioni mistiche tipiche dell'Ordine Gesuita. Vastissima la sua produzione: più di 30 opere teoriche nonché una serie di straordinarie macchine pneumatiche, idrauliche, catottriche e magnetiche. La *Musurgia Universalis*, scritto in latino, è del 1650.

²⁵ Il ferrarese padre Daniello Bartoli (1608 - 1685) è storiografo della Compagnia ma i suoi interessi investono anche le discipline fisiche e matematiche. Nei quattro trattati musicali (1679) tratta la propagazione del suono, la risonanza negli strumenti musicali e in altri corpi, i problemi della consonanza nonché aspetti dell'anatomia e della fisiologia dell'udito.

²⁶ Violinista, compositore e teorico istriano, Giuseppe Tartini (1692-1770) si forma a Padova, dove ritorna definitivamente dopo alcuni anni di impegno professionale anche fuori dall'Italia. Tra i suoi trattati il più noto è senz'altro il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, dato alle stampe nel 1754.

partito armonico - e che Oechslin²⁷ intravede proprio in questa frequentazione il motivo del suo successivo interesse armonico.

A differenza dei contributi armonici presenti nelle *Istruzioni Elementari*, le *Istruzioni Armoniche*, o sia *Breve Trattato sopra la natura del suono del Signor G.G* sono state finora meno indagate, anche per il loro cospicuo sviluppo e per la natura decisamente ostica del loro contenuto. Il trattato rappresenta, tra i quattro che compongono le *Istruzioni Diverse* di Vittone, quello apparentemente più lontano dalla comune concezione di un testo di architettura, ancorché nella forma di un volume ad uso didattico e in qualche modo integrativo delle precedenti *Istruzioni Elementari*. Il valore e il significato di tale 'aggiunta musicale' costituiscono dunque un problema interessante e particolarmente sfaccettato e assumono non poca rilevanza nella comprensione di aspetti trasversali del pensiero di Vittone e del suo entourage.

Le *Armoniche* pongono diversi interrogativi, primo tra tutti quello dei rapporti tra il suo autore e Vittone e non secondariamente quello della sua interpretazione nell'ambito del rapporto analogico tra architettura e musica, in quanto i riferimenti alla musica nelle *Istruzioni Elementari* e il loro riproporsi nelle *Armoniche* seguono una indubbia linea di continuità. Sebbene il loro autore sia persona vicina a Vittone anche in termini di amicizia e non solo in veste di collaboratore professionale²⁸, la presenza delle *Armoniche* all'interno del trattato di architettura di cui Vittone mantiene comunque la paternità non può essere semplicisticamente spiegata in termini di debito di amicizia: è fenomeno complesso che deve essere interpretato in un quadro di riferimenti culturali più ampio e variegato, ma anche valutato in rapporto all'ambiente del Piemonte settecentesco e nell'ottica della coeva diffusione delle miscellanee.

Sicuramente un comune interesse per la teoria musicale, ma anche scambi culturali di ampio respiro, una condivisa vocazione spirituale che spiega anche la scelta di una committenza legata agli ordini religiosi (soprattutto quello dei Gesuiti) sono le cifre comuni nelle esperienze personali e professionali dei due architetti. In questo quadro, la vicenda delle *Armoniche* mette a fuoco però due aspetti prioritari: l'evidente comune interesse per la musica e l'attenzione verso alcuni temi mistico-religiosi cari alla cultura

²⁷ W. Oechslin, *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in V. Viale (a cura di), *B. A. Vittone e la disputa tra Classicismo e Barocco nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale, 21-24 settembre 1970, Torino, Accademia delle Scienze, 1972, pp. 393-441.

²⁸ Vittone ne parla in toni affettuosi nella prefazione alle *Istruzioni Elementari*, definendolo *persona studiosa a me benevola*.

gesuitica, aspetti già ampiamente studiati²⁹ e in parte avvalorati dall'inventario della biblioteca di Vittone.

E' stato ipotizzato che Galletto, durante gli anni della collaborazione con Vittone, abbia potuto avere libero accesso alla biblioteca del maestro, condividendo probabilmente con lui letture e conversazioni, ma comunque occorre rammentare che l'accesso ai principali testi in circolazione era cosa abbastanza agevole per i professionisti di quei tempi. In questo intreccio significativo che lega le *Armoniche* di Galletto, i passi sulla musica nelle *Istruzioni Elementari*, la biblioteca di Vittone, le condivise vocazioni religiose di impronta laica, i comuni interessi e le sensibilità verso gli aspetti del misticismo, qualche chiarimento può giungerci anche dal manoscritto di Galletto che ci è pervenuto, il *Clavis Sacra Profundiora Davidicae Domus*³⁰, testo che, sebbene di parecchio successivo alla pubblicazione delle *Istruzioni diverse*³¹, può rappresentare un contributo chiarificatore sul piano degli interessi culturali di Galletto.

Forse destinato alle stampe o più probabilmente documento intellettuale ad uso personale, il *Clavis Sacra* risulta opera conclusa ma di difficilissima lettura, quantunque risulti chiaro che intenda porsi nella scia degli antichi testi interpretativi degli arcani celesti³². Al pari di quelli, intende redigere una 'chiave' per operare un disvelamento degli aspetti più nascosti e occulti dell'esistenza: il suo contenuto – *profondissimo*, appunto – abbonda di citazioni in parentesi, che vanno da quelle letterarie a quelle bibliche – soprattutto Genesi e Apocalisse – al Talmud, alle profezie di Nostradamus, ad altre di non facile identificazione³³ fino allo *Zohar*³⁴, summa del cabalismo cui Galletto si rifà con

²⁹ Recentemente sono stati attentamente dimostrati e argomentati da Canavesio in *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Antonio Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in B. Signorelli e P. Uscello (a cura di), *La compagnia di Gesù nella provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, SPABA, 1998, pp. 269-285.

³⁰ Giovanni Battista Galletto, *Clavis Sacra Profundiora Davidicae Domus Penetralia recludens*, AST, sezione prima o di Corte (s.p) manoscritti, segnatura Ja.IX.2.

³¹ Se si accoglie la tesi di Canavesio (in *Il voluttoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Società piemontese di Archeologia e Belle arti, 2005, p. 10) la datazione del *Clavis* può attestarsi dopo la morte di Vittone, quando è plausibile che Galletto, libero dalle incombenze professionali, si sia potuto dedicare ai propri interessi culturali.

³² Probabilmente non è infondato leggersi un'eco dell'*Absconditorum clavis* del gesuita umanista, orientalista e cabalista francese Guillaume Postel (1510 ca- 1581), il primo studioso a tradurre in latino testi cabalistici ebraici. Per le sue posizioni ai limiti dell'ortodossia fu anche espulso dalla Compagnia e posto sotto inchiesta dall'Inquisizione.

³³ Tra questi riportiamo solo *La verità dei sacri tempi scoperta* di Campuino [sic] (p. 242) e *I mille e cinque versi di Salomone* (p. 26) di cui Galletto non specifica l'autore.

³⁴ Lo *Zohar* è la summa di tutto il pensiero ebraico, probabilmente redatto nel Medioevo ma da molti ritenuto molto più antico. Il testo che consegna definitivamente al mondo moderno e agli eruditi cristiani la cultura e il misticismo ebraico è la *Kabbala denudata* del teologo e alchimista cattolico Christian Knorr von Rosenroth (1636-1689), prima antologia zohoriana data alle stampe in età moderna.

diverse abbreviazioni³⁵. A corollario di tanta erudizione cabalistica si aggiungono alcune non inaspettate citazioni dell'opera di Ermete Trismegisto³⁶. Il quadro culturale del *Clavis* risulta così quello delle antiche filosofie, della cabalistica, della lettura biblica ortodossa e delle citazioni letterarie prossime a questi temi; in questo terreno Galletto pare muoversi del tutto a suo agio, aderendo in pieno a quella particolare frangia del cristianesimo caratterizzata da una forte coloritura mistica, spesso ai confini con l'eresia e con l'occultismo.

Alla luce di quanto emerso da questa sommaria analisi del *Clavis* con gli strumenti di cui disponiamo, il confronto con le *Armoniche* riserva alcune analogie nel testo, che prendono corpo in tutta la loro significanza nella chiusa finale, quel Capo 22 che racchiude nel suo stesso numero d'ordine l'essenza e il programma del suo ricchissimo e affascinante contenuto: gli aspetti che legano la Musica ad una mistica religiosa totalmente incentrata sul numero.

L'aggiunta si organizza con una ripartizione piuttosto chiara della materia, ma il contenuto appare non sempre coerente e la terminologia imprecisa, tanto che i giudizi espressi in merito sono stati talvolta stroncanti: se per Olivero sarebbe addirittura la «prova di quanta gravità possano essere le deviazioni morbose del pensiero umano, anche in un soggetto intelligente, guidato dal pregiudizio»³⁷, i successivi contributi critici hanno permesso però di cogliere aspetti più sotterranei nella stesura, permettendo di rivedere secondo più aggiornate chiavi di lettura tutto il suo contenuto.

La scientificità della trattazione – soprattutto nella prima parte - appare talvolta labile (come nel caso della improbabile analogia tra suono e fuoco) e l'autore non di rado si sottrae all'obbligo di condurre una dimostrazione di ciò che afferma³⁸. Galletto appare invece più preciso e puntuale quando tratta di intervalli musicali e di proporzioni, nella

³⁵ Con le abbreviazioni *Syl.Cab* (e meno frequentemente *Sylv.cab.* e *Cabbala Syl*) Galletto riporta con buona probabilità passi dell'*Apocalypsis Nova*, un commento all'Apocalisse del francescano portoghese Joao da Silva y Menezes³⁵; il terzo riferimento cabalistico è quello abbreviato con la sigla *cel.arc.* ed è sicuramente il poderoso testo *Arcana Caelestia* di Emanuel Swedenborg. Vissuto tra il 1688 e il 1772, Swedenborg fu scienziato, filosofo, mistico e chiaroveggente. Il commentario sul libro della Genesi fu redatto tra il 1749 e il 1756.

³⁶ Ermete Trismegisto, il 'tre volte grande', sacerdote che portò la scienza iniziatica nell'antico Egitto, è la figura leggendaria cui la cultura antica, medievale e rinascimentale attribuisce la paternità di scritti in lingua greca e di contenuto filosofico-religioso noti come "scritti ermetici", apprezzati nel Rinascimento dopo la traduzione di Ficino. La figura di Ermete Trismegisto nasce dall'identificazione compiuta dalla cultura greco-latina del dio Ermete, messaggero degli dei e guida delle anime dei morti, con il dio egiziano Thoth, scriba degli dei e depositario della loro sapienza.

³⁷ Olivero, *Gli scritti*, cit., rispettivamente p. 74 e p. 75.

³⁸ Per esempio a p. 257, dove Galletto parla del suono riflesso: «[...] però ci contenteremo d'andar soltanto sovra sì rimarcabile di lui proprietà quel poco dicendo, che per darne alquanto di lume potrà esser bastante».

seconda parte del trattato: in questo caso, nonostante il riaffiorare di una sua vocazione alla prolissità, i termini e le argomentazioni appaiono più rigorosi.

L'incipit del testo propone i riferimenti culturali e filosofici dell'autore, Ermete e Platone³⁹ - che peraltro ritornano anche in altri passi del trattato -, e la Natura, la quale applica le sue leggi per disporre tutte le cose: «quanto meritevole sia, quanto provvida la natura, e quanto nel suo operare accurata»⁴⁰. Non può mancare la Matematica, altro pilastro teorico del trattato, disciplina fondante della musica, se è vero che quest'ultima *concerne l'ordine*. In più, «Matematica è la Natura, che le cose fisiche concerne; e matematicamente sta tuttora nelle cose sue, e nelle sue funzioni operando»⁴¹. Fondamento concettuale del trattato, il binomio Natura – Matematica costituisce proprio quello che definisce il corpus teorico della Musica, secondo le ben note radici pitagoriche della teoria armonica. Riguardo alla natura, Galletto infatti chiarisce che «i principi [...] in sen alla natura stessa d'uopo è farci a cercargli»⁴²; mentre la matematica «tanto in conseguenza pure operar dee circa il moto del suono»⁴³.

Galletto, intendendo esporre «quel mezzo che solo restavami per paga render siffatta intenzion mia, consistente in accennar [...] le leggi dell'Armonia [...] come principio ch'esso è universale ed universalmente operante»⁴⁴, lascia intendere di voler fornire all'architetto uno strumento per la progettazione legata al tema acustico: alla fine del trattato l'autore ribadirà che oggetto dei suoi pensieri è «esporre al Lettore delle cose spettanti all'Architetto la natura, le leggi, e le proprietà intrinseche delle voci costituenti la Scienza Armonica»⁴⁵.

La lettura delle *Armoniche* disattende purtroppo questa aspettativa: Galletto dedica agli aspetti dell'acustica del suono solo la prima parte e lo fa con pochi accenni e in maniera poco organica, non senza errori ed ingenuità, travisando più volte i contenuti teorici della scienza acustica, nel Settecento già pienamente fondata.

Sebbene siano presenti anche riferimenti letterari, le principali fonti sono naturalmente i trattati di musica di Tartini e di Kircher e le quattro opere di padre Bartoli: tali sono esattamente i tre trattati presenti nella biblioteca di Vittone e c'è da domandarsi se ciò sia casuale. Appare probabile che proprio dalla biblioteca di Vittone Galletto abbia potuto

³⁹ «Disse già Platone, e prima di lui il celebre Egizio Re Trismegisto, Filosofi entrambi al sommo eccellenti, altro non essere la Musica [...] che una scienza concernente l'ordine, secondo il quale ha la natura le cose tutte disposte: *Musica* (sono loro parole) *nihil aliud est quam omnium ordinem scire*», p. 219.

⁴⁰ Galletto, *Istruzioni Armoniche*, cit., p. 259.

⁴¹ *Ivi*, p. 235.

⁴² *Ivi*, p. 268.

⁴³ *Ivi*, p. 235.

⁴⁴ *Ivi*, p. 219.

⁴⁵ *Ivi*, p. 324.

attingere ai fondamenti della musica, ma a questo punto è interessante leggere in che misura l'architetto utilizzi i contenuti delle varie opere.

Sicuramente Galletto deve aver avuto una buona conoscenza dei contenuti del trattato di Tartini, a giudicare da alcune nozioni di teoria musicale piuttosto complesse, come il 'terzo suono'⁴⁶ o come il famigerato tritono⁴⁷, che Galletto via via nel testo definisce con toni decisamente drammatici⁴⁸ - nei quali si sente l'eco del sulfureo teorico istriano⁴⁹ - e che riconduce ad un approccio alla teoria musicale in cui Bene e Male si fronteggiano in quell'eterno conflitto in cui vince finalmente il Bene dell'Armonia, esempio dell'assoluta grandezza di Dio.

Come si è detto sopra, inaspettatamente pochi sono i riferimenti ai temi di acustica architettonica. Nel Capo V l'autore affronta temi relativi alla risposta dei vari corpi alle sollecitazioni del suono, addentrandosi quindi in tematiche prossime ai temi dell'acustica del progetto con il supporto della guida di Vitruvio, del quale dimostra di conoscere le osservazioni sul funzionamento dei vasi risuonatori in teatro. Da questi pochi e sommari riferimenti al tema acustico nell'architettura esce confermata la vocazione essenzialmente teorica delle *Armoniche*, che evidentemente rinunciano a legare, come pur sarebbe auspicabile, la trattazione dei principi di acustica alle esigenze della progettazione.

A corredo del trattato Galletto inserisce un'unica tavola, comprendente tre figure che dovrebbero chiarire aspetti specifici della teoria musicale.

La lettura dei tre trattati musicali che Galletto utilizza per la stesura dell'Aggiunta non permette di attribuire una paternità certa ai contenuti della tavola: nessuno di essi infatti contiene disegni o schemi simili che possano aver ispirato le tre figure. Dobbiamo quindi supporre che l'ideazione sia tutta dell'autore, ma non può essere esclusa l'ipotesi che egli attinga ad altra fonte, ovviamente non citata, ipotesi che ulteriori ricerche potrebbero eventualmente confermare.

⁴⁶ Il cosiddetto terzo suono, fenomeno acustico scoperto dallo stesso Tartini, è quello che si produce da due corde vibranti ad un'ottava più bassa di uno dei due; è detto anche suono differenziale perché caratterizzato da una vibrazione data dalla differenza delle vibrazioni dei due suoni generatori.

⁴⁷ E' l'intervallo di quinta diminuita, cioè di tre toni esatti (per esempio fa-si) di difficilissima intonazione nel canto e quindi considerato dissonante e armonicamente da evitare

⁴⁸ «Dissonanza questa la più decantata e la più aborrita, perché fra tutte la più sconcia, e la più spiacevole, che dar si possa in natura»; «nemico [...] dell'armonica pace»; «bestia di contrapposto, malvaggia al sommo, e come nemica ch'ella è, capitalissima di quel sì amabile bene, che a sé il Mondo tutto assoggetta, degna d'ogni abominio, e da cui lungi si faccia chiunque orecchi non ha, che per inchinargli a quel tanto che a sua gloria ha di dolce, di bello e di grande il Sommo Facitore, ed a maggior nostro vantaggio, quaggiù in Terra ordinato». Le citazioni sono rispettivamente alle pagg. 289, 298, 318-319.

⁴⁹ Tartini è spesso ricordato per la sonata per violino in sol minore detta *Trillo del Diavolo* (ispirata secondo la tradizione dal Diavolo apparsogli in sogno) e che la sua figura e la sua morte furono accompagnate da leggende, come quella che lo vuole aggirarsi come fantasma nei pressi della Chiesa di Santa Caterina a Padova.

Il capitolo XXII, *Riflessi diversi sulle cose anzidette e conclusione dell'opera*, che contiene la summa numerologica del pensiero di Galletto e rappresenta un concentrato di teoria musicale, mistica religiosa e 'cabala applicata' che si riallaccia direttamente ai contenuti del *Clavis*, si apre con un lungo elenco della ricorrenza nella Musica del numero 2, che viene definito *affezione mirabile dell'Armonia*. Da qui, in base alla sua duplicazione, prende vita il 22 e dunque Galletto procede sistematicamente con l'elenco di tutte le copiose ricorrenze di questo numero che per tradizione è legato alla figura del Creatore⁵⁰. La pagina di Galletto è intrisa delle cospicue analogie numerologiche che legano Musica e Mistica (di tradizione sia ebraica che cristiana):

in vista [...] di tali e tante e tutte mistiche corrispondenze [...] l'Armonia [è] una scienza, a cui abbia Iddio in seno depositati i simboli, ed i segni maggiormente cospicui de' suoi più eccelsi, e più ammirabili arcani⁵¹.

Duplica il significato di questa affermazione: da un lato la musica come scienza, ma al contempo la considerazione che nell'Armonia Dio infonda i simboli di un sapere *arcano*, e quindi oscuro e solo parzialmente intellegibile all'uomo. Con tutta evidenza convivono nel pensiero del nostro l'idea di musica come scienza matematica e sperimentale insieme ad una mistica della musica di antico retaggio, posizione ormai sorpassata che dovrebbe essere ormai superata dalle nuove conquiste della scienza acustica ma che si dimostra in qualche misura ancora viva nella seconda metà del Settecento.

Contraddizione o innato bisogno dell'uomo di integrare scienza e religione? Il problema appare complesso e annoso, considerando che per almeno due secoli la trattatistica musicale oscilla tra il bisogno di affermare la scientificità dei postulati della musica, ormai a buon diritto disciplina 'acustica', e il debito verso quell'antica tradizione - ancora fortemente radicata - che colloca la Musica nella sfera del divino, in quella Armonia assoluta e superiore che l'uomo può comprendere solo in parte. In questo senso Galletto pare ricollegarsi emblematicamente al pensiero di Kircher, percorrendo anch'egli un terreno in cui scienza e religione non hanno ancora nettamente spartito il campo. Si conferma, dunque, come sarà poi nel *Clavis*, quella vocazione alla ricerca di un metodo totalizzante che permetta all'uomo di cogliere, al di là dei fenomeni, la struttura e la trama ideale che costituisce l'essenza della realtà nelle sue varie manifestazioni. Le suggestioni

⁵⁰ Tra le ricorrenze del numero 22 troviamo le lettere ebraiche, i quarti di tono dell'ottava musicale, il numero dei poligoni regolari inscrivibili in un cerchio euclideo, gli anni dell'iniziazione di Pitagora presso i sacerdoti egiziani, i capitoli del *Vendidad*, libro dell'Avesta scritto da Zoroastro.

⁵¹ Galletto, *Istruzioni Armoniche*, cit., p. 322.

verso i campi del sapere che investono le arti della memoria e la logica combinatoria elaborata da Lullo, così in voga nei secoli XVI e XVII, rendono il contributo di Galletto quanto meno anacronistico, lontanissimo ormai dall'affermato razionalismo illuministico, cui Galletto – evidentemente - non pare aderire.

Pur se il problema della data dell'inserimento delle *Armoniche* resta ancora aperto (allo stato attuale non è chiaro se la sua presenza nelle *Istruzioni Diverse* fosse stata concepita fin dall'elaborazione del testo o sia stata decisa in ultima battuta, sull'onda di esigenze editoriali o di committenza) è ragionevolmente da escludersi la priorità di ordine progettuale, in quanto troppo pochi e poco definiti i riferimenti a problemi di acustica architettonica. Restano invece plausibili le necessità d'ordine editoriale, necessità dettate da un segmento significativo di pubblico probabilmente interessato ad argomenti allargati, ad un sapere che travalica i bisogni specifici della pratica architettonica per indirizzarsi a conoscenze a tutto campo. In questo senso la presenza di un trattato di Armonia avrebbe potuto avere il sapore dell'inserimento erudito, della curiosità culturale e non è inutile ricordare come proprio gli ambienti degli ordini religiosi – e segnatamente quello gesuitico – fossero interessati alla sfera della conoscenza nel suo complesso e in grado probabilmente di apprezzare la natura di 'miscellanea' delle *Diverse*.

In più, non va dimenticato che proprio l'ambiente gesuita è da sempre interessato ai campi della conoscenza prossimi alla cultura ebraica, sensibile verso la mistica religiosa che si nutre fortemente di simboli ermetici e di arcani religiosi. Soprattutto dal XVII secolo la Compagnia vede fiorire al suo interno un vasto interesse verso i temi dell'ermetismo e gli stili esoterici di pensiero: e in più, dalla pubblicazione del più volte citato testo *Hieronimi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi et Societate Iesu in Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani* di Villalpando e Prado⁵² nel 1596, il tema mistico-numerico legato all'architettura trova largo seguito all'interno della Compagnia. Da allora, il tema musicale applicato all'architettura (ricordiamo che nella ricostruzione del Tempio gerosolimitano Villalpando e Prado ravvisano l'uso dei rapporti di quelle che saranno le consonanze pitagoriche) si riveste sovente di contenuti mistici ed esoterici: il caso delle *Istruzioni Armoniche* di Galletto lo dimostra, anche se il contributo dell'architetto piemontese, alla luce dei coevi contributi declinati per lo più su un piano estetico, appare collocarsi ad un livello del tutto sotterraneo rispetto alla cultura 'ufficiale'. Come osserva Taylor, infatti,

⁵² Cfr. anche il paragrafo 1.2. *Il paradigma musicale in architettura, dal Rinascimento al Seicento*.

come una lampada che dà un ultimo, vivissimo bagliore prima di spegnersi, la tradizione ermetica del Rinascimento termina in pratica con Kircher⁵³,

cioè con un teorico della musica⁵⁴ che scrive in pieno Seicento e il cui pensiero, nel Secolo dei Lumi, appare del tutto superato dai nuovi contributi che consegnano la musica ormai nel novero delle scienze, sottraendola a quegli antichi misticismi cui invece Galletto si dimostra sensibile quando tratta della villa Simonetta presso Milano⁵⁵.

È evidente che il pensiero espresso da Galletto, probabilmente condiviso del tutto o in parte da Vittone, riveli «la sussistenza, in pieno clima razionalista ed enciclopedico, di una tendenza sotterranea radicalmente opposta»⁵⁶, corrente sommersa ma non sopita nell'architettura dei 'moderni'. Una declinazione dell'analogia musicale del tutto differente, come si può comprendere, da quella squisitamente estetica espressa da Magnocavalli: una diversa e persistente modalità di approccio ad un legame tra le due arti che trova nella corrente di pensiero che lega Sacre Scritture, filosofia di Pitagora, mistica rinascimentale legata al neoplatonismo e al neopitagorismo, linfa e nutrimento, a dispetto del nuovo ordine del sapere espresso dalla razionalità del Secolo dei Lumi.

⁵³ R. Taylor, *Ermetismo e architettura mistica nella compagnia di Gesù*, in R. Wittkower e I.B. Jaffe (a cura di), *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, p. 61.

⁵⁴ Il gesuita Athanasius Kircher (1602-1680) è filosofo, storico – si interessa soprattutto di egittologia - e teorico della musica, ma si interessa anche di architettura. Nel 1650 pubblica il trattato di musica *Musurgia Universalis*; analogamente a quanto fa Villalpando con il Tempo gerosolimitano, Kircher tenta nel 1675 la ricostruzione dell'Arca di Noè.

⁵⁵ Galletto, *Istruzioni Armoniche*, cit., p. 289.

⁵⁶ Canavesio, *Presenze gesuitiche*, cit. in Signorelli e Uscello, *La compagnia di Gesù*, cit., p. 272.

8.3. *Le riflessioni estetiche e il tema armonico negli ambienti vicini alle Accademie torinesi tra 700 e 800*

L'intreccio di relazioni tra architetti sul tema armonico - da considerare per ora solo plausibile, almeno fino a quando dati documentari più espliciti non ne svelino i reali tratti e la consistenza storica - ricondotto, su un piano speculativo più ampio, al tema estetico del bello ideale di respiro europeo, riverbera, sul finire del Settecento, anche nella cultura torinese e segnatamente in quella afferente alle due accademie nate nella città subalpina, la *Sampaolina* e la *Società Filopatria*.

Nate rispettivamente nel 1776 e nel 1781, le due accademie piemontesi costituiscono una risposta culturale alle sollecitazioni di natura erudita che sempre più insistentemente emergono nell'ambiente intellettuale e nobiliare cittadino, ormai chiamato a confrontarsi con la portata europea del ruolo sociale e politico dello stato Sabauda e quindi sensibile all'esigenza di affermare la cultura del Piemonte nel panorama intellettuale europeo.

Gli interessi maturati in seno alle due istituzioni sono variegati: gli studi umanistici e quelli giuridici, il campo dello sviluppo delle scienze e il dibattito artistico, senza dimenticare l'intento divulgativo di tutto ciò che di significativo si pubblica oltralpe. A questo riguardo, già Calcaterra, osservando che «negli studi sull'arte intendimento primo degli scrittori della Sampaolina e della Filopatria fu dar giusta luce al Piemonte tra le regioni italiane»⁵⁷, precisa che

la rivendicazione del Piemonte artistico era allora così sentita come opera di giustizia, che si può dire che non vi fosse scrittore subalpino il quale, ogni volta che si offrisse un'occasione, ideale o pratica, piccola o grande, in Italia o all'estero, non ricordasse quel che avevano fatto in mille guise gl'ingegni piemontesi⁵⁸.

Dunque un panorama fervido di iniziative e di riflessioni, in stretto e continuo confronto con la cultura europea, soprattutto quella francese, sia per prossimità culturale sia perché quest'ultima risulta essere la culla culturale più fertile nel Secolo dei Lumi. In quegli stessi anni nasce a Torino una interessante filiazione delle accademie, la *Biblioteca Oltremontana*, rivista nata nel 1787 in seno alla Filopatria e pubblicata con vari titoli fino al 1793 per recensire le novità politiche, economiche e letterarie d'oltralpe, e vede i natali anche l'*Accademia delle Scienze*, istituzione tra le più illustri del panorama sabauda,

⁵⁷ C. Calcaterra, *Il nostro imminente risorgimento: gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, SEI, Nuova Biblioteca Italiana, 1935, p. 521.

⁵⁸ *Ivi*, p. 523.

fucina di scienziati di calibro europeo come Lagrange, le cui ricerche in campo fisico-matematico hanno immensa portata nello sviluppo di queste discipline.

Le riflessioni di natura estetico-filosofica delle accademie, incentrate sul concetto di bello, non appaiono così lontane dall'idea che un'arte (l'architettura) possa essere informata alle regole di un'altra (la musica), secondo l'idea che il bello - entità superiore alle singole discipline - si debba ritrovare inalterato in ciascuna di esse.

Canavesio aveva a suo tempo studiato⁵⁹ l'eco della teoria armonica nell'ambito delle accademie e ancora oltre, nelle riflessioni dei primi anni dell'Ottocento di alcuni dei fondatori delle istituzioni torinesi. Ne emergeva un quadro che – sebbene ancora da indagare e da approfondire con ulteriori dati documentari – faceva intendere che il tema fosse ancora in qualche misura attuale e che comparisse, sebbene a margine, anche nelle riflessioni delle due accademie⁶⁰.

I protagonisti di questo dibattito sul bello, che anima ambiti culturali limitrofi a quelli delle due accademie, sono alcuni dei nomi più noti della cultura piemontese a cavallo dei suoi secoli: il padre barnabita Giacinto Sigismondo Gerdil, il conte ferrarese Francesco Leopoldo Cicognara, l'erudito torinese Gianfrancesco Galeani Napione e l'architetto Francesco Benedetto Feroggio, alcuni dei quali, come vedremo, in qualche modo giunti a contatto anche con Magnocavalli.

L'arco cronologico in cui si colloca la riflessione sul tema del bello in ambito piemontese travalica i limiti temporali della vicenda biografica di Magnocavalli; tuttavia, è evidente che tali riflessioni siano comunque indice di un clima di sensibilità diffusa anche in ambito sabauda verso il tema estetico, e, in modo specifico, verso il canone proporzionale. Contributi prodotti nel Settecento avranno tuttavia echi anche nella prima parte del secolo successivo, testimoniando una continuità di pensiero che ancora nell'Ottocento incontra l'interesse degli esponenti della cultura locale.

A questo proposito giova ricordare che Magnocavalli è comunque noto nell'ambiente dell'Accademia Sanpaolina anche grazie alla sua amicizia con De Giovanni. Come ricorda Fedi, riferendosi all'accademia torinese,

De Giovanni è infatti – come del resto Vincenzo Malacarne – un membro attivo: e sua fu [...] l'idea di pubblicare l'*Elogio storico del Conte di Varengo* sulla 'Biblioteca Oltremontana e Piemontese'. [...] Pochi mesi dopo [...] un altro collaboratore della

⁵⁹ W. Canavesio, *Dal bello matematico al bello ideale. Percorsi della teoria architettonica piemontese nel declino del Settecento*, in «Studi Piemontesi», novembre 1993, vol. XXII, fasc. 2, Torino, pp. 315-327.

⁶⁰ Nel suo studio Canavesio riporta anche il testo del poemetto *Il bello* scritto proprio dal fondatore della Sanpaolina, Emanuele Bava di San Paolo (Canavesio, *Dal bello matematico*, cit., p. 323).

medesima rivista, Giuseppe Franchi di Pont, avrebbe poi riservato all'arte tragica del conte di Varengo una menzione onorevole. Una conferma questa [...] del fatto che fu presso i membri della Sanpaolina che l'esperienza letteraria di Magnocavalli incontrò, in terra sabauda, il miglior riscontro⁶¹.

Magnocavalli non è straneo nemmeno agli ambienti dei Filopatridi, poiché con alcuni membri, come Prospero Balbo, Giuseppe Vernazza e Vincenzo Malacarne – come annota Ieni⁶² – risulta in contatto epistolare negli ultimi anni di vita.

L'analogia musicale e il tema proporzionale affiora in opere che trattano temi di carattere teologico, come nel caso di Gerdil, il quale non esita ad affrontare argomenti legati con l'estetica del bello nel suo *Dissertazione sull'origine del senso morale, e sopra l'esistenza di Dio*, parte della *Introduzione sullo studio della religione*. Canavesio – accertata una conoscenza diretta tra Magnocavalli e Gerdil poiché a Casale il primo ricopre l'incarico di Riformatore delle Scuole quando il secondo vi insegna filosofia – giunge ad ipotizzare una possibile condivisione tra i due anche sul piano culturale, considerando il palese interesse di Gerdil verso l'architettura.

Compaiono nello scritto di Gerdil numerosi riferimenti all'architettura, arte-guida anche per le teorizzazioni estetiche [...]. Ci sono ancora ignoti i rapporti che intercorsero tra il giovane filosofo e il grande letterato e architetto casalese. Le ambizioni teoriche di quest'ultimo [...] non disdegnarono argomenti che potevano sollecitare l'attenzione di Gerdil e forse sostentarne i gusti filosofici⁶³.

Sebbene allo stato attuale questa ipotesi non sia suffragata da documenti⁶⁴, risulta evidente che i due eruditi si confrontino nelle rispettive produzioni con il tema del bello in architettura.

Il dibattito piemontese intorno ai temi del bello, e segnatamente a quello di natura proporzionale, si dipana attraverso alcuni decenni: se si considera la *Dissertazione* di Gerdil, che vede le stampe nel 1755, e l'ultimo contributo, *Del Bello. Ragionamenti del Conte Leopoldo Cicognara con le notizie su la vita e le opere dell'autore compilate dal signor Defendente Sacchi*, di Leopoldo Cicognara, pubblicato nel 1834, risulta evidente

⁶¹ Fedi, *Francesco Ottavio Magnocavalli tragediografo*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., p. 152.

⁶² Ieni, *Un profilo biografico*, cit., pp. 8-9.

⁶³ Canavesio, *Dal bello matematico*, cit., p. 320.

⁶⁴ E' certo che nel Fondo Magnocavalli non sono presenti scambi epistolari tra i due né altri documenti che possano avvalorare questa ipotesi, ma non è da escludere che nuovi documenti possano emergere da altri archivi non esaminati in questo studio.

che il lasso temporale è quanto mai ampio. Tuttavia, il numero dei contributi compresi tra questi due estremi appare tutto sommato esiguo: si annoverano il *Saggio sopra l'arte storica* di Galeani Napione nel 1773, l'operetta di Feroggio *Dell'utilità e applicazione delle matematiche all'architettura civile*, pubblicata nel 1788, i *Monumenti dell'architettura antica. Lettere al conte Giuseppe Franchi di Pont*, che risale al 1820, e gli *Opuscoli di letteratura e belle arti*, usciti nel 1826, entrambi di Galeani Napione.

Nonostante ciò, il filo che lega le riflessioni dei vari autori che si inseriscono in questo percorso appare piuttosto consistente e continuativo, dimostrando un reale interesse dei teorici piemontesi verso il tema del bello proporzionale; allo stesso tempo stupisce però che le riflessioni siano condotte anche da storici o si annidino in opere dal forte contenuto religioso.

Premesso che in questo esiguo gruppo di opere il confronto più diretto sul tema armonico avviene nei contributi di Galeani Napione e Cicognara, va rilevato che l'unica opera dedicata all'architettura è il breve saggio *Dell'utilità e applicazione delle matematiche all'architettura civile* dell'architetto Francesco Benedetto Feroggio⁶⁵, uscito nel 1788 come riedizione del testo di un discorso letto al Real Collegio delle Arti di Torino in occasione della nomina del suo autore a membro della classe dei matematici.

Feroggio ricalca il pensiero di coloro che ritengono di fondamentale importanza la matematica nell'arte, secondo un filone che si riconosce ancora nella tradizione vitruviana ma non è insensibile alla nuova corrente scienziata:

il bello filosoficamente definito è un sentimento [...] destato da grate impressioni le quali ricevonsi per mezzo dei nostri sensi dagli oggetti esterni [che] sono in noi eccitate dall'unione di quelle proporzioni e rapporti convenienti alla natura dell'oggetto, che ci viene alla mente rappresentato⁶⁶.

In questo senso si evidenzia come, anche in ambito piemontese, la cultura settecentesca che rinnova il linguaggio e lo statuto dell'architettura rifondandolo legittimamente sulla sua base matematica trovi una sua espressione testuale. Su questa condivisa posizione, il dibattito sull'aspetto proporzionale della bellezza nelle arti assume i caratteri di una riflessione parallela, riflessione peraltro naturale dal momento che, ribadito il valore matematico negli statuti artistici, la proporzione matematica risulta essa

⁶⁵ Francesco Benedetto Feroggio (1760 ca. - ?) è architetto dell'*Accademia delle Scienze* e nel 1790 vi progetta la *Specola astronomica*. Nel 1788 pubblica *Dell'utilità ed applicazione delle matematiche all'architettura civile*, Torino, Stamperia Reale.

⁶⁶ Feroggio, in Canavesio, *Dal bello matematico*, cit., p. 318.

stessa parte essenziale del percorso dell'evoluzione delle arti. Dunque le riflessioni in questo senso non appartengono solamente agli addetti ai lavori (Feroggio, ricordiamolo, è l'unico architetto in questo gruppo di eruditi) ma investono anche il pensiero di teologi, storici, e di quanti sono interessati allo studio delle arti e al loro riverbero in altri ambiti di pensiero.

I primi contributi su questo tema appaiono nella *Dissertazione sull'origine del senso morale, e sopra l'esistenza di Dio*, inserita nella più vasta *Introduzione sullo studio della religione*⁶⁷ di Giacinto Sigismondo Gerdil⁶⁸. Come ci informa Bachelet, l'interesse di Gerdil – filosofo di professione - si rivolge anche all'antichità classica:

il richiamo all'antichità classica appare come uno dei tratti caratteristici del pensiero di Gerdil, che [...] non manca di attingervi frequentemente, nella convinzione che 'moltissimo rimane ancora negli Antichi onde possano i moderni approfittarsi'. Ciò appare manifesto soprattutto nella seconda parte dell'*Introduzione allo studio della religione*, interamente dedicata ad una minuta indagine delle dottrine dei più antichi filosofi Greci, da Talete a Pitagora⁶⁹.

L'autore definisce il concetto di ordine come «una serie di cose, determinata per un qualche rapporto, per cui si intenda il perché i termini di essa serie sono piuttosto connessi in una maniera che in un'altra»⁷⁰. Subito dopo, tale concetto viene ricondotto a quello di verità:

quella stessa inclinazione che muove l'uomo a rintracciare il vero [...] il muove altresì a rintracciare l'ordine e fa che nel ravvisarlo si diletta, approvi e si compiaccia. E [...] siccome il vero consiste nelle relazioni delle cose in quanto esse sono semplicemente così l'ordine consiste nelle relazioni in quanto per esse viene determinata la collocazione delle cose⁷¹.

⁶⁷ G. S. Gerdil, *Introduzione allo studio della religione, con Dissertazioni sopra l'origine del senso morale e sopra l'esistenza di Dio ecc.*, in *Dichiarazione di alquanti punti del primo volume della Introduzione allo studio della religione*, Torino, Stamperia Reale, 1755.

⁶⁸ Il barnabita Giacinto Sigismondo Gerdil (1718 - 1802) nasce nel Regno di Sardegna, in Savoia. Dal 1739 al 1748 è a Casale Monferrato dove insegna filosofia, divenendo anche prefetto degli studi del Real Collegio. Nel 1749 e fino al 1759 è nominato professore di filosofia pratica all'Università di Torino. La risonanza delle sue opere gli valgono la nomina a membro di molte istituzioni letterarie e scientifiche: nel 1757 infatti è uno dei primi soci della 'Società privata piemontese', che si trasformerà poi in Accademia delle Scienze di Torino nel 1783. Nel 1777 si trasferisce definitivamente a Roma dove è nominato cardinale. È anche membro dell'Arcadia romana.

⁶⁹ S. Fasciolo Bachelet, *Il pensiero filosofico di Gerdil*, in «Barnabiti studi» n. 18, 2001, Numero speciale in ricordo del Card. Giacinto Sigismondo Gerdil nel secondo Centenario della morte (1802-2002), p. 5.

⁷⁰ Gerdil, *Introduzione*, cit., p. 48.

⁷¹ *Ivi*, pp. 48-49.

Quindi Gerdil afferma che l'ordine si fonda nella Natura e non dipende dal pregiudizio, dall'educazione o dal capriccio:

tale dunque essendo la virtù dell'ordine, che giova grandemente alle facoltà intellettive dell'uomo, la qual virtù non è certamente arbitraria, ma fondata in natura, egli appare, siccome per questo riguardo ancora debbe l'ordine riuscire grato e dilettevole⁷².

Negli oggetti che osserviamo sia con i sensi che con l'intelletto si trova, dunque, un ordine che sta a fondamento della bellezza, secondo un concetto che lo stesso Gerdil riconduce per via diretta al pensiero di S. Tommaso.

Il barnabita non manca di inserire riferimenti all'architettura, in particolare riguardo alla necessità della simmetria nel disegno di una facciata⁷³, ricondotta alla più vasta proporzione matematica:

siccome le matematiche proporzioni risultano da uguaglianze di rapporti fondati unicamente sulla quantità de' termini e così la proporzione di simmetria e di corrispondenza risulta dalla somiglianza de' rapporti risultanti dalla qualità e situazione delle cose⁷⁴.

Nonostante ammetta l'esistenza del gusto e della soggettività, Gerdil tuttavia ritiene che qualunque uomo che abbia gli strumenti appropriati non possa discostarsi da un'idea di bello generale, fondato sull'ordine. Ammonendo che «non un qualunque ordine basta per fare il bello»⁷⁵, il filosofo savoiaro ritiene che il bello, diletta «non per lo uso che si fa dell'oggetto bello, ma in virtù della cognizione che ne ha lo spirito [...] accompagnata di una grata affezione nell'animo»⁷⁶, consista in quello che ogni persona in ogni tempo ravvisa come bello. In altre parole, Gerdil pensa che la bellezza si fondi sull'ordine e che esista un bello reale, fondato su proporzioni simili a quelle presenti in natura:

per conoscere l'ordine e il bello delle cose è necessario di conoscere distintamente i rapporti di convenienza in virtù dei quali hanno tutte le parti di un complesso naturale una data connessione⁷⁷.

⁷² *Ivi*, p. 50.

⁷³ *Ivi*, p. 52.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 52-53.

⁷⁵ *Ivi*, p. 54.

⁷⁶ *Ivi*, p. 55.

⁷⁷ *Ivi*, p. 63.

Come osserva Stella, le teorie estetiche di Gerdil, poiché investono il campo dell'architettura, ispirano «progetti e analisi del barnabita Ermenegildo Pini e del conte Gianfrancesco Galeani Napione»⁷⁸; in più, secondo la lettura di Canavesio, le teorie di Gerdil avrebbero potuto interessare anche Magnocavalli, dal momento che i due si conoscono personalmente negli anni di incarico del barnabita come professore di filosofia a Casale Monferrato.

Ci sono ancora ignoti i rapporti che intercorsero tra il giovane filosofo e il grande letterato e architetto casalese. Le ambizioni teoriche di quest'ultimo [...] non disdegnarono argomenti che potevano sollecitare l'attenzione di Gerdil e forse sostentarne i gusti filosofici⁷⁹.

L'ipotesi di una condivisione culturale con il conte casalese, allo stato attuale della ricerca, non è suffragata da riscontri documentari, anche se dimostra di essere accolta da altri studiosi, come Valabrega⁸⁰. Se allo stato attuale della ricerca possiamo solo ipotizzare che Gerdil e Magnocavalli abbiano potuto avere rapporti di natura anche culturale oltre alle normali relazioni intercorse nell'ambito dei rispettivi incarichi legati alle istituzioni scolastiche casalesi, è invece indubbio che il pensiero di Gerdil si riverberi nelle opere di due eruditi che, a cavallo tra Settecento e Ottocento, rilanciano il tema del bello proporzionale e lo consegnano al secolo XIX: Galeani Napione⁸¹ e Cicognara.

Il primo mostra di interessarsi a questo tema tra le righe di scritti indirizzati ad altri ambiti del sapere, mentre il secondo, già in pieno Ottocento, si dedica in maniera specifica al tema pubblicando il trattato *Del Bello*: pur cadendo a cavallo tra XVIII e XIX secolo, il confronto tra i due autori sui temi armonici trova radici nel pensiero settecentesco, presentando i caratteri di una discussione certamente tardiva ma in qualche misura ancora sentita, nonostante le riflessioni estetiche ottocentesche si incentrino per lo più su

⁷⁸ P. Stella, *Appunti per una biografia di Giacinto Sigismondo Gerdil*, in «Barnabiti Studi», n. 18, 2001, 'Numero speciale in ricordo del Card. Giacinto Sigismondo Gerdil nel secondo Centenario della morte (1802-2002)', p. 9.

⁷⁹ Canavesio, *Dal bello matematico*, cit., p. 320.

⁸⁰ R. Valabrega, *Un anti-illuminista dalla cattedra alla porpora: Giacinto Sigismondo Gerdil professore, precettore a corte e cardinale*, Torino, Deputazione subalpina di Storia patria, Palazzo Carignano, 2004, p. 81.

⁸¹ Gianfrancesco Galeani Napione (1748-1830) avviato agli studi giuridici, coltiva fin da giovanissimo interessi storici e letterari. Nominato intendente di finanza viene successivamente promosso ad alte cariche nello Stato Sabauda. Scrive opere di carattere storico e politico ma la sua opera più famosa è *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* del 1791. Nominato socio dell'Accademia delle Scienze, per la quale svolge un'intensa attività, diviene in seguito presidente della nuova classe di scienze morali, storiche e filologiche, si dedica a studi di vario argomento, compresa l'architettura. Nel 1812 viene eletto membro della rinata Accademia della Crusca e dopo il ritorno dei Savoia nel 1814 fa parte del Magistrato per la riforma dell'Università, adoperandosi per l'istituzione di una cattedra di Economia politica.

argomenti di altra natura. Come ci ricorda Canavesio a proposito dei *Monumenti dell'architettura antica. Lettere a Giuseppe Franchi di Pont* di Galeani Napione,

[...] l'eco di affascinanti ma lontani temi di ricerca appariva sorpassata davanti ad un dominio di interessi fattosi empirico e sperimentale⁸².

Nonostante questa inattualità del tema, nel pensiero di Galeani Napione l'argomento resta in qualche misura sotto esame, già a partire dal *Saggio sopra l'arte storica* del 1773 e poi nei successivi *Monumenti dell'architettura antica* (1820) e *Opuscoli di letteratura e belle arti* (1826), nei primi due dei quali l'eco del pensiero gerdiliano risuona chiara⁸³.

Nel *Saggio sopra l'arte storica* l'autore ripartisce il sistema dell'umana dottrina nelle tre aree della storia, della filosofia e della fantasia, aree cui appartiene la ricerca del vero: la differenza è che la storia è l'esposizione del vero, la filosofia la sua ricerca mentre la fantasia - cui si riferiscono poesia e belle arti - la sua imitazione. È evidente che in questa tassonomia possa trovare spazio anche il tema del bello proporzionale: l'autore infatti si occupa anche del concetto del bello, il quale - nella categoria del bello d'imitazione - nasce nell'ambito della fantasia, il cui compito è imitare la natura per il tramite delle arti.

Nella speculazione condotta da Galeani Napione nelle pagine del *Saggio* permane la coincidenza tra Bello e Vero che avevamo già visto in Gerdil; tuttavia, il tema armonico affiora meglio e più chiaramente nella successiva raccolta di lettere *Monumenti dell'architettura antica. Lettere a Giuseppe Franchi di Pont*, testo che colleziona una serie di missive scritte dall'autore in un arco di tempo non troppo breve e che affronta temi dell'architettura antica con particolare attenzione verso quella egizia, che ad inizio Ottocento rappresenta un ambito di studio e di interesse decisamente attuale e, per dirla con Canavesio, *alla moda*.

In una lettera redatta a fine Settecento proprio sul tema del bello in architettura, l'autore affronta il tema della natura proporzionale nell'arte:

ma circa le proporzioni, da cui nascono le belle forme, che non solo riguardano le parti, ma la pianta intera, e le dimensioni tutte di un edificio, assai recondita n'è la dottrina, e

⁸² W. Canavesio, *Proporzioni armoniche e moda egizia nel confronto tra Francesco Galeani Napione e Leopoldo Cicognara*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XCII, n. 2, 1994, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, p. 605.

⁸³ «Non sorprende, quindi [...] rintracciare fra le fonti del *Saggio sopra l'arte storica* di Gian Francesco Galeani Napione, del 1773, proprio quell'*Introduzione allo studio della religione* del Gerdil che conteneva orientamenti ormai ampiamente condivisi in fatto di estetica» (Canavesio, *Dal bello matematico*, cit., p. 320).

qualunque speculazione più profonda intorno a questo particolare far si voglia, altro non si ricaverà, se non che il trovarle è un dono di un'anima bella, nelle cose belle lungamente abituata [...]. Chi meglio di nessun poeta poteva ragionarne, voglio dire il Palladio, dice che le belle forme degli edifici danno contento grandissimo; e la ragione che ne reca si è, che, siccome per proporzioni delle voci sono armonia degli occhi nostri, la quale sommamente diletta senza sapere il perché. Se non che più squisito e recondito a me pare che sia il giudizio degli occhi, che non degli orecchi, non essendosi sinora potuto (e forse non si potrà mai) ridurre a regola certa le proporzioni che appagano e dilettono l'occhio, come si è fatto delle voci che risuonano armonicamente all'orecchio; ed altronde poi anche le più profonde teorie dottrinali sulla Musica non saranno mai sufficienti a firmar un Compositor di Musica eccellente⁸⁴.

Nel processo argomentativo di Galeani Napione il tema dell'analogia sinestesica tra occhio e orecchio riaffiora e viene ricondotto al maestro Palladio; nonostante ciò, l'autore non pare aderirvi tout court, lasciano rasparire, al contrario, dubbi riguardo l'esatta analogia di funzionamento tra i due organi di senso.

In una lettera in cui recensisce l'opera *Dell'architettura egiziana. Dissertazione d'un corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Parigi*⁸⁵ di Jacopo Belgrado, Galeani Napione, nel ribadire il primato dell'architettura classica su quella egizia tanto decantata da Belgrado (il quale «studiasi in tutti i modi di deprimere [i Greci] ingegnandosi a cercar sottigliezze per inferire che poco ragionate fossero le pratiche loro»⁸⁶), ribadisce che le proporzioni in arte sono una verità e non piuttosto il risultato del gusto:

non di ciò pago l'autor nostro si dà a credere di poter viepiù confermare il suo assunto, vale a dire che le proporzioni in Architettura dipendano dalla moda [...]⁸⁷.

Nonostante il fatto che le regole degli ordini non siano assolute già in Vitruvio, ciò

⁸⁴ G. Galeani Napione, *Monumenti dell'architettura antica. Lettere al conte Giuseppe Franchi di Pont*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1820, tomo I, lettera VII, *Si cerca in che consista il Bello Architettonico contro la Teoria del Gibbon e del Winckelmann. Ragioni del breve periodo della perfezione dell'Architettura*, scritta a Torino il 23 giugno 1795, pp. 154-155.

⁸⁵ J. Belgrado, *Dell'architettura egiziana. Dissertazione d'un corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Parigi, membro dell'Istituto di Bologna, dell'Accademia di Padova, di Siena, di Cortona, di Ravenna, d'Udine, e pastor Arcade*, Parma, Della Stamperia Reale, 1786.

⁸⁶ Galeani Napione, *Monumenti*, cit., tomo III, lettera VI, *Delle proporzioni degli Ordini Architettonici presso gli Egiziani*, scritta il 17 ottobre 1807, pp. 149-150.

⁸⁷ *Ivi*, 142-143.

non giustifica chi ne abusa, come cominciò a fare [...] lo stesso Michelangelo; e poscia più scandalosamente fecero i Borromineschi [...]. Nelle variazioni, coerentemente a Vitruvio, non si debbono alterare le leggi essenziali, come egli stesso espressamente raccomanda⁸⁸.

Tuttavia, subito dopo ribadisce una posizione non assoluta riguardo le regole da applicarsi all'Architettura, che tra le Belle Arti è «la più difficile, poiché altrimenti, se invariabili fossero le sue leggi in ogni sua parte, sarebbe unicamente Professione scientifica e calcolatrice»⁸⁹.

Galeani Napione nel riaffermare il primato dei Greci sugli Egizi non può certamente aderire all'infondatezza delle regole proporzionali, ma allo stesso tempo ammonisce dal rischio di applicarle in modo assoluto e di spostare così il piano dell'arte verso quello più asciutto e *calcolatore* della scienza.

In un'altra lettera si esprime ancora riguardo al Bello Ideale in architettura:

siccome vera bellezza non si dà che non sia fondata sopra una norma stabile e costante [...] [l'Architettura] non solo è Bell'Arte ma tra le Belle Arti l'unica, che forma il delicatissimo anello che congiunge le discipline matematiche e fisiche colle idee più squisite del Bello Ideale⁹⁰.

Ragionando intorno all'aspetto imitativo dell'architettura, Galeani Napione afferma che

l'Architettura non imita oggetto veruno esistente; bensì, prevalendosi nelle idee dell'Ordine e del Bello, ingenite nella mente dell'uomo, l'Architettura come sua special dotte ha per oggetto appunto questa idea del Bello, che traluce nelle opere tutte del sommo Facitore, ingegnandosi d'imitarla in genere, e non ne' particolari⁹¹.

Ma poco oltre riconduce l'imitazione dell'architettura al corpo umano:

⁸⁸ *Ivi*, p. 145.

⁸⁹ *Ivi*, p. 145.

⁹⁰ Galeani Napione, *Monumenti*, cit., tomo III, lettera VII, *Quale sia il regolo dell'Architettura considerata come Bell'Arte. Incompatibilità pretesa della eleganza colla grandezza*, scritta il 28 ottobre 1807, p. 153.

⁹¹ *Ivi*, p. 154.

il Bello architettonico degli Ordini Greci, e le proporzioni eleganti, che ne formano il carattere fondamentale, furono ricavate, non già dagli alberi, né dai sassi, ma dalle proporzioni delle belle persone⁹².

In sostanza il regolo dell'Architettura è «il senso del Bello, e quel Buon Gusto, che vi ha chi disse essere nelle Belle Arti ciò che è nella Geometria il Libro delle Proporzioni»⁹³.

Subito dopo però Galeani Napione riconduce, una volta ancora, la scelta riguardo alle proporzioni al gusto:

né fissi possono essere questi precetti, ed impossibile riesce il determinarli dacchè moltissime sono nell'Architettura [...] le mescolanze [...], le mezze tinte [...] di cui tocca esclusivamente al buon Gusto il decidere⁹⁴.

Più avanti, nella stessa lettera, l'autore entra recisamente nel tema armonico:

premesso quel detto del Galilei, che i due sensi, occhio e orecchio, si accordano ne' loro giudizi e che ciò che piace all'uno piace anche all'altro, soggiunge che ragionandosi col Conte Jacopo Riccati intorno alla scelta della media proporzionale conveniente a dare una media tra la lunghezza e la larghezza di un vaso interno, la qual media ne determinasse l'altezza, dopo aver quel valente matematico escluse le due proporzioni Aritmetica e Geometrica, propose l'Armonica, la quale, dic'egli, appaga la ragione, soddisfa l'occhio e costituisce la simmetria. Quindi, dopo di aver accennato, senza distinguere ciò che è di ragion del Bello in Architettura da ciò che è di ragion del Vero, che conviene addomesticar l'Architettura colla Geometria, soggiunge che meglio si distinguono le differenze delle ragioni acustiche, che non le altre soggette al giudizio dell'occhio; e che il Sauveur reca un calcolo, da cui arguisce che la finezza dell'orecchio in distinguere i tuoni, è in circa diecimila volte superiore del discernimento dell'occhio del giudicar de' colori; e pare che insinuar voglia che questa Armonica proporzione di trovi ne' Monumenti dell'Architettura Egizia [...] anzi costituisca il vero Bello, il principal pregio della Bellezza architettonica⁹⁵.

La posizione di Galeani Napione al riguardo è netta:

⁹² *Ivi*, p. 156.

⁹³ *Ivi*, p. 157.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 162-163.

quand'anche la proporzione Armonica sia la più bella per l'interno d'ogni specie di edificio, il che non saprei, massimamente trattandosi di fabbriche destinate ad usi tra loro molto diversi, e che per conseguente richieder possono altezza maggiore o minore in proporzione all'ampiezza [...] non so come questa sola proporzione bastar potrebbe da per se sola a formare il Bello architettonico; né come le discipline matematiche, necessarie sieno a ravvisare questa specie di Bello [...] né come in cosa di ragion dell'occhio, star si debba piuttosto la giudizio dell'orecchio [poiché] l'occhio, giudice dell'Architettura, vada meno dell'orecchio soggetto ai numeri ed ai calcoli. [...]. L'Architettura pertanto quando [...] si considera [...] come Bell'Arte, allora con principi diversi governar si dee, che non colle equazioni algebriche, poiché i canoni del buon gusto sono di troppa diversa natura⁹⁶.

Il ricorso frequente al gusto pone la posizione di Galeani Napione in linea con un'estetica che non rinuncia alle regole proporzionali come canone per il Bello Ideale ma non le vincola in modo assoluto al raggiungimento della Bellezza e, quindi, rifugge l'idea che la regola musicale possa essere la garanzia del raggiungimento di questo obiettivo.

La recensione dei *Monumenti dell'architettura antica*⁹⁷ da parte di Leopoldo Cicognara⁹⁸ è l'occasione per criticare il testo del collega, ma, allo stesso tempo, quella per occuparsi ancora una volta del tema di natura proporzionale. L'autore, nella critica condotta al lavoro di Galeani Napione, mostra di aderire all'idea che il bello si fondi su proporzioni musicali ma la familiarità di Cicognara con il tema armonico era emersa ancor più chiaramente nella precedente opera *Del Bello*, interamente incentrata su temi estetici.

Nel secondo ragionamento, *Del Bello e degli scrittori su tale materia*, ritroviamo i tratti del dibattito settecentesco in tema di estetica e i suoi principali esponenti, da Crousaz a Wolff, da Hogarth a Hutcheson e fino a Hume, tra le righe dei quali Cicognara cerca allineamenti concettuali e contrapposizioni. Cicognara dedica poi ad André una rilevante sezione critica, ritenendolo l'autore più autorevole in tema di Bello essenziale, ma, allo stesso tempo, dichiara di esserne rimasto deluso non avendovi trovato ciò che cercava, cioè la definizione di Bello essenziale.

Cicognara introduce l'analogia musicale fin dalle prime pagine del testo:

⁹⁶ *Ivi*, pp. 164-165.

⁹⁷ Cicognara, recensione ai *Monumenti dell'architettura antica*, in «Antologia», 1822, VI, pp. 477-490.

⁹⁸ Il conte ferrarese Francesco Leopoldo Cicognara (1767-1834) è storico dell'arte e bibliografo. Si dedica alla pittura e allo studio delle antichità; per parecchi anni svolge il ruolo di direttore dell'Accademia delle arti di Venezia, per la quale promuove l'aumento del numero dei professori e il miglioramento nei corsi di studio, istituendo nello stesso tempo premi e creando una galleria per l'esposizione delle pitture veneziane. Svolge attività politica anche a Torino; pubblica inoltre *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia, illustrati da Leopoldo Cicognara, da Antonio Diedo e da Giannantonio Selva* e *Monumenti sepolcrali cospicui eretti alla memoria degli uomini celebri in Venezia: opera che fa seguito alle fabbriche illustri della stessa città*.

il numero e gli accordi determinati da alcune armoniche leggi sono le sorgenti del Bello che emana dai suoni [...] non è qui scopo il trattare molto diffusamente della musica, bastando accennare per ora le relazioni che hanno le sue leggi con quelle del disegno, che è l'oggetto principale di questi Ragionamenti, e a cui tendono per la maggior parte le nostre applicazioni⁹⁹.

Egli mostra di credere con convinzione nell'esistenza di un Bello assoluto:

tutti gli oggetti belli tengono in moto la sensazione di piacere in noi per una facoltà assoluta che loro è comune [...]. Avvi un Bello assolutamente tale per sè che con irresistibile voce parla per gli occhi e per l'udito al cuore, indipendentemente da tutto ciò che possa essergli relativo¹⁰⁰.

Il bello, dunque, parla al cuore per il tramite degli occhi e dell'udito, e per trovare quegli elementi che suscitano il senso del Bello Cicognara raccomanda di cercare nella Natura e in noi stessi, dove senza fallo si troveranno le sue cause, che sono l'ordine e la simmetria.

Nel successivo ragionamento, *Della forza, e della misura del Bello assoluto*, l'autore ritorna ancora sul tema armonico, e lo fa introducendo il bello proporzionale:

chi dicesse che la magia del Bello consiste nella *Proporzione*, e di questa desse tali idee che potessero conciliarsi colla varietà e coll'unità, forse potrebbe soddisfare maggiormente quella ragione che andiamo cercando¹⁰¹.

Il problema, per l'autore, non sta nell'affermare l'esistenza del Bello assoluto, ma nel trovarne le cause e a questo riguardo entra in gioco il tema armonico:

vi sono delle consonanze in tutte le cose, quantunque questo sembra soltanto proprio dell'armonia; e si rifuggono, o si amano alcune vicinanze di colori, si rendono odiose o grate certe dimensioni comparate fra loro, a guisa appunto delle voci musicali. Queste armoniche

⁹⁹ L. Cicognara, *Del Bello. Ragionamenti del Conte Leopoldo Cicognara con le notizie su la vita e le opere dell'autore compilate dal signor Defendente Sacchi*, Milano, Giovanni Silvestri, 1834, pp. 2-3. La prima edizione risale al 1808.

¹⁰⁰ Cicognara, *Del Bello*, cit., pp. 53-54.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 60.

leggi formano la proporzione che determina il Bello nelle cose e la difficoltà non consiste [...] nel persuadersi dell'esistenza di questa ma in trovare il modo di misurarla¹⁰².

Poco dopo aggiunge:

[...] non v'ha dubbio dunque che la sensazione del Bello nell'armonia sia determinata [...] da essenziali proporzioni [...]. Nell'architettura [...] pare dimostrato che corrispondendosi le parti esattamente anche per misurate dimensioni tanto più siavi di bellezza assoluta quanto v'ha più di precisione e simmetria per esservi realmente maggior proporzione¹⁰³.

Nemmeno in Cicognara la riproposizione della teoria armonica è priva di cenni alla soggettività e all'empirismo, comparendovi infatti la puntuale considerazione di un differente funzionamento tra organo della vista e organo dell'udito:

non la soavità dell'armonia colpisce l'anima [...] quantunque le leggi che riguardano la vista appariscano meno positive di quelle che riguardano l'udito, e non si possa fare esattamente l'applicazione di questa analogia¹⁰⁴.

Nonostante questa annotazione, la validità del canone proporzionale resta inalterata; semmai «la difficoltà potrà consistere nel trovare il misuratore di questa proporzione, base del Bello assoluto»¹⁰⁵. Viene in aiuto dell'autore il parallelo tra suoni e colori, a dimostrazione che anche il senso della vista coglie i valori proporzionali che garantiscono l'apparire del Bello. Da queste considerazioni il ferrarese giunge alla considerazione che la stessa cosa avvenga in merito al Bello in architettura:

la proporzione delle modanature, la loro successione, la grazia successiva de' profili e contorni, sono giudicate ove si trovino a prima vista, o vengon eseguite facilmente da chiunque abbia uno spirito agile e un senso squisito. Che poi queste proporzioni architettoniche sieno le *armoniche* è sentimento di molti, ancorchè resti a dimostrarsi con qualche maggior evidenza. Primieramente perché non è cosa ben certa da qual principio dipenda costantemente la soavità degli accordi consonanti; e in secondo luogo, perché si rimarca che dipende da differenti principi la soavità procurata da diversi sensori¹⁰⁶.

¹⁰² *Ivi*, p. 66.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 64.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 77.

Il parallelo con la musica prosegue in relazione all'alternarsi di varietà e semplicità: poiché il bello musicale è costituito da una adeguata mistura di varietà e unità, la stessa cosa si può ritrovare nell'architettura, «perché quantunque piacciono più colonne eguali successive, non piacerebbero due tori uguali o due scozie»¹⁰⁷.

La considerazione della fondatezza della teoria armonica approda infine al concetto di medio armonico:

per continuare coll'applicazione della medesima proporzione armonica all'architettura in modo utile e evidente, si osservi che nel proporzionare le tre dimensioni d'una stanza, d'una sala d'una galleria, d'un portico, la proporzione armonica soddisfa in un modo meraviglioso. Se sieno date la lunghezza e la larghezza d'un tale luogo, l'altezza resta convenientemente definita per se stessa dal mezzo armonico¹⁰⁸.

La convinzione nell'esistenza di un bello assoluto chiosa l'intero ragionamento:

non potrà mai risultare nessun motivo per cui legittimamente possa dedursi che il bello assoluto, quello che nasce dall'ordine e dalle proporzioni delle parti tra loro, sia una convenzione o una chimera¹⁰⁹.

Cicognara dunque non si sottrae dall'ammettere l'esistenza di un bello relativo, ma asserisce che esso derivi dall'uso, dal gusto, dalle mode e dalla soggettività: la scissione del Bello assoluto dal Bello relativo dà ragione dell'esistenza di un livello di soggettività nell'arte, ammette le nuove categorie come la grazia e il sublime, che l'estetica settecentesca formalizza, ma allo stesso tempo ribadisce i caratteri solidi e immutabili di un Bello assoluto che l'uomo dotato di giusta intelligenza e di strumenti adeguati non può non riconoscere.

Il settimo ragionamento di Cicognara, *Del Bello ideale, e delle Cause che possono svilupparlo*, intende ribadire come il Bello assoluto non sia astratto ma, al contrario, sia nella natura, «se ella si prendesse cura di scegliere ed accozzare le perfezioni di cui sono suscettibili le forme ed i suoni»¹¹⁰, ritenendo che il bello di questa specie si ritrovi nel *genere* e non nei singoli oggetti prodotti dalla natura.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 78.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 79.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 82.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 178.

Lo scarto con il pensiero di Galeani Napione risulta chiaro, in quanto Cicognara si schiera con più evidente adesione tra i sostenitori del tema armonico. A questo riguardo Canavesio rileva che

nello svilire la storia degli stili a favore di un senso profondo, strutturale, delle proporzioni, Cicognara si poneva in contrasto con Galeani Napione, per il quale il 'regolo' degli ordini architettonici era il senso del bello, mentre il 'buon gusto', imprevedibile qualità umana, intrasmissibile, diventava, nondimeno, essenziale¹¹¹.

La posizione di Cicognara, pur raccogliendo un'eredità che da più parti è stata vista come un *décalage*, non è però del tutto anacronistica: la consapevolezza del differente funzionamento degli organi di senso chiamati in causa dal tema armonico testimoniano anche di una conoscenza dei più recenti esperimenti acustici, mentre le riflessioni in parallelo sul concetto di grazia e di sublime ne collocano pienamente il pensiero nelle coeve riflessioni estetiche.

¹¹¹ Canavesio, *Proporzioni armoniche*, cit., pp. 606-607.

9. Conclusioni. Il valore e la risonanza dell'opera 'armonica' di Magnocavalli

La lettura puntuale del patrimonio documentario del conte Magnocavalli, nel quale si annidano i tratti della sua adesione alla 'teoria armonica', ci permette di condurre una valutazione complessiva in ordine a due ambiti di riflessione: da una parte, la valutazione della reale portata intellettuale della riproposizione della teoria da parte del conte casalese, dall'altra, in un'ottica più ampia, una considerazione critica di alcuni dei problemi legati alla consistenza teorica e alla applicazione della teoria armonica in Magnocavalli, in relazione al più ampio ambito delle teorie del bello nel Settecento che, come abbiamo avuto modo di mettere in luce nel primo capitolo, accompagnano con una ricchissima e variegata mole di contributi tutto il secolo. In questa doppia chiave di lettura i temi si intrecciano e migrano da un piano all'altro, a dimostrazione che le produzioni del conte casalese – delle quali, come dimostra Comolli, il secolo dei Lumi è informato, sebbene non se ne conoscano gli specifici contenuti – appaiono emblematiche di pulsioni erudite, di correnti di pensiero e di modalità di trasmissione del sapere che rappresentano appieno la *repubblica delle lettere*, svelando contraddizioni e realtà intellettuali che travalicano ampiamente la portata degli esiti da lui raggiunti.

In altre parole, possiamo leggere pienamente Magnocavalli come un figlio del secolo dei Lumi, come personificazione di una ricerca del sapere che spazia a tutto campo, intenta ad appropriarsi di ogni ambito della conoscenza e sinceramente votata alla cultura del sapere, sebbene con mezzi non sempre adeguati e con esiti non particolarmente originali: il conte appartiene a quell'humus culturale che sostanzia l'emergere delle grandi figure, le quali spiccano proprio perché fertile e generativo è il substrato culturale che le nutre.

Magnocavalli partecipa pienamente delle modalità di produzione culturale peculiari del suo tempo. Nel Secolo dei Lumi, infatti, lo studio erudito appartiene ad un progetto intellettuale che caratterizza strati della popolazione che, come i nobili, hanno disponibilità economiche e di tempo; ma, ancor più, rappresenta una modalità di affermazione e di riconoscimento in una società nella quale la visibilità avviene proprio per il tramite della cultura, e, segnatamente, per quello della produzione letteraria, non solo *strictu sensu* ma in un più ampio senso culturale. Nel caso del conte casalese, ampiamente noto in Piemonte e in Veneto, le due tragedie *Corrado* e *Rossana* sono gli effetti più evidenti di questo studio erudito, produzioni che lo pongono alla ribalta del panorama letterario in tutta Italia tanto che le recensioni delle sue tragedie appaiono sulle

Effemeridi letterarie; ma, in più, l'erudito Magnocavalli si interessa di matematica come di scienze, di storia delle religioni come di architettura, di meteorologia come di musica. Il suo sapere, così come risulta dalle carte d'archivio, appare forse più una miscellanea di erudizione che una solida costruzione di saperi condotta con strumenti critici: questa è forse la natura stessa dello studio erudito settecentesco, perlomeno di quello di coloro che, non vessati dai tempi e dalle necessità di una professione, possono dedicarsi a collezionare interessi e saperi diversi.

Questa pratica intellettuale a tutto campo pone l'erudito settecentesco in una rete di relazioni che si esplica spesso in fitti scambi epistolari, soprattutto quando le appartenenze territoriali rendono difficoltoso lo scambio e il contatto in prima persona. Le corrispondenze settecentesche rappresentano – come è noto - una ricca fonte di materiali e svelano contenuti che, del tutto lontani da quelli di una lettera come noi oggi la concepiamo, si avvicinano alla forma della dissertazione vera e propria, al punto che molte opere teoriche del Settecento sono vere e proprie raccolte di lettere, non di rado anche cronologicamente distanti.

Uno degli elementi che risultano con assoluta chiarezza dalla lettura dei dati storici è che la fama del conte sia sensibilmente più vasta di quanto finora ipotizzato: i legami con l'Arcadia romana – che le ricerche condotte nel presente studio dimostrano senza ombra di smentita – ne collocano la figura in un ambito di maggior respiro, sottraendolo dall'angustia del clima regionale cui solo la frequentazione dell'ambiente veneto per il tramite del conte Arnaldi lo aveva allontanato. Il legame con Gastaldi sottolinea la sua fama come tragediografo, ma non ci aiuta nel delineare la portata della sua notorietà in qualità di architetto fuori dai confini piemontesi: le lettere napoletane in cui si fa menzione del conte casalese lo citano come autore delle tragedie premiate a Parma e, incidentalmente, come architetto, nulla aggiungendo circa la fama delle sue produzioni progettuali in ambito capitolino.

I legami con gli ambienti romani possono però aprire il campo della ricerca ad ulteriori indagini, indirizzate a colmare quelle lacune documentarie proprio in campo armonico che purtroppo hanno caratterizzato il proseguimento della nostra ricerca. Il ritrovamento di tracce biografiche dell'avvocato romano Filippo Gastaldi certamente conferma l'ipotesi dell'esistenza di un documento armonico del conte casalese a lui indirizzato, ma purtroppo non ci autorizza a sperare in un suo futuro ritrovamento. Allo stato attuale, dunque, il rigore storiografico impone di ricostruire il pensiero armonico di Magnocavalli con

l'esclusivo ausilio delle carte degli archivi consultati, carte comunque numerose, ricche e illuminanti, in grado di offrire una lettura a tutto campo della portata del suo pensiero.

Il carattere meticoloso del lavoro di Magnocavalli è fuor di dubbio: il conte raccoglie puntualmente il proprio lavoro e, in più, partecipa della pratica ereditata dai suoi antenati di collezionare e conservare meticolosamente le carte di famiglia: esigenze di affermazione del lignaggio familiare, ma forse anche una certa presunzione intellettuale, portano il conte casalese a raccogliere, oltre a tutte le carte burocratiche e a quelle legate alla gestione economica del patrimonio o a quelle familiari, anche il più piccolo appunto di studio e questo ha certamente aiutato la ricerca, fornendole ampio e variegato materiale di studio.

La statura di architetto è ampiamente riconosciuta, sia dai contemporanei sia dallo storico attuale: la formazione autodidatta non gli impedisce di acquisire pienamente modalità progettuali, sensibilità estetica e conoscenze tecnico-strutturali, ma non gli fornisce quell'abilità nel disegno che gli permetta di redigere di suo pugno i progetti. Aiutato dal collaboratore Fernando Venanzio Bianchi o, più spesso, portato a redigere i suoi progetti in forma di elenco corredato di misure, il conte non rinuncia tuttavia a dedicarsi alla pratica progettuale, anche se alcune delle opere a lui tradizionalmente attribuite sono state in tempi più recenti ricondotte anche ad altre successive mani e risultano quindi di non unica paternità.

Certamente il nostro legge molto i trattati di architettura, e legge con un intento indagatore e anche classificatore, spinto del bisogno di rielaborare personalmente i contenuti che più lo interessano: questa modalità di appropriazione del sapere ci lascia un gran numero di appunti tratti in modo puntuale dalle opere architettoniche altrui, soprattutto riferiti a problemi formali legati all'ambito della matematica applicata (come il caso della progettazione delle volte).

Da quanto precedentemente esaminato nei documenti armonici, è possibile ora tentare di elaborare una sintesi in merito al valore della riflessione del conte sull'analogia musicale, riflessione già annoverata dal Comolli tra quelle dei sostenitori della teoria ma finora mai ricostruita ed esaminata in modo sistematico.

Diversamente da quanto trasmessoci dalla biografia del Ponziglione, nessun manoscritto del casalese riporta il titolo di *Saggio sul Bello Reale nell'architettura* e dunque la notizia di un lavoro compiuto su tale argomento risulta purtroppo infondata. La lettera ad Arnaldi ricollegata a tale titolo da più di uno storico tratta certamente di temi armonici ma non è considerabile un saggio a tutti gli effetti e non ne riporta esplicitamente

il titolo. Altri due documenti sono dichiaratamente riferiti al tema proporzionale (*Proporzioni armoniche* e *Saggio delle ragioni e delle proporzioni relative all'architettura*) ma, come è stato ampiamente messo in luce, sono caratterizzati da una forma mutila, quand'anche non semplicemente abbozzata e dunque non possono costituire materiale che ci consenta di ipotizzare, da parte di Magnocavalli, una riflessione organica o completa. L'intento di produrre un'opera armonica appare evidente nelle produzioni del casalese, ed egli peraltro ne fa espressamente menzione all'amico Arnaldi nella lettera *La lettura del vostro discorso intorno alle Basiliche* del 5 settembre 1767: tuttavia, il materiale pervenutoci non permette di ricostruire i tratti di un'opera conclusa, né quelli di una riflessione teorica condotta ad un buon livello di definizione e di approfondimento. Dagli esiti della ricerca documentaria cade dunque anche la notizia (anch'essa fornita da Ponziglione) che Magnocavalli fosse prossimo alla pubblicazione di un documento armonico, a meno di ipotizzare che la lettera spedita a Gastaldi fosse, nei contenuti e nella forma, un vero e proprio trattato; in questo caso dovremmo ipotizzare che Ponziglione possa essere stato a conoscenza di tale lettera e riferirvisi, ma non abbiamo dati documentari comprovanti un contatto tra il redattore dell'*Elogio* e Comolli, in possesso della suddetta lettera e ufficiale divulgatore della notizia.

Anche il volenteroso tentativo di redigere un proprio trattato di architettura resta solo nelle intenzioni, consistendo il documento di sole nove pagine di trattazione: come abbiamo avuto modo di osservare, gli argomenti trattati - le basi matematiche dell'arte del costruire e anche qualche cenno alla proporzione armonica - risultano purtroppo molto lontani se non marginali rispetto alle tematiche legate nello specifico alla pratica e alla teoria dell'architettura. È evidente che Magnocavalli appartenga al novero di quegli architetti per i quali i fondamenti matematici dell'arte di costruire risultano essenziali¹: ma il suo *Trattato di architettura civile* resta veramente solo una lontana intenzione, sebbene metodologicamente corretto nel suo impianto teorico in quanto inizia il lungo percorso della trattazione teorica a partire dalle basi matematiche dell'architettura.

Il conte, però, nella sua idea di un trattato armonico doveva avere in mente un testo che presentasse, accanto alla trattazione teorica, anche i tratti del manuale applicativo: lo dimostrano i manoscritti inerenti l'applicazione della regola armonica ad elementi dell'architettura, che si presentano molto più numerosi dei pochi manoscritti di natura teorica. Almeno due di questi - il *Metodo per ornare le Porte, le Finestre e le Nicchie* e la prima *Memoria sopra l'ordine corinzio*, sebbene quest'ultima redatta ancora in forma di

¹ Nel *Catalogo dei libri da provvedersi*, del resto, molti sono i titoli di opere di matematica, a dimostrazione di un evidente interesse del nostro.

bozza - hanno il carattere di compiutezza e sono condotti con un metodo rigoroso, presentando una coerente spiegazione delle proporzioni musicali e una loro altrettanto precisa applicazione all'elemento progettuale. Evidentemente l'esercizio applicativo appare più congeniale al conte, ma possiamo dire che esso risulta anche più semplice nella sua realizzazione rispetto ad una approfondita e compiuta trattazione della teoria. Il dimensionamento di un elemento architettonico secondo relazioni numeriche riferibili a quelle delle consonanze musicali appare infatti un esercizio piuttosto meccanico: altra cosa è riproporre in una nuova veste e su solide basi il tema armonico nei suoi tratti teorici, perché in questo caso il conte avrebbe dovuto affrontare l'argomento con un taglio estetico, e in questo modo argomentare il suo pensiero anche in relazione ai principali tra i moltissimi contributi in materia che vedono le stampe nei decenni centrali del secolo. A titolo di esempio, potremmo citare il trattato di Cicognara *Del Bello*, in cui l'autore dedica ampio spazio alla rilettura critica dei contributi italiani, francesi e inglesi che hanno affrontato il tema del Bello Ideale e che costituiscono testi dai quali non è possibile prescindere se si intende intessere una trattazione approfondita sull'argomento. Magnocavalli non pare molto sensibile a questa esigenza: pur dimostrando di possedere copia delle *Lettere* di Francesco Riccati e di estrarne riflessioni sul tema armonico, possiede – come abbiamo già evidenziato - almeno un'opera di opposta fazione, ossia *L'Analisi della Bellezza* di Hogarth, ma non ne trae alcuna riflessione personale, come pur ci si sarebbe aspettato per lo meno per confutarne – come avviene per altri sostenitori dell'analogia musicale – l'opinione.

Sappiamo infatti che il tema armonico affiora molte volte negli scritti di estetica del Settecento e in altra sezione del presente lavoro ne abbiamo tratteggiato le relazioni con macrotemi dell'estetica del periodo e con altre tematiche più generali del campo dell'intero scibile. Verso questo panorama ricchissimo e fertile di contributi dobbiamo rilevare, purtroppo, che Magnocavalli non mostra particolari sensibilità e interesse.

Il conte casalese pare ignaro delle principali pubblicazioni in materia e, ancor più, di quelle più aggiornate che tentano in vario modo un aggancio della teoria armonica con il campo delle sensazioni, campo ormai ineludibile per qualunque riflessione estetica. Certamente il dato temporale delle pubblicazioni dei contributi cui ci riferiamo ha il suo peso, considerando che la stagione 'armonica' di Magnocavalli si esaurisce nei primi anni Settanta per lasciare spazio nello stesso decennio alla composizione di tragedie: ma, nonostante ciò, l'eco del vivace dibattito europeo in materia e le contrapposizioni che lo

animano non risuona nelle stanze casalesi in cui il conte misura con regole musicali gli elementi formali dell'edificio o quelli degli ordini architettonici.

La necessità di un'applicazione non assoluta della regola armonica giunge certamente fino a Casale, ma in questa ammissione di relativismo del canone si esaurisce la capacità del conte di essere al passo con i tempi, mentre rimangono apparentemente oscure a Magnocavalli posizioni che operano il tentativo di rileggere il tema armonico in una chiave estetica più attuale. Se pensiamo alla pubblicazione del testo di *Le Camus De Mézières* dobbiamo riferirci ad un tempo (l'opera vede le stampe nel 1780) in cui il conte appare ormai lontano dai temi armonici, ma nondimeno il trattato francese rappresenta uno degli esiti di una corrente di pensiero che avrebbe potuto non risultare del tutto estranea al conte se questi avesse avuto l'interesse a conoscere i risultati delle nuove ricerche in questa direzione. Le produzioni francesi del resto non sono inaccessibili per il conte, che certamente padroneggia la lingua d'oltralpe e ha facile accesso alla distribuzione editoriale dei testi stranieri: ma, nonostante ciò, egli mostra di rimanere estraneo al dibattito francese in materia rimanendo – in una posizione più ortodossa che anacronistica – legato alle pubblicazioni canoniche in materia, cioè Villalando, Ouyard, Blondel, S. Hilarion. La sua posizione, del tutto in linea con la tradizione, risulta lontana dalle più recenti riletture, anche di quelle che riconsiderano tutto il campo dei sensi umani alla ricerca di altre e meno scontate analogie. Gli esperimenti di padre Castel e di Newton non risultano noti al conte, che nei suoi scritti si limita a reiterare l'antica e galileiana analogia tra vista e udito.

Forse chiedere al conte casalese una propensione a un aggiornamento culturale di tale portata sarebbe troppo arduo, pur considerando che dispone di buoni mezzi culturali ed economici. Tuttavia, se la lettura del contributo del nostro deve essere puntuale e contestualizzata storicamente, non possiamo non rilevare questo scarto culturale, questa limitatezza di vedute che lo colloca, nei risultati raggiunti, su un piano per così dire ordinario, nel versante delle repliche certamente corrette e convincenti ma non su quello dei contributi innovativi o in grado di aprire a nuovi e più fecondi indirizzi di ricerca.

Il conte dimostra, invece, una conoscenza piuttosto aggiornata nel campo della teoria musicale: investe tempo ed energie nel riassumere importanti opere in materia, opere che – almeno nel caso della doppia stesura del manoscritto ispirato agli *Elements de musique* di d'Alembert – risultano redatte ad un buon stadio di avanzamento. Appare evidente che il campo della teoria musicale lo interessa e lo appassiona, ma non possiamo sapere quale intreccio, anche temporale, intercorra tra le produzioni manoscritte puramente musicali e quelle legate al tema armonico in architettura. Se, come abbiamo evidenziato, le prime

possono essere collocate in un indefinito periodo successivo alle date delle relative pubblicazioni (il 1737 per la *Generation harmonique* di Rameau e il 1752 per l'opera di d'Alembert) nelle seconde, quelle che riportano la data di stesura costituiscono due gruppi cronologicamente definiti, uno appartenente all'estate del 1756 e un successivo collocabile nella tarda estate del 1767. Questi dati non sono sufficienti a permetterci di leggere negli studi del conte casalese l'interrelarsi del tema armonico con il più ampio ambito della teoria musicale, ma ci consentono di affermare che il contributo armonico di Magnocavalli ha radici profonde nello studio della complessa teoria musicale, teoria che nel Settecento è oggetto di definizioni e di sostanziali approfondimenti sia sul piano scientifico che su quello estetico. Magnocavalli partecipa dunque al grande interesse per la musica che caratterizza il Secolo dei Lumi e, come abbiamo precedentemente messo in luce, si adopera non solo per acquisirne i caratteri fondamentali ma anche per indagarne i risvolti meno immediati e concettualmente più ostici, come il temperamento equabile.

Il tema armonico, oggetto della presente ricerca, appare tema assolutamente sentito da parte del conte, sebbene non sia possibile definire un periodo o un episodio preciso al quale si possa riferirne l'inizio. È certo che esso si lega alla vocazione palladiana della sua produzione, vocazione che prende il sopravvento rispetto alla sua precedente cifra stilistica dopo il suo viaggio in Veneto e che condivide pienamente con l'amico conte Arnaldi, persona a lui vicina per buona parte della vita e costante riferimento intellettuale e artistico.

In relazione alla modalità con la quale Magnocavalli fa uso dell'analogia musicale, come si è anticipato nei precedenti capitoli, l'applicazione del rapporto di natura musicale alle architetture spesso è condotto in modo matematicamente esatto, ma non poche volte avviene invece con approssimazioni e aggiustamenti numerici intenzionali. A tale riguardo il conte utilizza un repertorio di affermazioni che dimostrano senza equivoci una posizione relativista rispetto alla teoria, o quanto meno un modalità di applicazione che, a fronte di esempi rigorosi, non disdegna palesi adattamenti e correzioni empiriche: *quasi esattamente in ragione di 3:2, la differenza è così piccola che non merita considerazione, non potendosi discernere dall'occhio, alla vista riuscirà in proporzione armonica, l'occhio non è giudice tanto severo quanto l'orecchio, e pertanto tollera alcune licenze che sarebbero insopportabili a questo, se non rigorosamente almeno a un dipresso - il che l'occhio non distingue - in ragione di cinque a sei*. Magnocavalli, del resto, non è il solo ad ammettere casi di applicazione non rigorosa della teoria: su questo fronte si collocano, più e meglio del conte casalese, altri illustri sostenitori della teoria armonica.

Che la riproposizione dell'analogia musicale in pieno Settecento possa prevedere modalità non assolute nell'applicazione delle proporzioni matematiche può essere spiegato secondo due ordini di considerazioni.

La prima ci porta direttamente a confrontarci con il campo dell'estetica, dal momento che la teoria armonica rappresenta una declinazione particolare della teoria del Bello Ideale e, dunque, non può prescindere dai suoi legami con la disciplina madre. In essa, come è noto, la corrente proporzionale non riesce da affermarsi con i caratteri dell'assolutezza e quando tenta di proporsi in questi termini si ritrova immancabilmente a confrontarsi con le nuove categorie soggettive (il gusto ma anche nuove categorie del bello, come il sublime e la grazia) che erodono il terreno del Bello assoluto sottraendovi ampi spazi di legittimità. In altre parole, si potrebbe dire che la riproposizione della teoria armonica debba passare inevitabilmente per il ridimensionamento dei suoi canoni di assolutezza, cadendo in una evidente contraddizione in termini: ciò che tenta di porsi come regola assoluta può sopravvivere solo ammettendo margini di empirismo e deroghe alla regola, perdendo drammaticamente, nello stesso tempo, i caratteri fondamentali del proprio statuto. Una posizione troppo assoluta offre inevitabilmente il fianco ad attacchi aperti mossi dal versante del subiettivismo che, ricordiamolo, ormai è categoria imprescindibile nel dibattito estetico, terreno ormai conquistato e non più arginabile nemmeno per l'opposta fazione. Dunque, ammettere un margine di adattamento della teoria pone il canone in una posizione non così assoluta da rischiare di divenire oggetto di un altrettanto assoluto attacco da parte del versante della soggettività. I sostenitori della teoria armonica, per usare le parole di Testa, si ritrovano «forzati a legittimare l'assoluto a partire dal soggetto»².

In più, e sempre sul versante estetico, uno dei topos più fecondi della teoria proporzionale armonica, quella dell'aggancio con le radici classiche della civiltà europea e quindi con le teorie del bello elaborate dagli Antichi, perde a sua volta terreno, dimostratasi ormai l'infondatezza dell'applicazione assoluta del canone nelle opere d'arte degli Antichi, come i nuovi studi di antichistica hanno ormai evidenziato agli ambienti intellettuali di tutta Europa. Nemmeno una vocazione antichistica può dunque sorreggere solidamente i sostenitori dell'analogia musicale, che quindi si ritrovano a dover rivedere anche le loro basi storiche. Magnocavalli pare esserne consapevole, dal momento che non gli è estranea la considerazione che ogni applicazione matematicamente assoluta assume il carattere di una forzatura, anche in virtù – e qui entriamo nel terreno del secondo ordine di

² F. Testa, *Il Traité du Beau Essentiel di C.-E. Briseux e il tema delle proporzioni armoniche nella teoria architettonica del secolo dei lumi*, in «Oltrecorrente», giugno 2003, n. 7, 'Costellazioni Estetiche', p. 152.

considerazioni – di una ormai dimostrata e accettata differenza di funzionamento dell'organo della vista da quello dell'udito.

Proprio il terreno scientifico rappresenta il secondo ambito in cui la teoria armonica si trova a doversi confrontare. I nuovi studi scientifici e soprattutto acustici ridefiniscono gli assunti della teoria musicale e, allo stesso tempo - e in maniera forse anche più conclamata perché sotto gli occhi dell'intero mondo della produzione musicale e non solo negli ambiti più isolati e auto referenti dei teorici della musica – investono il terreno della prassi musicale perché impongono un aggiustamento empirico delle accordature degli strumenti a suono fisso che appare come una palese rivincita storica delle esigenze dell'organo di senso rispetto a quelle millenarie della pura speculazione matematica e a quelle più recenti della pura scienza sperimentale. Anche sul piano scientifico, quindi, il tema proporzionale di natura musicale deve fare i conti con un nemico che lo insidia dall'interno, dallo stesso fronte musicale al quale per secoli si è appellato per trovarvi la garanzia del Bello Assoluto. Del resto non possiamo non ricordare che uno dei massimi sostenitori italiani della teoria armonica, Francesco Riccati, ammette correzioni empiriche della regole e lo fa da matematico e forte degli studi acustici del padre, quindi risultando assolutamente titolato per siffatta operazione.

I sostenitori della teoria armonica si trovano, dunque, in una impasse: impossibilitati a rinunciarvi, in quanto fermamente convinti che il Bello si fondi su regole e non disposti a cederlo all'opinabile terreno del gusto o dell'abitudine, devono allo stesso tempo e inevitabilmente fare i conti con un profondo cambiamento di indirizzo degli studi di estetica, che marciano ormai compatti verso l'affermazione di quella soggettività che diverrà di lì a poco il baluardo dell'estetica romantica.

Un altro dato che appare storicamente interessante in relazione alle produzioni armoniche in Italia – e che investe anche quelle del conte casalese - riguarda un'apparentemente insolita convergenza cronologica di opere pubblicate o manoscritte nel settimo decennio del secolo. Tra il 1760 e il 1770 vengono redatte infatti numerose opere sul tema armonico: le *Istruzioni Elementari* e le *Istruzioni Diverse* di Vittone (pubblicate rispettivamente del 1760 e 1766), le *Lettere del conte Francesco Riccati trevigiano intorno a varie nuove teoriche, e metodi pratici per l'architettura civile* (del 1763), la *Dissertazione metafisica del Bello* del Marchese Galiani, gli *Elementi di architettura civile* di Federico Sanvitali, il *Saggio sopra la Bellezza* di Spalletti, il *Trattato sul bello* di Diderot (tutti scritti o pubblicati nel 1765), l'opera *Della media armonica proporzionale da applicarsi nell'architettura civile* di Girolamo Francesco Cristiani (del 1767). Nell'anno

1767 Magnocavalli a sua volta produce alcune delle sue esercitazioni progettuali e invia le tre lettere ad Arnaldi che contengono riflessioni sul tema armonico. Dunque una coincidenza temporale che non può avere i caratteri della casualità ma che, al contrario, potrebbe trovare una puntuale spiegazione storica.

Lo stesso Testa ne è convinto:

che tante energie intellettuali siano state mobilitate per riportare in vita o per sforzarsi piuttosto di liquidare una teoria estetica anacronistica, frutto, come vorrebbe Wittkower di un 'miope dogmatismo' può sembrare [...] storicamente poco plausibile, così come appare riduttivo ricondurre un dibattito tanto ampio e capillarmente diffuso alla dimensione di una questione accademica per eruditi di provincia³.

Tale concentrazione di opere potrebbe spiegarsi come una sorta di onda lunga della pubblicazione del *Traité du Beau essentiel* di Briseux, opera del 1752 che tenta di riconfermare il primato del tema armonico riagganciandosi alla massima autorità seicentesca in materia, il *Cours* di Blondel. Come osserva Testa, Briseux costituisce il punto di innesco del dibattito dei successivi tre decenni, e in questo modo appare certamente corresponsabile del revival proporzionalista degli anni successivi, che

[...] risulta compiutamente solidale, per obiettivi, modalità argomentative e, come vedremo, limiti teorici, ad un vasto fronte antibarocco che si consolida proprio intorno alla metà del secolo, attestandosi sulla comune istanza di garantire alla bellezza, e ai linguaggi artistici preposti a rivelarla alla percezione, fondamenti oggettivi e universali⁴.

Se già Briseux si trova a confrontarsi suo malgrado con l'eredità relativistica di Perrault, i suoi epigoni si trovano anch'essi nella necessità di ricorrere al dato empirico per sostenere e spiegare la teoria proporzionale, in quanto emerge con estrema evidenza l'impossibilità di trovare fondamenti scientifici e assoluti del bello ideale ed essenziale.

Questa condizione si ravvisa anche nel pensiero di Magnocavalli, in quanto se negli assunti teorici lo stesso conte si colloca su un piano assoluto, misurandosi con l'applicazione della stessa teoria declina inevitabilmente sul versante empirico e sensista in quanto deve ammettere la possibilità di utilizzo di rapporti *prossimi* a quelli musicali ma non perfettamente coincidenti. In sostanza, l'universalità del canone proporzionale

³ *Ivi*, p. 145.

⁴ *Ivi*, p. 147.

sembra continuamente ricondotta alla propria natura empirica e i suoi sostenitori, impossibilitati comunque a rinunciarvi, risultano allo stesso tempo consapevoli di una reale inattuabilità nell'applicazione rigida e netta della regola.

D'altra parte, poiché è stato rilevato⁵ come negli anni '50 e '60 del Settecento si afferma una posizione che ormai mira a superare del tutto il 'classicismo' e quindi spinge prepotentemente verso il terreno del subiettivismo, possiamo considerare la concentrazione di opere armoniche del successivo decennio come una sorta di controeazione, la rinascita di un partito chiamato in qualche misura a ristabilire l'antica regola per arginare l'incombere della nuova tendenza. I contributi dati alle stampe – o, sebbene rimasti inediti, certamente noti negli ambienti sensibili al tema – e il ricompattarsi del fronte armonico risulterebbero dunque gli effetti di una reazione ad un sempre più netto allontanamento degli interessi della speculazione estetica dal canone assoluto o, ancor più, la pronta reazione ad un tentativo di delegittimazione: il partito armonico sarebbe dunque richiamato a riaffermare le antiche verità, con posizioni che assumono una valenza antimoderna e antisubiettiva piuttosto che genericamente anacronistica.

A questa 'chiamata alle armi' non è insensibile Magnocavalli, che intensifica le sue applicazioni progettuali della teoria proprio nella tarda estate del 1767. Il dato importante è che proprio a questi mesi appartiene anche la dichiarazione del conte casalese di redigere una sua opera in materia, che dimostrerebbe come il conte si senta chiamato in prima persona a intervenire nel dibattito. La partecipazione del conte casalese a questa ripresa di vigore del fronte armonico, complice l'Arnaldi cui si sente legato anche da debito di riconoscenza per via dell'epistola dedicatoria dell'opera *Idea di un teatro*, avalla ulteriormente la tesi che il dibattito fosse molto più ampio dei confini veneti ai quali finora è stato per lo più ricondotto, ma che investisse ambiti più ampi, giungendo anche che in Piemonte. Del resto che il tema armonico sia sentito anche fuori dalla culla riccatiana nella marca veneta lo dimostrano le esercitazioni in seno all'Accademia di San Luca a Roma su iniziativa di Antoine Deriset o le pubblicazioni a Brescia del trattato di Cristiani e a Napoli gli *Elementi* di Federico Sanvitali o la *Dissertazione metafisica del Bello* di Galiani e, non ultimi, come si è cercato di evidenziare nelle pagine precedenti, i contributi in ambito piemontese.

⁵ Sertoli, in E. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1759]; trad. it. a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 22.

Le riflessioni sul tema armonico apparse in Piemonte a cavallo tra Settecento e Ottocento, quantunque presenti in opere afferenti a diverse discipline (l'architettura nel caso di Vittone, Borra e Galletto, la storia nell'opera di Gerdil e la storia dell'arte nei contributi di Galeani Napione e Cicognara) e in territori geograficamente vicini al nostro ma non del tutto coincidenti, tratteggiano un clima culturale propenso ad accogliere e rielaborare il tema armonico proporzionale. Un contributo 'regionale' dunque, certamente molto più frammentato e variegato di quello veneto ma non meno interessante, che va ad affiancarsi alle presenze accertate del tema armonico in altri ambiti significativi della cultura italiana, rimanendo peraltro in attesa di essere ulteriormente indagato con strumenti più attenti e puntuali oltre i confini della presente ricerca.

I riferimenti al tema armonico emersi in seno all'ambiente piemontese dimostrano altresì come questo revival travalichi anche i confini temporali degli anni Sessanta, perdurando come terreno di riflessione anche nei decenni successivi, quando ormai i temi dell'estetica romantica appaiono pienamente affermati. Una presenza non solo veneta, dunque, quella del revival armonico nel settimo decennio del Settecento, revival che potrebbe svelare ulteriori intrecci tra i suoi protagonisti e che quindi lascia intendere possibili approfondimenti di ricerca.

Un'ultima riflessione che pare prendere corpo intorno allo studio fin qui condotto riguarda il rapporto che si instaura, in questo momento della storia dell'architettura, tra la speculazione teorica e lo stato di sviluppo della pratica e della sperimentazione progettuale. Un perdurante interesse verso una siffatta teoria, dai caratteri normativi così assoluti – almeno nelle intenzioni – potrebbe anche far pensare, prescindendo dal più ampio dibattito estetico e teorico nel quale va ad innestarsi, ad una sorta di ripiegamento sulla teoria dettato da una stanchezza nella pratica progettuale e causato dalla mancanza di una reale crescita e di un effettivo progresso in campo progettuale. In altre parole, laddove la progettazione non ha slanci, non evolve, il naturale sbocco è il ripiegamento sulla teoria e sulla speculazione teorica.

In questa ottica la lettura del fenomeno va condotta da un'altra angolazione: l'analisi del tema armonico in pieno Settecento non va incentrata sul valore o meno della teoria in senso speculativo o sulla sua natura più o meno anacronistica in relazione al dibattito estetico dominante ma sulla sua stessa esistenza, sul motivo per il quale assuma una posizione di preponderanza rispetto alla pratica. La risposta a questo interrogativo non appare così univoca, almeno sulla base degli elementi raccolti nella presente ricerca: rimane dunque una domanda aperta che necessita di analisi più approfondite in merito al

rapporto teoria/prassi nell'ambito dell'architettura italiana ed europea di metà Settecento, considerato il carattere assolutamente internazionale del dibattito sul tema armonico. Certo è che nel caso specifico dell'analogia musicale la necessità speculativa travalica e condiziona le esigenze della progettazione, la quale a sua volta, come si evince anche dal caso studio di Magnocavalli, per lo più ne risulta condizionata. Ma il fatto stesso che in alcuni casi non così infrequenti le stesse esigenze della progettazione impongano adattamenti ed elasticità nell'applicazione della regola mette in evidenza come non si possa parlare in termini assoluti di un debito della pratica nei confronti della teoria: la contraddizione tra i due ambiti della disciplina architettonica non trova soluzione nella teoria armonica, che pure nasce come esigenza di dotare l'arte del costruire di un canone che le permetta di raggiungere uno valore di qualità artistica indiscusso, valore che, sempre nel caso dell'architettura che ambisca ad un alto grado di qualità estetica, necessariamente convive con le esigenze tecniche e strutturali del costruire nonché con le riposte alle funzioni cui la fabbrica architettonica da sempre è chiamata a rispondere.

10. Appendici

10.1. Lettera ad Arnaldi, 'Allora che con sommo piacere', 5 settembre 1767

Allora che con sommo piacere e con pari ammirazione io lessi il vostro discorso delle Basiliche antiche, e specialmente di quella di Vicenza, vi feci alcune riflessioni, le quali altro non potevano essere che un encomio della vostra erudizione e di quel profondo sapere, onde fra i più dotti architetti vi distinguete, come ne somministra una evidentissima prova la bella ed elegante invenzione di quel Palagio, che avete denominato Curia, la quale se una volta si edificasse, accrescerebbe di molto la magnificenza di quella nuova piazza, ove della loro struttura fanno pomposa mostra i famosi portici della Basilica ideata da Palladio. Quindi comunicandovi i miei pensieri per testimonianza della stima, che vo professo, e della gratitudine, che vi dovea, pel prezioso dono compartitomi, aggiunti che avendovi favellato, lungo il mio ragionamento, di ottave, di terze, e di quinte, forse una volta vi avrei resa ragione delle mie parole, e scoperti i fondamenti su i quali appoggiava l'opinione, che le Ragioni e le Proporzioni, le quali formano le consonanze musicali, erano quelle medesime, che costituivano nella massima parte la bellezza reale dell'Architettura. Ora essendomi accinto all'opera, ecco che adempio parimente alla promessa, consacrando al vostro merito quel poco che il troppo limitato mio intelletto ha saputo scoprire e combinare. Per la qual cosa, benché io sappia che tenuissimo dono vi porge, ardisco di pregarvi a gradirlo, qualunque esso sia, ed a donare per affetto della vostra gentilezza qualche momento del vostro prezioso tempo alla lettura delle mie osservazioni, non già per la speranza di ritrovar in esse cosa alcuna che vi possa giunger nuova, ma per correggere quegli errori ne' quali probabilmente sarò caduto.

Prima però d'ingoffarmi nel proposto argomento è necessario di esaminare se in genere esista nel mondo una bellezza che punto non dipendendo dal genio e dal capriccio, abbia quei caratteri che la distinguano da tutto ciò che non è tale: imperciocchè se essa fosse un nome vano privo di soggetto, inutile sarebbe l'indagare i mezzi per scoprirla, per afferrarla e per goderne. A fine dunque di rintracciare la verità piacciavi di riflettere che il desiderio della medesima è tanto universale che tutti gli uomini la rincorrono, massime in quegli oggetti che all'occhio di presentano. Bello noi vogliamo che sia un boschetto; bello un giardino, bella una collinetta; e per non allontanarmi dalla proposta materia, bellezza noi cerchiamo in un Palagio: e bellezza nelle logge, e bellezza finalmente in tutto ciò che dall'Architettura è regolato. Ne' solamente il bello si desidera e di ricerca: ma quando all'anima di presenta, sì fattamente ella lo discerne, che per distinguere i gradi, di modo

tale che, per cagion d'esempio, questo o quell'ordine architettonico, questa o quella vaga facciata, e questo o quell'altro edificio antepone, godendo allora di un soave piacere, che diviene tanto maggiore quanto più l'oggetto contemplato alla perfetta bellezza s'accosta. Dal che sembrami che is debba dedurre che bella non si reputa una cosa purchè piaccia, ma la reale bellezza, che ora minore ed ora maggiore in essa rimirasi, cagiona quel diletto che ci lusinga.

Tale opinione ebbe parimente S. Agostino il quale riflette che se chiedesi all'Architetto per quale cagione, avendo elevato un arco nel destro braccio del suo edificio, un eguale ne innalzi nel sinistro egli risponderà tosto che i membri d'esso aver debbono fra loro simmetria e corrispondenza; e s'interroga d'onde argomenti, che la simmetria e la corrispondenza siano necessarie, egli replicherà certamente, perché convergono, perché sono belle, e perché dilettono chi le rimira. Che se si soggiungesse, chi siete voi che giudice vi fate dell'umano diletto, e di ciò che piacere o dispiacere debba agli uomini? Certissimo ne sono, egli risponderebbe, poiché le cose si fattamente ordinate hanno convenienza e grazia, o per dir tutto in una parola, sono belle. Ma divengono esse belle perché piacciono o pure piacciono le medesime perché sono belle? Allora non temerà l'Architetto d'assicurare che dalla bellezza deriva quel piacere che in noi cagionano.

Per esser via più persuasi dell'esistenza del bello, massime architettonico, prendiamo una strada opposta alla battuta da S. Agostino ed immaginiamoci un colonnato, che abbia i piedistalli maggiori dell'altezza delle colonne, le basi di due diametri, il capitello di cinque, di otto l'architrave, di due il fregio e di un solo la cornice. Se rimirando la mostruosa mole qual è quell'uomo ancora che immerso nella più grossolana ignoranza, il quale non ridesse e non si beffasse dell'Architetto che l'aveva innalzata? Che se agli osservatori si dimostrasse: d'onde viene, che tanto vi spiace quest'edificio e ve ne beffate? Perché è troppo sproporzionato, risponderebbero certamente. Ma il giudicate sproporzionato perché vi dispiace, o vi dispiace egli per essere sproporzionato? Io non dubito punto che ad una voce tutti noi rispondessero: per le sue sproporzioni, che deforme lo rendono, esso ne spiace. Ora se, continuando la finzione, noi supponiamo che siavi una virtù superiore, la quale insensibilmente sugli occhi de' critici spettatori cambi la dimensione della deforme struttura, accrescendo e diminuendo tanto il grossezza quanto in altezza le parti, che la compongono, in guisa tale che esse passino per tutte le combinazioni possibili tra loro, egli mi sembra manifesto che alcune di queste recheranno qualche piacere all'occhio riguardante, altre saranno giudicate più belle e finalmente una sopra tutte, strappando, quasi dissi, il comun plauso, avrà il vanto di compiuta bellezza

ristretta fra confini tanto precisi, che di oltrepassarli ne scemerebbe immediatamente il pregio.

Quindi io dico: se il bello si desidera e si rincorre: se egli dolcemente ci diletta quando all'occhio si presenta; se i gradi suoi si distinguono nelle diverse cose che contempliamo; se la deformità ne offende; e se finalmente riducendosi alle proporzioni di convenienza, essa può convertirsi in bellezza, egli mi pare innegabile che vi è un Bello reale e costante, al quale ora la deformità, ed ora la bellezza subordinata paragonando, noi giudichiamo francamente del merito degli oggetti. Imperocchè sarebbe il massimo degli assurdi il sostenere che la natura avesse impressa una inclinazione tanto universale senza che vi fosse lo scopo, a cui manifestamente mostra di tendere; e non meno massiccio errore mi sembrerebbe il credere che la deformità distinguer si potesse dalla bellezza, ed i gradi ora maggiori ed ora minori di questa si discernessero senza che si avesse una regola certa e permanente, qual è il Bello reale per mezzo del paragone che ne distinguesse il giudizio. Dimostrata bastantemente, a mio parere, l'esistenza della bellezza reale, io credo che a riguardo degli oggetti materiali, e specialmente de' relativi all'Architettura, ella possa definirsi: la convenienza delle ragioni e delle proporzioni delle parti fra loro, o di esse col tutto, di modo che ne risulti una specie di unità che contenti la Ragione. Dissi una specie di unità poiché precisamente parlando, siccome non evvi fra noi un Bello di perfezione, così non può ritrovarsi una vera e rigorosa unità, nella quale al dire del citato S. Agostino (nota 2, Epist. 18) consiste la Bellezza essenziale = *omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*

Poco però gioverebbe il sapere, che la convenienza delle ragioni e delle proporzioni costituisce il Bello architettonico, se non avessimo il mezzo di scoprire quali fra loro siano quelle, da cui la detta convenienza produttrice della reale Bellezza risulta: imperciocchè o converrebbe andar tentone cercandola, o a guisa di ciechi seguire la traccia di coloro, i quali piuttosto per la conformazione dell'occhio accidentalmente discernere, che per fondato ragionamento dell'intelletto hanno colto nel vero.

Non crediate però, che così ragionando, io intenda di biasimare l'imitazione di quegli antichi edifici, che sono stati lo stupore di secoli, e che oltre i precetti di Vitruvio, hanno servito di norma a dotti Ristoratori di quest'arte nobilissima, onde innalzar fabbriche, che stanno a fronte delle greche e delle romane; poiché al contrario non solamente io giudico, che pregiare a seguir si debbono gl'insegnamenti e gli esemplari degli antichi; e de' medesimi architetti, i quali giustamente ne sono maestri, ma tengo fermissima opinione, che dall'attento esame de' loro superbi edifici, e delle regole da essi prescritte, si possa

dedurre quale sia stata la legge, che gli ha diretti, e da qual fonte della natura abbiano essi ricavate le Ragioni e le Proporzioni, dalle quale è derivata quella bellezza architettonica, che sopra si è definita. Quindi invece di escludere l'imitazione, io voglio, per così dire, ch'ella divenga illuminata, e sia diretta dalle riflessioni della mente, onde abbisognando, possano variarsi le relazioni con quella medesima norma, che a mio credere han regolati gli antichi nel determinarle.

Fa d'uopo dunque di stabilire quali siano queste Ragioni, e queste Proporzioni, che la bellezza, di cui parliamo, unicamente costituiscono, e con essa avremo allora una regola certa e costante, che ci guidi nella costruzione degli edifici e delle parti che li compongono. Ed ecco che a prima giunta si presentano all'intelletto le Geometriche, le Aritmetiche e le Armoniche.

10.2 Metodo per ornare le porte, le finestre e le nicchie stabilito dal Conte Francescoccavio Magnocavalli ad imitazione degli ornamenti usati da buoni architetti, 9 di agosto 1767

Determinata l'altezza dell'architrave, la quale giusta il parere di Andrea Palladio, esser deve la quarta, la quinta, la sesta parte della larghezza delle porte, finestre o nicchie, secondo che più o meno leggero convien che sia l'ornamento loro, si dividerà quello in quattro parti, affine di assegnarne tre al fregio, e cinque alla cornice; imperocché in così fatta guisa l'architrave ha la ragione di quattro a tre col fregio, dal che deriva la consonanza che gli antichi chiamavano diatessaron e noi diciamo quarta nella musica; ed ha la ragione di quattro a cinque colla cornice che nomasi ditono, o terza maggiore; ed oltre a ciò il suddetto fregio colla cornice è in ragione di tre a cinque, che è l'esacordo maggiore o sia la sesta maggiore.

Per determinare i membri particolari dell'architrave, esso in primo luogo si divide in tre parti, delle quali le due inferiori sono destinate per due fasce, in guisa che essendo esse suddivise in sette, tre formino la faccia inferiore, e quattro la superiore, dal che nasce la ragione di tre a quattro, che parimente forma la diatessaron, o quarta, in quella guisa che la prima prescritta divisione dell'architrave in tre parti, due delle quali sono occupate dalle fasce, produce la ragione di uno a due colla medesima che è la diapason, o sia l'ottava nella musica. Dopo ciò la suddetta terza parte dividasi in nove, e due di queste formano l'astragalo o tondino che voglia chiamarsi, sopra la seconda fascia e sotto la gola rovescia, e le restanti sette si suddividono in cinque, assegnandone tre alla gola rovescia, e due al regolo sovrapposto, con che nasce fra loro la ragione di tre a due, che è la consonanza anticamente chiamata diapente e da noi detta quinta.

L'aggetto della seconda e maggiore fascia sulla prima non si è determinato dagli architetti, quando non vi sono astragali, o piccole gole rovesce che le dividono; ma avendo osservato che nell'ordine dorico Andrea Palladio vi assegna l'undecima parte della fascia inferiore, parmi che così fatto metodo si debba seguire. L'astragalo ha per aggetto il suo semidiametro, o raggio, essendo esso un piccolo semicircolo, e la gola rovescia, la quale comincia a perpendicolo della maggiore convessità dell'astragalo, può avere lo sporto eguale alla sua altezza, e talvolta solamente i due terzi di essa. L'aggetto poi del regolo sopra la medesima gola rovescia è la metà della propria altezza.

Il fregio può farsi piano o di una porzione di circolo; ma in questo secondo caso, cominciando dal perpendicolo della fascia minore dell'architrave non deve oltrepassare colla sua convessità il perpendicolo del regolo del medesimo architrave.

La cornice è composta di dieci membri, i quali sono una gola rovescia, il regolo di essa, la fascia de' dentelli, il suo regolo, l'uovolo, il regolo dello stesso, che nel gocciolatoio si prende, il gocciolatoio, il regolo del medesimo, e finalmente la gola diritta, ed il suo regolo, il quale listella anche si chiama, come questi due membri uniti nominar di possono cimasa.

Tutta l'altezza si divide in trentacinque parti, sei delle quali formano la gola rovescia inferiore ed il suo regolo, che nelle suddette sei parti si prende, dividendole di nuovo in cinque, ed assegnandone una al regolo, e quattro alla gola rovescia, onde si abbia la ragione di uno a quattro che è la disdiapason, o sia la doppia ottava. Altre sei formano la fascia dei dentelli, ed altre sei l'uovolo; ma il regolo della suddetta fascia prendesi nella porzione dell'uovolo ed esser deve la quinta parte del medesimo, dal che deriva che esso ha a ragione di uno a cinque colla sottoposta fascia, onde formasi la consonanza chiamata disdiapason col ditono, ossia diciassettesima maggiore, e se paragonata coll'uovolo sovrapposto egli è come uno a quattro, che è la ragione della doppia ottava, o sia della disdiapason. Eguale al descritto regolo è quello sovrapposto all'uovolo, che prendesi nella porzione del gocciolatoio, poiché egli concorre a formare il sottogrondale. Quindi è che anche il medesimo ha con l'uovolo la ragione di uno a quattro, cioè la disdiapason, o sia la doppia ottava. Otto parti poi delle trentacinque, compreso il regolo dell'uovolo compongono il gocciolatoio, e l'ottava parte di esso forma il suo regolo superiore. In così fatta guisa il gocciolatoio ha la ragione di cinque a tre coll'uovolo sottoposto, e per conseguente ne deriva l'esacordo maggiore, o sia la sesta maggiore. Il regolo, poi, ha col gocciolatoio la ragione di uno a otto, che è una tripla ottava. Delle ultime otto parti poi, che ancora rimangono, sei se ne assegnano alla gola diritta, e due al suo regolo, di modo che la detta gola diritta col suo regolo forma la consonanza chiamata disdiapason diapente, o sia duodecima, essendo in ragione di tre a uno, ed il medesimo regolo con quello del gocciolatoio è in ragione di due a uno formando in tal guisa la diapason o sia ottava e con gli altri regoli è in ragione di cinque a tre che è quella dell'esacordo maggiore, o sia sesta maggiore. Anche la suddetta Gola diritta forma armonia col gocciolatoio, coll'uovolo, colla fascia de' dentelli, e colla gola rovescia; imperocchè col primo è in ragione di tre a quattro, che produce la diatessaron, o sia la quarta, col secondo ha la ragione di cinque a quattro, che è quella del ditono, o sia della terza maggiore, colla terza è in ragione di uno

ad uno formante l'unisono, e finalmente colla gola rovescia ha la ragione di cinque a quattro, come con l'uovolo, onde parimente nasce il ditono, o sia la terza maggiore, in modo tale che tutta questa cornice è piena di consonanze musicali, che un dilettevole effetto debbon produrre all'occhio, come tali suoni produrrebbero all'orecchio.

La seguente tavola mostra più chiaramente all'occhio la divisione de' sopra descritti membri

Gola rovescia 4: 4/5

Regolo della medesima 1: 1/5 (che danno somma 6)

Fascia de' dentelli 6 -

Regolo di essa 1: 1/5

Uovolo 4: 4/5 (che danno somma 6)

Angolo dello stesso 1: 1/5

Gocciolatoio 6: 4/5 (che danno somma 8)

Regolo del medesimo 1 -

Gola diritta 6 -

Regolo di essa 2 - (che danno somma 8)

Somma 35 -

L'aggetto della cornice deve essere eguale all'altezza della medesima, che però quella di ciascun membro in particolare è indicato dalla seguente tavola

Aggetto del fregio all'origine della gola rovescia p. 1 : 1/5

Aggetto della gola rovescia p. 4 : 4/5

Aggetto della fascia de' dentelli p. 4 : -

Aggetto del regolo di essa p. 1 : 1/5

Somma p. 12 : 2/5

somma controscritta p. 12 : 2/5

Aggetto dell'uovolo p. 4 : 2/5

Regolo dell'uovolo nel gocciolatoio p. 1 : 1/5

Gocciolatoio p. 10 : -

Regolo dello stesso p. 1 : -

Gola diritta e suo regolo p. 6 : -

Somma p. 35

Nota I

Poiché la gola rovescia ha tanto di aggetto quanto è la sua altezza ed il uovolo primo ha più di tre quarti dell'altezza, se si volesse dare minore sporto a tutto il corpo della cornice, è facile il farlo col diminuire l'aggetto della suddetta gola rovescia, dell'uovolo ed eziandio del gocciolatoio.

Nota II

L'altezza de' dentelli colla loro larghezza è in ragione di tre a due formando così la diapente, o sia la quinta. Il vano tra due dentelli è la metà della larghezza di essi, e perciò forma un'ottava o sia la diapason con il dentello.

Nota III

Se cambiar si volesse la proporzione o sia ragione assegnata tra l'architrave ed il fregio e tra questi e la cornice, si potrebbe fare il fregio eguale all'architrave, e la cornice quattro parti delle tre, nelle quali si può concepire che sia diviso l'architrave. In tal caso la ragione della cornice del fregio e coll'architrave è di quattro a tre formante il diatessaron o sia quarta di musica. Tutto il rimanente si farà come sopra si è prescritto.

10.3 Divisione armonica di una cornice, 11 di agosto 1767

Gola rovescia inferiore parti	12
Regolo della medesima gola	3
Fascia dei dentelli	15
Regolo della fascia dei dentelli	3
Uovolo	12
Gocciolatoio, compreso il regolo dell'uovolo, che esso contiene, il qual regolo è parti 3...		20
Gola rovescia sopra il gocciolatoio	8
Regolo della gola rovescia	2
Gola diritta	16
Regolo della gola diritta	4
		Somma parti95

Nota

Per facilitare la divisione in parti 95 si divide prima tutta l'altezza della cornice in parti diciannove, e ciascuna di questa in parti cinque.

Ragioni armoniche dei membri

La gola rovescia inferiore paragonata al suo regolo ha la ragione di 1:4

La medesima paragonata colla fascia de' dentelli r. 4:5

La stessa paragonata coll'uovolo r. 1:1

La stessa paragonata col gocciolatoio r. 3:5

La stessa paragonata colla gola rovescia superiore r. 3:2

La stessa paragonata colla gola diritta r. 3:4

La stessa paragonata col regolo della gola diritta r. 3:1

La stessa ragione ha l'uovolo con i sopra notati membri

I regoli della gola rovescia, dalla faccia de' dentelli e dell'uovolo contenuto nel gocciolatoio fanno fra loro r. 1:1

I suddetti regoli paragonati a quello della gola diritta sono r. 3:4

I medesimi minori regoli paragonati alla fascia de dentelli sono r. 1:5

La fascia de' dentelli paragonata al gocciolatoio è r. 3:4

Il gocciolatoio paragonato alla gola rovescia sopra di esso è r. 2:5

Lo stesso paragonato alla gola diritta è r. 5:4

La gola rovescia sopra il gocciolatoio paragonata al suo regolo è r. 4:1

Il regolo della gola rovescia paragonata alla gola diritta è r. 1:8

La suddetta gola rovescia paragonata alla gola diritta è r. 1:2

La medesima paragonata al regolo della gola diritta è r. 2:1

La gola diritta paragonata al suo regolo è r. 1:4

Nomi delle ragioni

1:4 disdiapason o sia doppia ottava, che corrisponde ad un'ottava semplice ed eziandio si guarda come unisono

4:5 ditono o sia terza maggiore

1:1 unisono

3:5 esacordo maggiore o sia sesta maggiore

3:2 diapente o sia quinta

3:4 diatessaron o sia quarta

3:1 diapason diapente o sia dodicesima, la quale tolta l'ottava si riduce alla diapente o sia quinta

1:5 disdiapason col ditono o sia diciassettesima maggiore, da cui tolte le due ottave rimane il ditono, o sia la terza maggiore

2:5 diapason col ditono o sia decima maggiore, che tolta l'ottava si riduce al ditono, o sia terza maggiore

1:8 tripla ottava che si riduce all'ottava semplice, e eziandio si considera come unisono

1:2 diapason o sia ottava semplice considerata come unisono

Voci corrispondenti nella scala diatonica

1:4 Ut, Ut

4:5 Ut, Mi

1:1 Ut, Ut

3:5 Ut, La

3:2 Ut, Sol

3:4 Ut, Fa

3:1 Ut, Sol

1:5 Ut, Mi

2:5 Ut, Mi

1:8 Ut, Ut

1:2 Ut, Ut

10.4 Saggio delle ragioni e delle proporzioni relative all'architettura

L'armonia delle parti nell'Architettura è la principale cagione, da cui deriva la sua bellezza; ed essa non solo riguarda le ragioni, le proporzioni, e gli ornamenti di una facciata, o di altri così fatti membri esterni di un edificio, ma si estende del pari agli interni, e specialmente richiede, che la lunghezza di una sala, di una camera, o di un gabinetto abbia ragione conveniente colla larghezza, e ad amendue corrisponda l'altezza proporzionata, di modo che ne risulti quella certa armonica unità, che è il carattere della bellezza.

Cominciando a ragionare di quelle dimensioni, che data la lunghezza, o la larghezza reciprocamente convengono ad essi, io dietro la scorta di uomini versati nelle architettoniche leggi sono di opinione che quelle ragioni, le quali affermano le consonanze della musica, debbano altresì stabilire la relazione fra le misure suddette; imperocché egli è sentimento di dotti autori, e specialmente del celebre Galileo, che la natura abbia stabilita per l'occhio quella stessa armonia, che ha prescritta per l'orecchio, onde le consonanze, che dilettono questo, rechino piacer a quello, se non che l'occhio non è giudice tanto severo quanto l'orecchio, e pertanto tollera alcune licenze, che sarebbero insopportabili a questo.

Ella è cosa nota, che le consonanze musicali sono connesse al numero delle vibrazioni delle corde percosse, di modo che, per cagion d'esempio, se mentre una di esse fa una vibrazione, due ne facci l'altra, ne deriva l'armonia dell'ottava. Quindi dalla ragione, che hanno fra loro i numeri della vibrazione dipendono le diverse consonanze della musica, e a mio parere anche le diverse dimensioni de' membri degli edifici debbono esser tali, che formino, per così dire, le consonanze nell'architettura uniformi alle musicali.

Quattordici sono le ragioni fra numeri, dalle quali derivano le consonanze co' diversi loro nomi distinte, cioè 1 a 1 unissono; 1 a 2 ottava, o diapason; 2 a 3 quinta, o diapente; 3 a 4 quarta, o diatessaron; 4 a 5 terza maggiore, o ditono; 5 a 6 terza minore, e semitono; 3 a 5 sesta maggiore; 5 a 8 sesta minore; 1 a 3 dodicesima, o doppia quinta, o quinta sopra l'ottava, o disdiapasondiapente; 2 a 4 o doppia ottava, o quindicesima o disdiapason; 1 a 5 diciassettesima maggiore o disdiapason con ditono; 1 a 6 diciannovesima, o disdiapason diapente; 1 a 8 triplice ottava; e finalmente 2 a 5 decima, o diapason col ditono.

10.5 Lettera scritta al signor Avvocato Filippo Gastaldi, Portici, 26-29 settembre 1772

La trascrizione di questa lettera presenta ancora alcune lacune, dovute alla difficoltà di interpretare correttamente la grafia a causa del passaggio di inchiostro da una parte all'altra del foglio. Le parole incerte sono sottolineate nel testo, i passi incerti sono sostituiti con puntini. In un caso si è indicato un possibile errore di scrittura.

Carissimo,

io dubito che una vostra lettera a me siasi smarrita, e piacemi di accarezzar il mio dubbio, poiché altrimenti quand'esso mi abbandonasse, succederebbe un molto angoscioso timore della salute vostra o di quella fervida amicizia vostra; che per lontananza avesse sofferto del gelo. Vi scrissi, fa un mese o parmi anche più, com'io ero più che mezzo infermo, e mi travagliava più il timore che quest'aere di ferro e di zolfo non acconsentisse di passar mitemente per un ... [*testo non comprensibile*] di polmoni, che ho soli e debolissimi, di quello che sofferì dalla malattia, che allora provava, la quale non altro è stata far che un lungo languere di stomaco e svogliatezza per ogni maniera di cibi, congiunto alla maggior prostrazione di forze che io abbia sentita mai: ve ne scrissi, anche perché non vi paresse, che rimanendom'io dal condurre infine quel dialogo, io concedessi più al mio ozio che al voler vostro, ma io mi trovo senza lettere vostre, e mentre avrei luogo di rallegrarmi che trovomi più vigoroso in Portici di quello che io sia stato dopo la mia partenza di costà, non so per cagion vostra, esser dee tutto contento. Vi prego dunque a contribuire al mio bene essere quella molta porzione di cui si è ... [*testo non comprensibile*] spontaneamente obbligare l'amicizia vostra, e dalla quale avreste gran torto a pensare che io permettessi di sciogliervi in modo alcuno. Datemi dunque, con quella sollecitudine che vi sia permessa maggiore, le vostre nuove, né vi lasciate così solleticare dalle cose presenti (qualunque esse siano) che pogniate del tutto in oblio quelle che sono lontane; il che tanto più è richiesto all'umanità vostra, quanto meno si possano le cose assenti raccomandare da sè che le presenti far sappiano. Avete il motivo che mi ha principalmente mosso a scrivervi: quando io mi troverò pienamente confermato, ingegnerommi di soddisfarvi di qualch'altra cosa, che più mostrate bramare. Ho veduto il teatro degli Ercolanesi sotto la lava di Tito, sotto parecchie fabbriche posteriori almeno di tredici grossi secoli, e forse sotto la lava che seppellì e devastò nel 1631 e 32.

La maggiore e la miglior parte de' luoghi, che molto arditamente abitiamo qui noi altri audacissimi o stupidissimi uomini: il teatro non è stato scoperto e ricoperto a quel modo che

si è voluto far credere bensì è cominciato a spezzar co' picconi, e spiccar qua e là dei massi di lava immensi e tanti ne solo sfossati e tratti di sotterra che la struttura dell'interna cavea dal poco che rimane cospicuo, può compitamente disegnarsi; il riparo del podio, che verisimilmente dovea essere un ordine di balaustri, non apparisce nello scarso numero di canne [*o conne forse per colonne, con una errore di scrittura*] che è libero a vedersi, forse perché quest'opera minuta è rimasta infranta sotto la maggiore [*parola incerta*] e stritolata fra rottame della lava. Il piano dell'orchestra o parterre, dove può vedersi, ha la struttura di quell'antico, bellissimo; un cotal pavimento aggiunto me ne parve andando sovr'esso, e sotto le caverne della lava fortemente [*parola incerta*] alla poca profondità del pulpito del proscenio (per quanto me ne parve andando sovr'esso, e sotto le caverne della lava sostenuta con travi e puntelli de' muri, che non mi permetteva molto coraggio) mi fanno dubitare che il teatro fosse costruito sul modello di que' de' Greci: voi sapete che i cori e il ballo presso loro agivano nel parterre, e non sul palco, il quale per ciò si prescriveva meno profondo di quello che si facesse da' Romani, come ne assicura Vitruvio nel suo quinto libro. Ho detto poca profondità che tale mi è paruta esaminandola corvato sotto quelle atre e minaccevoli grottaglie col solo testimonio degli occhi, e con un lumicino alla mano mia ed un altro fra mano del sig. Duca che era con me, dandoci così a vicenda e togliendoci il lume e l'aspetto delle cose che tutta quella ... [*testo non comprensibile*] sepolta, ho detto qualità di pavimento perché non veda miglior ragione che i piedi s'adagian più nobilmente che altra parte, la quale dovrebbe per lo più esser meno collosa; i gradi della cavea sono di un marmo comune bianco, per quanto potei conghietturare, giacchè la gocciante umidità gli ha resi, dove sono cospicui, lutulenti e ferroglioli; eglino son ventuno di numero e sagliono continuamente senza que' ripieni che forse Vitruvio chiama Praecintiones, e divideano tutta la scala in due o tre ordini secondo la vastità della cavea. Solean mettere su questi precinzioni o riposi o spartimenti che vogliate chiamarli, le porte che introduceano gli spettatori chiamate da latini vomitoria, ottimamente perciò situate; nel nostro teatro questi vomitori mettono a uno de' gradi verso 'l mezzo dell'altezza de' gradi stessi; il custode del luogo mi disse ch'erano sette; molto probabilmente gli spettatori, che per l'interne scale erano stati introdotti al piano superiore de' gradi, dovean da esso potersi diffondere per lo teatro, posciacchè sette porte mi sembrano poche a tanta vastità di luogo quanta la dolcezza della curvatura de' gradi mostra che fosse; se ciò fosse così, dovrà apparire da gradi superiori che dovrebbero essere incisi come quelli de' vomitori, di ognun de' quali sono fatti due ... [*testo non comprensibile*] pe' quali si può comodamente scendere o salire e quindi passare ai destinati gradi. Se le mie parole spargessero alcuna oscurità su la cosa che avrò in

animo di rischiararvi, ... [*testo non comprensibile*], in leggenda, di porvi sotto gli occhi le forme degli antichi teatri, che troverete in qualunque del de' X libri di Vitruvio, procurata da Daniele Barbaro, al luogo innanzi additato, se già non vi piacesse di vederne quelli squisiti intagli che aggiunse all'edizione di lui il sig. Perrault, avvertovi però, che i disegni delle stampe di Monsignor Barbaro sono opera (se le migliori conghietture del mondo non riescono fallaci) di Andrea Palladio, cosa che dee bastar solo a rendervi carissimi: torno al teatro nostro. Il pulpito del proscenio, ossia 'l palco, ha nella sua fronte (cioè nello spazio che fra 'l parterre e l'altezza del palco) di qua e di la dei gradini, che comunicano tra il pulpito e l'orchestra; se ciò può confermarvi quella mia dubitazione de' balli e del coro, ch'indi avessero adito per andare ad agir nell'orchestra, e secondo 'l bisogno tornarsene, me ne allegrerò; ma perché non arrischiate di concedermi troppo condescendendo, debbo ricordarvi che Sebastiano Serlio, celebre architetto del mio paese, il quale fioriva nel tempo della generale ristorazione delle arti, avendo pubblicato nelle sue opere di architettura un lib. d'antichità ed in esso disegnati alcuni antichi teatri, che da lui, e in que' tempi meglio potean osservarsi, che in questi nostri tempi, e da me, parmi che in alcun d'essi abbia mostrato questi gradini, e sono perciò giudicabili di forma greca: e forse, per un certo agio o bellezza, si sono potuti fare anco ne' teatri latini, come ha potuto fare il Serlio stesso ne' disegni, che egli ha date [*espressione incerta*] tre maniere di scene, al fine, se io non erro, del suo Libro di Prospettiva. La pianta, o vestigio, o icnografia del Palco, in quella parte che fronteggia il popolo, non corre per una linea retta. Continuamente che sola esser la corda massima del semicircolo, il quale con esso lei prescrivea i limiti dell'orchestra ma standogli sopra in più luoghi rincurvasi fra essi sotto il palco e forma parecchie ancone, o nicchie molto ben compartite e ornate di stucco a grotteschi di quell'antica eleganza onde trasse le sue idee l'autore di quella mirabil loggia che voi ed io abbiamo veduta fuor di Roma e chiamasi Villa Madama, se pure non mi è venuta meno la memoria del nome; cotesta, affine che risovvengavi, ha tre grandi archi in pilastri; le fronti che terminano l'una contro l'atra i lati minori della loggia coperta, formano due celle, come quelle che furon poste da M. Agrippa sotto al portico del Pantheon; finalmente al lato opposto, dove guarda Roma, e un pezzo di fabbrica che è disegnato da Raffaello, se non l'hanno disegnata gli angeli del Paradiso. Cotali sono gli stucchi della base del palco, e come questi gli altri, co' quali sono compartite e adornate molte parti di questo teatro. La materia d'essi è un marmoratum di fina calce e polvere di bianco marmo, non forse dissimil troppo da quella dell'additata loggia, resistentissimo, e che certo nel teatro nostro avrebbe resistito alla sepoltura di diciassette secoli e al colante fuoco, che il ricoperse, se la umidità che ha riempito in appresso i vani

fatti dal fuoco non li avesse macerata in gran parte e reso frolla. Il palco è coperto d'asse o tavole non solamente abbronzate ma affatto nere, come carboni spenti fra le cui fibre, cacciando la punta d'un coltello, quanto potea, veniva un gemito di questo sforzo, e un pigolo che rammemorommi quel legno verde che messo per Dante ad ardere nell'un de' ceppi, geme dall'altro, e cigola per vento che va vicino tal'è il gridar che il fa mentr'è punto, e il lagrimar, poiché se n'è tratto il ferro e lo stesso accade ai ceppi delle travi, che vengonsi in alcune parti dell'opera interna esse pure niente meno abbrustolite e pregne dell'umido inzuppato. Ai due angoli che fa il pulpito presso l'orchestra sono due piedestalli, uno per lato proporzionato a due statue equestri, maggiori del naturale; sovr'esso piedestallo uno zoccolo per ciascheduno, e in uno di questi, in quel lato che guarda il piedestallo opposto, è inciso A. CLAUDIO HERCULANENSES; se già la memoria non mi rende male, che ho veduto in fretta e con anima di vedere consideratamente. Sull'altro piedistallo in faccia, m'ha detto il custode di questo luogo (che potete senz'errore supporre uno di cotesti ignoranti Ciceroni romani, quelli dico, i quali adocchiano, stando sulla piazza di Spagna, le vetture che li vengono da Porta del Popolo) ch'era posta la statua equestre di N. Balbo, che non ho per anche veduto, siccome non ho veduto ne' Pompei ne' il Gabinetto dell'Antichità ne' ... [testo non comprensibile] ne' ... [testo non comprensibile] che i ne' non potrebbero finirsi. I piedestalli detti sono in gran parte di mattoni coperti (come avete veduto costì che soleano i Romani) d'un molto grosso e molto diligentemente intriso smalto, i bassorilievi e alcune cornicette e grotteschi, del solito, d'ottimo gusto e del marmorato, o alberio [*parola incerta*], onde sono adorni questi piedestalli, si compongono pure alcun cornicette e compartimenti, e grotteschi, e capitelli che nell'interno dell'edificio si trovano, e sarebbero rimase eterne l'opere se 'l malore dell'umidità non s'avesse guaste in gran parte e corrotte. Il proscenio si leva al lato parallelo della nominata corda massima dell'orchestra e viene colle versure o angoli suoi stendendosi e formando i lati minori del parallelo [... *testo non comprensibile*] del palco; quale sia stata la forma della scena ben posso immaginarlo, ma non asserirlovi; né credo troppo che vi curiate così delle ... [testo non comprensibile] come della storia; tutto è una pericolosa grottaglia di lave, sa Dio quante; perché oltre a quel diluvio infuocato de' tempi di Tito, troppe volte in appresso ci ha il Vesuvio sopra questi luoghi vomitato il suo stagnante vulcano, che ha bisogno ad esser tolto di mezzo, di troppe braccia, di troppa diligenza, e d'una certa anch'essa troppa magnificenza e liberalità. Veggonsi però fra tanto nella fronte d'essa la scena, gl'ingressi di più porte, e molto probabilmente se ne scopriranno nelle versure, ossia ne' lati minori della scena; dopo ai quali trovansi alcune camerette assai elegantemente dipinte sopra un fondo di color

giuggiolino o di rosso d'Egitto, giacché non m'assicuro pel lume che la entro rimane mortificato, e torbido al maggior segno; sovr'esso colore, con quel modo che ha imitato Raffaello in coteste vostre logge degli Dei, sono dipinte parecchi gentil'opre di fogliami, e di frutti, e di nastri e d'uccelletti conservati abbastanza per farsi desiderare interi, e conservatissimi. Ciò che ho detto non vi può lasciar luogo a domandarmi se la scena e 'l palco eran coperti e in quale modo; di assicurare il giudizio intorno al ... [*testo non comprensibile*] che dava tre vicentini [*espressione incerta*] ed altri sul loro eccellente Teatro del Palladio, e ne pure attenderete che io vi narri qui come stessero i Periatti o i Trigoni versatili della scena dipinta, e le scene duttili, cotesti misteri rimangono qui più che mai sepolti e certamente io mi sono profano troppo per esserci ammesso: degli Pelici [*parola incerta*] poi avi la stessa cosa. Vitruvio dice che ne' usavano i Greci, ma parmi che dica ancora questa usanza esser stata praticata fuori d'Italia; fuori, o dentro, non credo che il nostro teatro dovesse averne sommo bisogno, perché non è assolutamente molto grande, se debbo giudicare della grandezza de' teatri antichi da ciò che il maggior Plinio ne asserisce; il quale scrittore io assai più rispetto che non sogliono molti; ma i numeri, in qualunque modo scritti, hanno sofferto in ogni maniera di lodici [*parola incerta*] troppo sfregi e troppe carezze: vi par egli che ne' gradi o cunei del Colosseo, potesser aver luogo a sedere ottantamila persone! Ma voi qui attenderete che io vi parli della capacità di questo edificio, ve ne parlerò come gli astronomi della distanza delle fisse, ma non sanno, quanto, le assegnate distanze potrebbero essere, rapporto alla cosa, piccolissime; rivolgete il discorso; io so che questo teatro non contiene diecimila persone, ma potrebbe essere incapace di notabilmente minor numero; l'ho calcolato con una certa mia grossolana geometria appoggiata alla veduta di pochi, e sparsi obbietti interrotti; confido però di non essermi ingannato e quando ho compreso l'orchestra che ho serbata nel calcolo intera per gli spettatori. Checchè sia di questo raziocinio mio, l'avrete più certo quand'io mi sia procurato alcune misure, che a nuova ispezione non mi fuggiranno. I corridori, o logge, che fra i cunei sono poste, e guidano i vomitori, son essi pure a pareti o alle volte stuccati gentilmente, per quanto se ne vede, ma una parte la maggiore è iniettata di lava. Gli spiechi [*parola incerta*] dei muri sono di mattoni ottimi, sottili come sollevano, di finissima grana e di quel colore che mostra la bontà della materia e la perfezione della cottura, volli staccarne una colle mani, dalla parte d'un angolo di porta guasta, apparentemente ad uno degli accennati camerini del palco, ma astennimi poiché vidi sgrottar l'intonaco che sfregavasi a ogni più piccola forza. Se tutti i mattoni son qui della stessa forma, n'ho trovato all'ingresso di questa profondità alcuni così marcati A.S.(disegnate due lettere, la prima è una A e la seconda una

S molto stirata): son elleno greche lettere? Sono romane antiche? Il primo elemento mi pare che somigli all'A che trovasi ne' due codici più antichi che abbiamo di Virgilio, il Vaticano, cioè pubblicato dal bravo Monsignor Bottari, ed il Laurenziano, creduto universalmente del IV secolo; dal sig. abate Foggiani che fa (per quanto dice il nostro ... [*testo non comprensibile*] Bened. XIV) postiglione di S. Pietro, e dopo compatriota di Messer lo Dimonio; il secondo elemento vedretevi [*parola incerta*] voi se sia piuttosto greco; benché non so quanto importi cotale ricerca. L'esterno del teatro non è peranco a mia notizia; so che è inchaviato in gran parte in quella smalto infernale; n'è scoperta alcuna parte, non l'ho veduta; ma l'esterna forma di cotal edifici è troppo nota per mille indubitate testimonianze, ne qui sapremo altro (veggendo il nostro) fuorchè il numero degli ordini o archi esteriormente sovrapposti, che qui non dovrebbero esser più di tre. Ancora potrebbe appagare una curiosità intorno alle particolari forme architettoniche di chi la disegnò, che (stando quanto ho detto di sopra) ha un poco di amore per la verità, né dee trovarsi maggiore di un Bernino di que' giorni, a fronte de' Bramanti e del Palladi de' suoi tempi, ciò dico per alcuni rottami di capitelli e di vasi marmorei che qui o là ci ho veduti sparsi: i Cortabuoni [*parola incerta*] o ... [*testo non comprensibile*] o Raffatti [*parola incerta*] che si adoparon qui a condurre le cornici, non sono cattivi e son ben lontani dall'ammettere le sembra un temine francese, del tipo batou o baton corrumpe così mostruoso e così caro a borrominiani e a francesi; ma alcuni capitelli di marmo posti a bellissime colonne d'africano, scolpiti in uso di questa fabbrica, quando fossero stati posti alla facciata di S. Carlo alle Quattro Fontane ivi si adatterebbero così bene a quella capricciosa invenzione di cose, come quelle fanno, che pur sonovi. Fra i molti rottami appartenenti al teatro ci ho vedute molte maschere tragiche e comiche, esse pure di quello stucco marmorato le quali, maggiori notabilmente del vero, erano poste ai cornicioni esteriori di questa fabbrica, molto opportunamente, come intendete, per significare acconciamente l'uso dell'edificio; credo che il nocciolo di queste gigantesche teste sia di marmo abbozzato in cotale forma, e compitamente condotto con quello stucco; ricordarmi di aver letto nel... [*testo non comprensibile*] tomo dell'op. g.le che contiene il "Catalogo delle antichità d'Ercolano" altre teste di pari manifattura essersi qui ritrovate.

Ho vergato nel foglio fra le cose che la memoria mi rende, quello che ho giudicato potervi piacere meglio, nè mi sono curato dell'ordine, e però ci troverete una molto impacciata bottega di rivendugliolo; ben amerei che ci trovaste alcuna cosuccia di piacer vostro, poiché vi fo arbitro di tutto, o signore [*espressione incerta*]; se ad alcuna di queste mi potrà venir fatto di scartar la polvere, ed ammendare, e come voi altri romani solete dire,

minacciar lo sdrucito, non asterrommi di farlo per vostro amore, e per amor di coloro che sentono di queste cose vaghezza, me ne vorrete voi bene? procurate la custodia (quando sien morti a lor agio i presenti vivi) delle antichità capitoline, e se vi pare saper la domanda, quella di quel cavallo che sta così bene su quel disputato piedestallo. E che? Ridete? Io v'assicuro che anche rimanendomi in Napoli non sfuggirà di mano, né ... [*testo non comprensibile*], né ingannerà, né spererà, che io nol so render obbediente come una statua.

Addio a Monti, a Orsini, ed agli amici suoi, e nostri tutti riportate i saluti miei. Al nostro De' Martini un abbracciamento ancora; ho fatto alcuna osservazione sopra questa iscrizione POSTERI POSTERI; ed avea in mente di fargliela tenere prima di scrivere a voi questa mia; ma l'ho creduta cosa lunga; vedete cos'abbia io fatto cercando la brevità; non sono io un uomo pieno di giudizio! I miei più ossequiosi rispetti al S. E. il sig. Conte Ministro e S. E. Monsign. Cornaro, se non ha per anche lasciata Roma; fate lo stesso alla Dama piena di spirito sig. Anna Ciciaporci ed imitate una volta la mia prolissità, se vi pare che in un uomo così pigro, come io sono, debba esser presa per un forte segno di moltissimo amore.

Portici, 26 settembre 1772

Il vostro affezionatissimo amico e servitore

Vincenzo Corazza

PS:

Non tornò in tempo il sig. barone Gavotti per mandarvi col corriere del lotto [*espressione incerta*] questa diceria. L'ho riletta e m'ha dovuto sentire d'averlavi premessa; ma io debbo arrossir più volentieri della inconsiderazion mia, che della poca confidenza nell'amor vostro: abbiatele dunque qual'ella è frattanto, ben certo ch'io non la approvo peraltro, fuorchè per la speranza che m'ha posto d'esservi accetta; avvegnachè non abbia io miglior cosa alle mani da offrirvi. Una solenne dimenticanza io ci ho commessa, ch'è tanto meno da perdonarsi quanto è cosa più singolare; ve ne dirò altra volta. Se avessi ozio abbozzerei prima e correggerei appresso; ma io non lo ho, e quindi nasce il disordine e quella prolissità che non so io perdonare a me medesimo e che molto meno posso aspettare che mi sia da altri perdonata

Scrivetemi assolutamente, perché ogni ordinario più mi si rende insofferibile la mancanza delle vostre lettere.

Addio

Portici, 29 settembre 1772

Bibliografia

Fondi archivistici

Casale Monferrato (Alessandria), Archivio Storico Comunale

- Fondo *Famiglia Magnocavalli di Varengo (XIII - XIX secc.)*; 257 mazzi; ordinato ed inventariato. Comprende: carte delle famiglie Picco-Pastrone, Cane, Berruti, Natta, documenti storici riguardanti Casale nei secc. XVI - XVIII (dai Gonzaga alla dominazione francese). I faldoni contenenti i documenti e i carteggi di Francesco Ottavio Magnocavalli in qualità di architetto, tragediografo e riformatore scolastico sono i nn. 164-168. Altri documenti del Conte Francesco Ottavio sono presenti in altri faldoni del Fondo: i nn. 200, 208, 221, 245, 249;
- Fondo *Vidua di Conzano*, Faldone 72, fascicolo 236: Lettere di De Giovanni a Gherardo De Rossi, Roma (1784-1801).

Casale Monferrato (Alessandria), Biblioteca del Seminario

- *Inventario della biblioteca del canonico Ignazio De Giovanni*

Alessandria, Archivio di Stato

- Fondo *Callori di Vignale*, Teatro di Casale, busta n. 156

Torino, Archivio di Stato

- Fondo *Famiglia Balbo*
- Galletto, Giovanni Battista - *Clavis Sacra profundiora*

Bergamo, Biblioteca Civica 'Angelo Mai'

- Fondo *Pietro Antonio Serassi*, lettera di Gastaldi a Serassi, (del 2/4/1777)

Napoli, Biblioteca Nazionale

- Fondo *Corazza*, carteggio Corazza-Gastaldi (aprile 1772 - marzo 1774)

Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana

- Fondo *Libreria Gonzati*: Borra, Giovanni Battista - *Memoria del signor Gio. Batta Borra architetto*, Torino, 29 giugno 1765; carteggio Magnocavalli - Arnaldi (marzo 1762 - settembre 1767)

Testi

Letteratura

Quadrio, Francesco Saverio - *Della Storia e della ragione d'ogni poesia*, volumi quattro, Bologna, per Ferdinando Pisarri, 1739

Franchi di Pont, Giuseppe - *Delle tragedie di Vittorio Alfieri e della riforma teatrale*, in «Biblioteca Oltremontana e Piemontese», 1790, 10, pp. 24-25

Filosofia

Platone - *Timeo*, traduzione e note di C. Giarratano, in *Opere complete*, Bari, Laterza, 1993

Musica

S. Agostino - *De Musica* [388-391], a cura di G. Marzi, Firenze, Sansoni, 1969

Boezio, Severino - *Pensieri sulla musica* [500-507], a cura di A. Damerini, Firenze, Fussi, 1949

Zarlino, Gioseffo - *Istituzioni Harmoniche*, Venezia, per Francesco de' Franceschi Senese, 1558

Zarlino, Gioseffo - *Dimostrazioni Harmoniche*, Venezia, per Francesco de' Franceschi Senese, 1571

Rameau, Jean-Philippe - *Traité de l'harmonie reduite à ses Principes naturels, avec des regles de composition & d'accompagnement*, [1722¹]; Paris, Fondation Signer-Polignac, Meridiens Klincksieck, 1986

Rameau, Jean-Philippe - *Generation harmonique, ou Traité de musique theorique et pratique*, Paris, Prault Fils [1737¹]; New York, Broude Brothers, 1966

D'Alembert, Jean Baptiste le Rond - *Éléments de musique suivant les principes de M. Rameau*, Lyon, Bruyset, [1759¹]; Plan de la Tour, Edition d'Aujourd'hui, 1984

Serre, Jean-Adam - *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, & particulièrement par l'article Fondamental de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide Harmonique de M. Geminiani*, Geneve, Gosse, 1763

Architettura

Vitruvio - *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997

Alberti, Leon Battista – *De Re Aedificatoria* [1485¹], introduzione e note di P. Portoghesi, testo latino e traduzione di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966

Wotton, Henry - *The Elements of architecture*, London, [1624¹], reprint of the first edition with introduction and notes by F. Hard, Charlottesville, The Folger Shakespeare Library, University Press of Virginia, 1968

Blondel, Nicolas-François - *Cours d'Architecture*, Paris, 1683.

Borra, Giovanni Battista – *Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall'architetto Giambattista Borra*, Torino, Stamperia Reale, 1748

Briseux, Charles-Étienne – *Traité sur beau essentiel dans es arts. Appliqué particulièrement à l'Architecture, et démontré Phisiquement et par l'Esperience. Avec un Traité des Proportions Harmonique, et, l'on fait voire que c'est de ces seules Proportions que les Edifices généralement approuvés, empruntent leur Beauté réelle et invariable*, 2 voll., Paris, Chez l'Auteur et Chereau, 1752

Arnaldi, Enea - *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi e all'uso moderno accomodato, con due discorsi. L'uno che versa intorno a' Teatri in generale, riguardo al solo Coperto della Scena esteriore, l'altro intorno al soffitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza*, Vicenza, Giovambattista Vendramini Mosca, 1762

Riccati, Francesco - *Lettere del conte Francesco Riccati trivigiano intorno a varie nuove teoriche, e metodi pratici per l'architettura civile, e specialmente intorno alle altezze interne de' vasi, e alla media proporzionale armonica, da cui dipendono. Pubblicate dall'Anonimo Trivigiano con una lettera indirizzata al signor cavaliere Cristoforo di Rovero in cui rispondesi alle tre uscite non ha molto da Brescia*, Treviso, per Giulio Trento, 1763

Sanvitali, Federico - *Elementi di architettura civile*, Brescia, Rizzardi, 1765

Estetica. Teoria sul bello

Batteux, Charles - *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746¹], ed. it. a cura di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983

Diderot, Denis - *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* [1751¹]; trad. it. *Trattato sul bello*, con note al testo e postfazione di M. N. Varga, Milano, Se Edizioni, 1995

Hogarth, William – *The analysis of Beauty*, Livorno, [1753¹]; ed. it. a cura di C. M. Laudando, *L'Analisi della bellezza*, Palermo, Aesthetica, 1999

- Spalletti, Giuseppe - *Saggio sopra la Bellezza* [1753¹]; a cura di P. D'Angelo, Palermo, Aesthetica, 1992
- Morris, Robert - *Lectures on Architecture*, [1759¹], & *An Essay upon Harmony*, [1739¹]; London, Gregg International Publishers Lim., 1971
- Burke, Edmund - *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1759¹]; trad. it. a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2002
- Vittone, Bernardo Antonio - *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, [1760], (a cura di E. Piccoli), Roma, Editrice Dedalo, 2008
- Diderot, Denis - *Traité sur le Beau*, [1765¹]; ed. it. con note al testo e postfazione di M. N. Varga, *Trattato sul bello*, Milano, Se Edizioni, 1995
- Vittone, Bernardo Antonio - *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, [1766¹], Torino, Francesco Prato, 1797
- Le Camus de Mézières, Nicolas - *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet Art avec nos sensations*, Marin, Paris, [1780¹]; ed. it. a cura di V. Ugo, *Lo spirito dell'architettura, o l'analogia di quest'arte con le nostre sensazioni*, Milano, Il Castoro, 2005
- Galeani Napione, Gianfrancesco - *Monumenti dell'architettura antica. Lettere al conte Giuseppe Franchi di Pont*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1820
- Cicognara, Leopoldo - *Del Bello. Ragionamenti del Conte Leopoldo Cicognara con le notizie su la vita e le opere dell'autore compilate dal signor Defendente Sacchi*, Milano, Giovanni Silvestri, 1834

Archivistica

- Mazzioli, Giuseppe (a cura di) - *L'archivio Balbo Bertone in Sansalvà*, Spezia, 1925
- Ceresa, Carla e Salamone, Fulvia (a cura di) - *Inventario dell'Archivio Balbo Bertone di Sambuy*, Torino, Archivio di Stato di Torino, 1991.
- Mosca, Valeria (a cura di) - *Archivio famiglia Magnocavalli di Varengo: inventario*, Comune di Casale Monferrato, Archivio Storico di Casale Monferrato, 1997

Matematica

- Ruffini, Paolo - *Algebra elementare*, Modena, Società Tipografica, 1807

Religione

Gerdil, Giacinto Sigismondo - *Introduzione allo studio della religione, con Dissertazioni sopra l'origine del senso morale e sopra l'esistenza di Dio ecc.*, in *Dichiarazione di alquanti punti del primo volume della Introduzione allo studio della religione*, Torino, Stamperia Reale, 1755

Letteratura

Storia. Casale, Torino, Piemonte, Italia

Medici, Michele - *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna, scritte da Michele Medici*, Bologna, Tipi Sassi nelle Spaderie, 1852

Maylender, Michele e Rava, Luigi - *Storia delle accademie d'Italia*, Firenze, Cappelli, 1926

Calcaterra, Carlo - *Il nostro imminente risorgimento: gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, SEI, Nuova Biblioteca Italiana, 1935

De Conti, Giuseppe - *Ritratto della città di Casale, scritto dal casalese Canonico Giuseppe De Conti, 1794*, con prefazione e note di G. Serrafiero, a cura del Rotary Club di Casale, Casale Monferrato, Tipografia Milano & C., 1966

Carpanetto, Dino e Ricuperati, Giuseppe - *L'Italia del Settecento: crisi, trasformazioni, lumi*, Milano, Mondadori, 1984

Romagnani, Gian Paolo - *Prospero Balbo intellettuale e uomo di Stato (1762-1837)*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Palazzo Carignano, 1988

Ricuperati, Giuseppe - *I volti della pubblica felicità. Storiografia e politica nel Piemonte Settecentesco*, Torino, Albert Meynier, 1989

Quazza, Guido - *Le riforme in Piemonte nella prima metà del Settecento*, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore, 1992

Braida, Lodovica - *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze, Olschki, 1995

Del Piano, Patrizia - *Il trono e la cattedra. Istruzione e formazione dell'élite nel Piemonte del Settecento*, Torino, Deputazione Subalpina di storia patria, Palazzo Carignano, 1997

Merlotti, Andrea - *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze, Olschki, 2000

Ricuperati, Giuseppe - *Lo Stato Sabauda nel Settecento: dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet, 2001

Stella, Pietro - *Appunti per una biografia di Giacinto Sigismondo Gerdil*, in «Barnabiti Studi», n. 18, 2001, 'Numero speciale in ricordo del Card. Giacinto Sigismondo Gerdil nel secondo Centenario della morte (1802-2002)', pp. 7-28

Fasciolo Bachelet, Silvia - *Il pensiero filosofico di Gerdil*, in «Barnabiti studi» n. 18, 2001, Numero speciale in ricordo del Card. Giacinto Sigismondo Gerdil nel secondo Centenario della morte (1802-2002), pp. 29-96

Ricuperati, Giuseppe (a cura di) - *Storia di Torino. V. Dalla città razionale alla crisi dello stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino, Einaudi, 2002

Tortorelli, Gianfranco (a cura di) - *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del convegno nazionale di studio, Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001, Bologna, Pendragon, 2002

Valabrega, Roberto - *Un anti-illuminista dalla cattedra alla porpora: Giacinto Sigismondo Gerdil professore, precettore a corte e cardinale*, Torino, Deputazione subalpina di Storia patria, Palazzo Carignano, 2004

Braida, Lodovica - *Tra storia della lettura e storia di una biblioteca privata. Della 'pazza passione' del canonico Ignazio De Giovanni per i libri*, in Santoro, Marco e Sestini, Valentina (a cura di), *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale, Roma 26-28 febbraio 2007, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, pp. 27-42

Buccaro, Alfredo - *Ingegneria tra scienza e arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in S. D'Agostino (a cura di), *Storia dell'Ingegneria*, Atti del 2° Convegno Nazionale», 7-8-9 aprile 2008, Napoli, pp. 797-809

Musica. Storia, estetica, cultura, teoria

Fubini, Enrico (a cura di) - *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Milano, Principato, 1969

Fubini, Enrico - *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971

Id. - *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986

Pompilio, Angelo (a cura di) - *Padre Martini: musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987

Campa, Cecilia - *La repubblica dei suoni. Estetica e filosofia del linguaggio musicale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2004

Gozza, Paolo e Serravezza, Antonio - *Estetica e musica. Origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004

Martinotti, Sergio - *Musica a Casale*, Casale Monferrato, Piemme, 2005

Zanoncelli, Luisa - *La musica e le sue fonti nel pensiero di Leon Battista Alberti*, in A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (a cura di), *Leon Battista Alberti, teorico delle arti e degli impegni civili del "De Re Aedificatoria"*, atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale del VI centenario della nascita di L. B. Alberti, Mantova ottobre 2002 - ottobre 2003, Firenze, Olschki, 2007, pp. 85-116

Filosofia

Cornford, Francis Mc Donald - *Plato's Cosmology*, London, Routledge & Kegan, 1948

Todorov, Tzvetan - *Théories du symbol* (1977); ed. it. a cura di C. De Vecchi, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 2008

Arte e architettura. Bibliografia generale sul Settecento

Comolli, Angelo - *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana- appresso il Salvioni, 1788-1792, vol. III, 1791

Barbieri, Franco - *Illuministi e Neoclassici a Vicenza*, Vicenza, Accademia Olimpica di Vicenza, 1972

Oechslin, Werner - *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in Viale, Vittorio (a cura di), *B. A. Vittone e la disputa tra Classicismo e Barocco nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale, 21-24 settembre 1970, Torino, Accademia delle Scienze, 1972, pp. 393-441

Kruft, Hanno-Walter - *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1985; trad. it. di Mauro Tosti, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Bari, Laterza, 1988

Picon, Antoine - *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988

Olmo, Carlo e Gabetti, Roberto - *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989

Summerson, John - *Architettura del Settecento*, Milano, Rusconi, 1990

Arte e architettura. Storia, teoria, estetica

Olivero, Eugenio - *Gli scritti dell'architetto Bernardo Antonio Vittone*, in *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Tipografia del Collegio degli Artigianelli, 1920

Piazzano, Luigi - *Balzola nelle sue vicende storiche*, Alessandria, Regia Deputazione di Storia Patria, 1937, ristampa Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, 2009

Carboneri, Nino - *Prodromi di neoclassicismo nell'architettura piemontese del Settecento: la transizione nella provincia di Cuneo attraverso le opere di Giovanni Battista Borra e di Mario Ludovico Quarini*, in «Bollettino della Società di studi storici, artistici ed archeologici per la provincia di Cuneo», 30 giugno 1949, fasc. 26, Borgo S. Dalmazzo, Istituto grafico Bertello, 1949

- Scholfield, Peter Hugh - *The Theory of proportion in architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958
- Tornielli, Vittorio - *Architetture di otto secoli nel Monferrato*, Casale Monferrato, Banca di Casale Monferrato e Unione Cementi Marchino, 1962, pp. 74-78
- Wittkower, Rudolf - *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy Editions, 1962; trad. it. di R. Pedio, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964
- Prandi, Adriano - *Contributo alla storia della critica: il Traité du beau essentiel dans les arts di Ch. E. Briseux*, in «Arte Lombarda», 1965, anno X, p. 265-274
- Viale Ferrero, Mercedes - *Ritratto di Casale*, Torino, Istituto Bancario Sanpaolo, 1966
- Portoghesi, Paolo - *Bernardo Vittone, un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni Dell'Elefante, 1966
- Carboneri, Nino - *Il palladianesimo in Piemonte*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura A. Palladio», Vicenza, 1969, vol. XI, pp. 263-276
- Ricci, Giuliana et alii - *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato. Questioni storiche e problemi di restauro*, 24 novembre – 16 dicembre 1979, Casale Monferrato, Comune di Casale, 1979
- Conterno, Giovanni - *L'architetto Giovanni Battista Borra, doglianese*, in «Bollettino della Società per gli Studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo», n. 83, 1980, pp. 181-182
- Gabrielli, Noemi - *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato, Il Portico Editrice, 1981
- Cavallari-Murat, Augusto - *Schedula sulla Bibliografia architettonica di Angelo Comolli*, ripubblicato come *Bibliografia sistematica di Comolli*, in *Come carena viva. Scritti sparsi*, vol. V, Torino, Bottega d'Erasmus, 1982, pp. 559-565
- Wittkower, Rudolf - *Palladio and palladianism*, New York, Braziller, 1974; trad. it. di M. Azzi Visentini, *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, 1984
- Fedi, Francesca - *L'ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, Franco angeli, 1990
- Rowe, Colin - *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di G. Gresleri, Bologna, Zanichelli, 1990
- Ieni, Giulio - *Un progetto inedito di Benedetto Alfieri per Palazzo Mossi di Casale Monferrato*, in «Il disegno di architettura», 1991, n° 4, pp. 62-64

- Taylor, Renè - *Ermetismo e architettura mistica nella compagnia di Gesù*, in Wittkower, Rudolf, Jaffe, Irma B. (a cura di) - *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, pp. 52-73
- Canavesio, Walter - *Dal bello matematico al bello ideale. Percorsi della teoria architettonica piemontese nel declino del Settecento*, in «Studi Piemontesi», novembre 1993, vol. XXII, fasc. 2, Torino, pp. 315-327
- Scalvini, Maria Luisa, Villari, Sergio - *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, Palermo, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1994
- Canavesio, Walter - *Proporzioni armoniche e moda egizia nel confronto tra Francesco Galeani Napione e Leopoldo Cicognara*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 1994, XCII, n. 2, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, pp. 603-626
- Bodei, Remo - *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995
- Ieni, Giulio - *Un architetto ritrovato del primo settecento casalese. Giacomo Zanetti*, in «Arte e Storia», dicembre 1995, n° 7, Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, pp. 5-25
- Zoller, Olga - *Der Architekt und der Ingenieur Giovanni Battista Borra (1713-1770)*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1996
- Canavesio, Walter - *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, in «Studi piemontesi», II, 1997, pp. 365-381
- Givone, Sergio (a cura di) - *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- Canavesio, Walter - *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Antonio Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in Signorelli, Bruno e Uscello, Pietro (a cura di), *La compagnia di Gesù nella provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, SPABA, 1998, pp. 269-285
- Kruft, Hanno-Walter - *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1985, trad. it. di Mauro Tosti-Croce, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Bari, Laterza, 1999
- Testa, Fausto - *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna, Minerva Edizioni, 1999
- Roberto Masiero - *Estetica dell'architettura*, Bologna, Il Mulino, 1999
- Dardanello, Giuseppe (a cura di) - *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 2001

- Franzini, Elio – *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Guzzo, Enrico Maria, Chignola, Ismaele (a cura di) - *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, Atti della giornata di studi, Villa Vecelli-Cavriani di Mozzecane (Verona), 16 novembre 2002, Verona, via Postumia, 2002
- Pommer, Richard - *Architetture del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di Giuseppe Dardanella, Torino, Allemandi, 2003
- Zara, Vasco - *Musica e Architettura tra Medio Evo e Età Moderna. Storia critica di un'idea*, in «Acta Musicologica», 2005, LXXVII/1, pp. 1-26
- Canavesio, Walter (a cura di) - *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Società piemontese di Archeologia e Belle arti, 2005
- Testa, Fausto - *La norma e i modelli. Palladio, Winckelmann e il dibattito sull'architettura nella seconda metà del XVIII secolo*, in «Il Veltro», luglio - dicembre 2005, n. 4-6, anno ILIX, pp. 298-311
- Zara, Vasco – *Antichi e Moderni tra Musica e Architettura. All'origine della «Querelle des Anciens et des Modernes»*, in «Intersezioni», Rivista di storia delle idee, agosto 2006, anno XXVI, numero 2, pp. 191-210.
- Id. - *Suono e carattere della base attica. Itinerari semantici d'una metafora musicale nel linguaggio architettonico francese del Settecento*, in «Musica e storia», 2007, XV/2, pp. 443-474
- Id. - *Da Palladio a Wittkower. Questioni di metodo, di indagine e di disciplina nello studio dei rapporti tra musica e architettura*, in N. Guidobaldi (a cura di), *Prospettive di iconografia musicale*, Milano, Mimesis, 2007, pp. 153-190
- Martinotti, Silvia, Roggero, Dionigi, Viale Ferrero, Mercedes – *Gozzani Treville di Casale: il Palazzo delle Muse*, Omegna, Oca blu, 2008
- Buccaro, Alfredo - *Ingegneria tra scienza ed arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in «Storia dell'Ingegneria. Atti del 2° Convegno Nazionale», a cura di S. D'Agostino, Napoli, 7-8-9 aprile 2008, pp. 797-809
- Bömigh, Michaela - *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788)*, in «Bergomum», 2008, a. CIII, pp. 137-168
- Zara, Vasco – *Una storia della musica all'ombra di Port-Royal. La 'Musique Rétablie' di René Ouyard*, in «Studi Musicali», 2008, XXXVII/1, pp. 59-100
- Id. – *Dall'Hypnerotomachia Poliphili al Tempio di Salomone. Modelli architettonico-musicali nell'Architecture Harmonique di René Ouyard*, in S. Frommel e F. Bardati (a

cura di) «Migration, mutation, métamorphose: la réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et le arts français du XVII siècle», Paris, Drosz, 2009, pp. 131-156

Testa, Fausto - *Cultura architettonica e pratiche erudite nei quaderni parigini di Winckelmann*, in H. Burns, P. Di Teodoro, G. Bacci (a cura di) «Saggi sulla letteratura architettonica. Da Vitruvio a Winckelmann. III.», Firenze, Olschki, 2010, pp. 179 - 230

Letteratura su Magnocavalli. Monografie e articoli

Ferrero di Ponziglione, Vincenzo Amedeo - *Elogio storico di Francesco Ottavio Magnocavalli conte di Varengo*, in «Biblioteca oltremontana e Piemontese», 1790, Torino, Reale Stamperia, pp. 279-299

Franchi di Pont, Giuseppe - *Delle tragedie di Vittorio Alfieri e della riforma teatrale*, in «Biblioteca Oltremontana e Piemontese», 1790, n. 10, Torino, Reale Stamperia, pp. 24-25

Fioroli, Enrico (a cura di) - *Al conte Enea Arnaldi due lettere del conte Francesco Ottavio Magnocavalli*, Vicenza, 1872

Giorcelli, Giuseppe (a cura di) - *Documenti storici del Monferrato. Seconda relazione di un autore coevo dell'occupazione della città di Casale fatta dall'esercito gallo-ispagno nell'inverno degli anni 1745-1746*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria», 1919, n. 25-26 (a XXVII), f VIII, Alessandria, Tip. Succ. Gazzotti & Chiarvetto, pp. 263-298

Martinotti, Giuseppina - *Il conte Francesco Ottavio Magnocavalli e le sue opere*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria», 1923, annata VII, serie III, n. 26, fascicolo XVII, Alessandria, Unione tipografica Popolare, pp. 83-159

Olivero, Eugenio - *Il conte F.O. Magnocavalli architetto di Casale Monferrato (1707-1789)*, in «Palladio», 1940, anno 4, n. V, Roma, C. Colombo, pp. 223-234

Carboneri, Nino - *Francesco Ottavio Magnocavallo*, in *Architettura*, in V. Viale (a cura di), «Mostra del barocco piemontese: Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi», giugno - novembre 1963, Catalogo della mostra, Torino, Città di Torino, 1963, vol. I, pp. 75-76, tavv. 176-179

Brayda, Carlo, Coli, Laura e Sesia, Dario - *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti in Torino», marzo 1963, anno XVII, pp. 46-47

Cornaglia, Emma - *Un progetto del Magnocavallo per la facciata di S. Croce e un disegno di G.B. Scapitta per Tonco*, in «Quarto congresso di Antichità e Arte», 20-24 aprile 1969, Palazzo Langosco, Casale Monferrato, Marietti, a cura del Comune di Casale Monferrato, 1974, pp. 447-456

Puppi, Lionello - *La copertura e la facciata del Teatro Olimpico*, in «Commentari», Rivista di critica e storia dell'arte, nuova serie, luglio - dicembre 1975, XXVI, Roma, De Luca Editore, pp. 310-332

- Carboneri, Nino - *Riflessi palladiani nell'epistolario Arnaldi-Magnocavallo*, in «Arte Veneta», 1978, n. 32, Venezia, pp. 441-447
- Ieni, Giulio - *La culture cosmopolite et l'activité multiforme d'un noble de province: Francesco Ottavio Magnocavalli*, in «Bâtir une ville au siècle des lumières: Carouge: modèles et réalités», Carouge, 29 maggio – 30 settembre 1986, Torino, Archivio di Stato di Torino, 1986, pp. 512-542
- Id. - *Il restauro della copertura del teatro Olimpico di Vicenza: il carteggio Arnaldi – Magnocavalli*, in «Esperienze di storia dell'architettura e di restauro», 1987, vol. 1, Roma, pp. 299-308
- Id. - *Un profilo biografico settecentesco di F. O. Magnocavalli*, in «Arte e Storia», settembre 1993, n. 5, Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, pp. 5-13
- Id. (a cura di) - *Notizie intorno alla vita, ed agli studi di F.O. Magnocavalli conte di Varengo*, in «Arte e Storia», settembre 1993, n. 5, Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, pp. 14-39
- Trabucco, Gianamedeo - *Sul disegno di progetto di Francesco Ottavio Magnocavalli per la facciata di Santa Croce a Casale Monferrato*, in M. Cigola e T. Fiorucci (a cura di), «Il disegno di progetto dalle origini al XIII secolo», Atti del convegno, Roma, 22-24 aprile 1993, Roma, Gangemi, 1997, pp. 409-414
- Blythe Raviola, Alice - *Scienza, patrimonio e nobiltà di una famiglia del patriziato casalese nel Cinquecento: i Magnocavalli*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 2003, n. 1, Deputazione Subalpina di storia patria, Torino, Palazzo Carignano, pp. 217-234
- Testa, Fausto - *Il Traitè du Beau Essentiel di Briseux e il tema delle proporzioni armoniche nella teoria architettonica del secolo dei Lumi*, in «Oltrecorrente», giugno 2003, n. 7, 'Costellazioni Estetiche', pp. 143-154
- Perin, Antonella e Spantigati, Carlenrica (a cura di) - *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, Atti del Congresso internazionale, Casale Monferrato, 11-12 ottobre 2002 - Moncalvo, 13 ottobre 2002, Casale Monferrato, Associazione Casalese Arte e Storia, 2005

Letteratura su Magnocavalli. Tesi di laurea

Rosso, Antonietta e Maestri, Ivo - *L'opera architettonica di Francesco Ottavio Magnocavalli in Piemonte*, Politecnico di Torino, Facoltà di architettura, rel. D. De Bernardi Ferrero, a.a. 1975-76

Celoria, Daniele - *Francesco Ottavio Magnocavalli: le opere di architettura religiosa*, Università degli studi di Genova, Facoltà di Architettura, rel. E. Negri, C. Leone Forti, a.a. 1988-89

Pierobon, Alice - *Francesco Ottavio Magnocavalli: un nobile casalese, poeta ed architetto dilettante, e la passione per il teatro nel Settecento*, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali, rel. F. Testa, a.a. 2002-2003