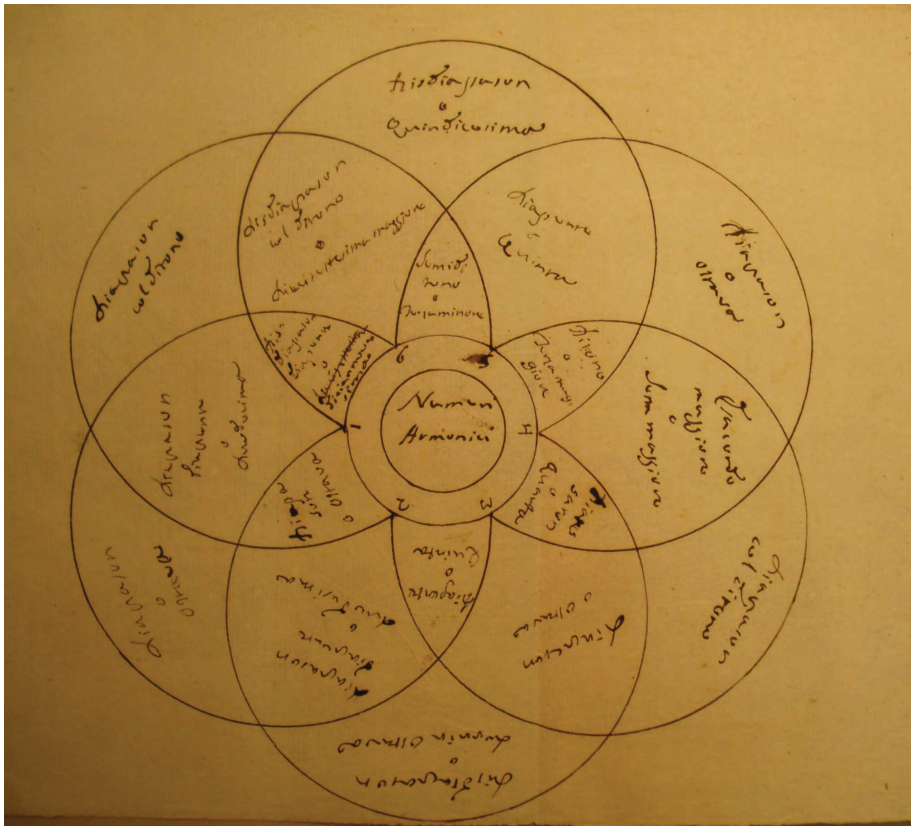
Politecnico di Torino - I Facoltà di Architettura
Dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica
XXIV Ciclo
Dottoranda: Michela Costantini
Tutor: prof. Aurora Scotti (Politecnico di Milano)

TRACCE DELLA TEORIA ARMONICA IN AMBITO PIEMONTESE: IL CONTRIBUTO DI FRANCESCO OTTAVIO MAGNOCAVALLI (1707-1788)

«[…] non solo le proporzioni, ma ancora molte regole della Musica saper deve [l'architetto], affinché le diverse parti di un edificio presentino all'occhio un dilettevole concerto, come l'unione de' suoni più armonici lo porga all'orecchio»

Francesco Ottavio Magnocavalli, dal *Trattato di architettura civile*



ABBREVIAZIONI UTILIZZATE

ASA: Archivio di Stato di Alessandria

ASCCM: Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato (Alessandria)

AScT: Accademia delle Scienze di Torino

AST: Archivio di Stato di Torino

BCBV: Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza

BCMB: Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo

BNN: Biblioteca Nazionale di Napoli

BSCM: Biblioteca del Seminario di Casale Monferrato (Alessandria)

SBAPVA: Soprintendenza per i Beni Archivistici per il Piemonte e Valle d'Aosta

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare
il prof. Vasco Zara, dell'Universitè de Tours, per gli utili consigli sui contenuti musicali dei manoscritti casalesi;
il dott. Luigi Mantovani, dell'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato, per i preziosi consigli sul Fondo Magnocavalli e per l'aiuto nell'esegesi dei testi;
il prof. Alfredo Buccaro, dell'Università di Napoli, per le utilissime notizie in merito alla figura e all'opera di Vincenzo Corazza;
il prof. Edoardo Piccoli, del Politecnico di Torino, per i suggerimenti e gli stimoli in merito all'architettura del Settecento;
la prof. Susanna Pasquali, dell'Università di Ferrara, per le notizie relative alla ricerca da lei condotta di documenti relativi ad Angelo Comolli

Indice

Introduzione. Il contributo 'armonico' di Francesco Ottavio Magnocavalli, un tassello mancante nel panorama della 'teoria armonica' nel Settecento 7

1. **La teoria armonica tra estetica, musica e architettura** 11
   1.1. La riflessione sul bello ideale tra teoria dell'arte, filosofia e musica 14
   1.2. Il paradigma musicale in architettura, dal Rinascimento al Seicento 26
   1.3. Il tema armonico e le teorie del bello nel Settecento, tra progressi scientifici, estetica e riflessioni sull'Antico 49
   1.4. Il tema armonico tra i teorici di architettura nel Settecento dalle pagine di Comolli 77

2. Il Conte Francesco Ottavio Magnocavalli tra architettura, musica e letteratura 85

3. Le fonti della ricerca 100
   3.1. Le fonti bibliografiche 100
   3.2 Le fonti archivistiche della ricerca 102
   3.2.1 Il Fondo Famiglia Magnocavalli 102
   3.2.2 Gli altri fondi 106

4. La ricostruzione degli interessi culturali di Magnocavalli con particolare attenzione al campo architettonico e al tema armonico-musicale 110
   4.1. L'architettura 114
   4.2. I testi di argomento musicale 121
   4.3. I testi sull'architettura armonica 123

5. I manoscritti 'armonici' nel Fondo Famiglia Magnocavalli 125
   5.1. Excerpta da trattati di architettura 133
   5.1.1 *La teorica delle medie proporzionali armoniche* 133
   5.1.2. *Alberti, libro nono, cap. V* 138
   5.1.3. Considerazioni in merito ad altri trattati che affrontano il tema armonico 140
   5.2. Produzioni personali in tema di architettura 144
   5.2.1. *Trattato di architettura civile* 144

5.2.2. *Proporzioni armoniche* 147
5.2.3. *Saggio delle ragioni e delle proporzioni relative all'architettura* 150
5.2.4. Tre lettere al conte Arnaldi, 5 settembre 1767 151
5.3. Excerpta da trattati di teoria musicale 160
5.3.1. *Memoria relativa alla musica tratta dagli 'Elementi' del sig. d'Alembert* 161
5.3.2. *Ristretto della generazione armonica del sig. Rameau* 164
5.3.3. *Table des intervales et de leurs raisons selon Monsieur Rameau* 166
5.3.4. *Numeri e Ragioni Armoniche secondo il Padre Gioseffo Zarlini* 168
5.3.5. *Diagramma dei numeri armonici* 170
5.3.6. *Memorie sulla musica ricavate da' libri del Quadrio* 171
5.4. Manoscritti di natura personale di argomento musicale 175
5.4.1. *Corrispondenza delle note del canto con quelle del violino* 175
5.4.2. *Diapente, o quinta o sesquialtera* 176
5.4.3. *Memoria di musica* (tono maggiore, tono minore) 177

6. Le applicazioni della teoria armonica negli esercizi progettuali di Magnocavalli 179
6.1. I documenti progettuali a contenuto armonico 183
6.1.1. *Memoria per una casa di villa, 2 ottobre 1756* 184
6.1.2. *Memoria per una casa di campagna* 188
6.1.3. *Metodo per ornare le Porte, le Finestre, le Nicchie .. 9 di agosto 1767* 189
6.1.4. *Divisione armonica di una cornice* e *Divisione di una cornice che non abbia gola rovescia sopra il gocciolatoio, 11 di agosto 1767* 194
6.1.5. *Memorie per l'ordine corinzio, 6 ottobre 1767* 197
6.1.6. *Memorie per formare il disegno di una chiesa a croce greca, 30 di luglio 1771* 198
6.1.7. *Memorie relative alla galleria di casa Magnocavalli* 199
6.1.8 *Memoria relativa all'altezza della galleria da fabbricarsi nella casa Magnocavalli* 200
6.1.9. *Memoria sopra l'ordine corinzio* (primo e secondo manoscritto) 201
6.1.10. *Prima* e *Seconda memoria per la formazione di un teatro* 205
6.1.11. *Memoria di architettura, "Nella Rotonda di Roma.."* 207
6.2. La presenza di rapporti musicali negli altri manoscritti progettuali 209

7. Magnocavalli e gli eruditi italiani del suo tempo 211

7.1 Magnocavalli e Arnaldi: due nobili dilettanti di architettura e i comuni interessi 213

7.1.1. La disputa sulla copertura del Teatro Olimpico di Vicenza 221

7.2 I rapporti di Magnocavalli con Filippo Gastaldi, Vincenzo Corazza e gli ambienti romani dell'Arcadia 229

8. Tracce armoniche nel panorama piemontese 242

8.1. Giovanni Battista Borra 246

8.2. Bernardo Antonio Vittone e Giovanni Battista Galletto 250

8.3 Le riflessioni estetiche e il tema armonico negli ambienti vicini alle Accademie torinesi tra '700 e '800 259

9. Conclusioni. Il valore e la risonanza dell'opera 'armonica' di Magnocavalli 275

10. Appendici 288

10.1 Lettera ad Arnaldi, '*Allora che con sommo piacere'*, 5 settembre 1767 288

10.2 *Metodo per ornare le porte, le finestre e le nicchie stabilito dal Conte Francescottavio Magnocavalli ad imitazione degli ornamenti ….., 9 di agosto 1767* 292

10.3 *Divisione armonica di una cornice, 11 di agosto 1767* 296

10.4 *Saggio delle ragioni e delle proporzioni relative all'architettura* 298

10.5. *Lettera scritta al signor Avvocato Filippo Gastaldi*, Portici, 26-29 settembre 1772 299

Bibliografia 306

Introduzione. Il contributo 'armonico' di Francesco Ottavio Magnocavalli, un tassello mancante nel panorama della 'teoria armonica' nel Settecento

Lo studio del contributo 'armonico' offerto dall'esame puntuale dei manoscritti del conte casalese Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788) muove dall'intento di colmare una lacuna in merito alla comprensione del fenomeno 'armonico' che trova nella cultura italiana di metà Settecento un momento di intenso fervore e una cospicua produzione letteraria.

Le origini dell'analogia tra architettura e musica affondano nella cultura greca, ma tale analogia trova piena forma ed esplicite applicazioni in periodo rinascimentale, manifestandosi nelle pagine della prima trattatistica di architettura e nelle riletture dell'opera di Vitruvio apparse tra il XV e il XVI secolo.

Tuttavia il revival armonico non scompare dopo il Rinascimento, ma si riorganizza nei suoi assunti di base, seguendo inesorabilmente il passaggio dalla cultura pre-newtoniana a quella del tutto nuova rimodellata sulla Rivoluzione Scientifica e si ripresenta pienamente nel Secolo dei Lumi, rivisitato sia in ambito francese ad opera di Briseux sia in ambito italiano da parte di numerosi trattatisti e teorici afferenti ad aree geografiche anche non limitrofe.

Di questo clima di rinascita è testimone nel Settecento Angelo Comolli, il quale, nella sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, redige a fine secolo, conformemente ad un programma editoriale che intende essere una summa compilativa delle produzioni in campo artistico e non già un trattato di architettura, un elenco (abbastanza) completo di tutti coloro che a lui risultano partecipi del dibattito sul tema dell'analogia musicale.

In questo nutrito elenco, accanto a nomi illustri come Riccati, Briseux, Morris, Vittone compare anche quello del conte Magnocavalli, e, di più, vi compare come l'autore di una breve opera armonica – in forma di lettera – della quale lo stesso Comolli si dichiara in possesso.

Il ruolo del conte casalese non appare dunque così marginale nel panorama italiano di fine Settecento, ma nonostante ciò dopo la pubblicazione della *Bibliografia* del Comolli nulla più emerge dalla ricerca riguardo ai suoi contributi su questo specifico tema, né verrà mai rinvenuta la lettera 'armonica' citata da Comolli.

Magnocavalli incarna, però, svariate nature erudite: è architetto, tragediografo, cultore e studioso di musica, interessato alla matematica e alle scienze e, in più, pienamente calato

– per responsabilità e scelte legate al proprio rango nobiliare – nella realtà sociale e politica della sua città natale, nella quella assume nel corso della lunga esistenza importanti cariche pubbliche. Come vedremo, la sua figura risulta tutt'altro che provinciale: egli intesse relazioni con architetti ed eruditi in Veneto, a Torino, e – come evidenziano i risultati della presente ricerca - perfino negli ambienti romani dell'Arcadia, dimostrando la capacità di cogliere fermenti, inclinazioni, temi di attualità nel dibattito culturale del suo tempo.

Il conte partecipa attivamente anche a dibattiti su temi legati al teatro, sia in ambito locale che a livello interregionale: si tratta della vicenda della ricostruzione del Trincotto di Casale e di quella della disputa sulla copertura dell'Olimpico di Vicenza, vicende che mostrano come il conte nutra un forte interesse verso il teatro, sia come istituzione cittadina sia come 'oggetto' architettonico anche legato allo studio delle antichità.

Poiché personaggio di una certa notorietà, nell'Ottocento il conte Magnocavalli è ricordato in svariate pubblicazioni di respiro locale ma anche in riviste a diffusione nazionale come di autore di tragedie.

Più recentemente, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, del conte casalese in qualità di architetto si è occupato a lungo Giulio Ieni del Politecnico di Torino, cui si deve se non proprio la sua riscoperta certamente una rilettura attuale e storiograficamente più puntuale della sua figura e, dunque, un rinnovato interesse per le sue produzioni. Gli studi condotti da Ieni sul versante dell'architettura e quelli di altri studiosi - storici, storici dell'architettura, musicologi, studiosi di letteratura - hanno indagato, ognuno nel proprio ambito di competenza, le diverse declinazioni della vocazione intellettuale di Magnocavalli, ricostruendo in parallelo i tratti di colui che può essere considerato un rappresentante di quella schiera di savants che nel secolo XVIII animano salotti culturali e intessono fecondi e costanti scambi intellettuali, spesso per via epistolare. I risultati di tali ricerche hanno dato luogo a un importante convegno, tenutosi nel 2002 nei luoghi del conte, tra Casale Monferrato e Moncalvo, che – partecipi le amministrazioni locali - ha gettato luce sulle molteplici anime della figura del conte e ridestato interesse per la sua figura e le sue produzioni architettoniche.

In questo variegato e multiforme quadro di analisi, non è mancato un contributo sul pensiero 'armonico' del conte, condotto con approfondite considerazioni da Fausto Testa. Tale contributo, pur ponendo all'attenzione questo aspetto peculiare del pensiero del conte casalese, è sceso solo parzialmente nello specifico della lettura puntuale dei contributi manoscritti redatti dal conte su questo tema, inquadrando per lo più il tema armonico

presente negli scritti di Magnocavalli nel vasto ambito delle riflessioni sul tema del Bello Ideale elaborate a metà Settecento: la lacuna, perciò, permaneva, e necessitava di essere colmata anche in relazione ad alcune erronee opinioni, ormai consolidate e storicamente risalenti ai primi anni dopo la sua morte, che davano come imminente da parte di Magnocavalli la pubblicazione di una propria opera armonica.

Questi molteplici elementi ci hanno indotto a condurre una ricerca documentaria più puntuale e approfondita al fine di operare una ricostruzione maggiormente precisa del contributo del conte Magnocavalli in tema di analogia musicale, spinti dall'esigenza di dirimere alcune questioni rimaste aperte sul duplice versante del reale peso intellettuale delle sue riflessioni e della natura e della diffusione della teoria armonica in ambienti diversi da quello – ampiamente studiato e generalmente considerato preponderante – del circolo riccatiano.

Molti dei documenti manoscritti di Magnocavalli sono rielaborazioni di passi di trattati di architettura, altri sono tentativi – alquanto ambiziosi - di riassumere trattati di musica: in entrambi i casi essi manifestano un indubbio interesse del nostro sia in campo architettonico che in quello musicale, una forte esigenza di studiarne gli impianti teorici. Inoltre, molti manoscritti sono riconducibili, per lo più in maniera assolutamente esplicita, al tema armonico: si tratta di produzioni personali sia di argomento architettonico che di argomento musicale, riletture di passi tratti dalle opere riconosciute come fondanti in questo campo (come nel caso di Riccati), lettere (destinate all'amico vicentino Enea Arnaldi) e anche produzioni applicative delle proporzioni musicali ad elementi architettonici, decorativi o distributivi, tentativi cioè di tradurre la teoria nella pratica progettuale.

Ne emerge quindi una copiosa mole di documenti che permettono di ricostruire, in maniera più precisa e puntuale di quanto si sia fatto finora, la natura del suo contributo intellettuale e di verificare sia le opinioni tramandate dal Comolli sia altre recenti citazioni che, prive del fondamento basato sulla lettura diretta delle carte d'archivio, si sono limitate a riportare in modo automatico antiche ma infondate notizie.

Il lavoro di ricerca è stato condotto sui documenti custoditi nel Fondo *Famiglia Magnocavalli* presso l'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato e su documenti provenenti di altri archivi e biblioteche italiani: tramite la lettura puntuale di tutte le carte d'archivio prodotte dal conte casalese è stato possibile ricostruire i tratti della rilevanza del contributo armonico di Magnocavalli, la natura dello stesso in termini di originalità, completezza e approfondimento e restituire la portata reale del suo contributo teorico

permettendo l contempo di verificare la fondatezza delle notizie diffuse già dalla sua prima biografia (quella di Amedeo Ferrero di Ponziglione) in merito a questo tema.

Come spesso accade, la ricerca ha dato luogo in egual misura a delusioni e sorprese: un manoscritto del conte, essenziale in questo campo di ricerca (la *Memoria del Trattato di Tartini*, certamente rinvenuto a suo tempo da Ieni) risulta oggi perduto ma altri, mai individuati prima, sono emersi dalla ricerca e – come avremo modo di vedere – hanno permesso interessanti sviluppi alla ricerca e fornito ulteriori e importanti tasselli nella ricostruzione della vicenda biografica e intellettuale del nostro.

1. La 'teoria armonica' tra estetica, musica e architettura

Il 'tema armonico', branca dell'estetica che intende coniugare i canoni dell'armonia musicale con la teoria dell'architettura, è costola tanto feconda quanto discussa del più ampio tema del Bello Ideale, del quale costituisce in un certo senso una sorta di risposta operativa. Come ammonisce Richard P. Feynman e ci ricorda Zara, riguardo a temi di siffatta natura

> a parlare dell'influsso che le idee in un campo hanno su un altro bisogna mettere in conto la possibilità di fare brutte figure […] perché sono ben pochi coloro che hanno una comprensione così profonda di due diversi campi della conoscenza da non rendersi ridicoli in almeno uno dei due[1].

Tema dunque insidioso già nella sua presentazione generale, tema che mette lo storico in difficoltà in quanto connotato da una sua insita complessità, e nel quale – come vedremo – tesi e smentite si sono succedute e alternate negli ultimi cinquant'anni senza esclusione di colpi, anche perché frutto di riflessioni che giungono da due differenti versanti, quello degli architetti e quello – più esiguo nel numero dei suoi rappresentanti – dei musicologi.

L'accostamento dei due linguaggi musicale e architettonico, a prima vista impossibilitati a confrontarsi tanto per l'ovvia differenza dei propri mezzi di espressione (tempo e spazio) quanto per l'evidente differenza degli organi di senso preposti alla loro percezione e, ancor più, per la diversità degli specifici linguaggi semantici, è invece tema dai tratti tutt'altro che evanescenti, topos presente con continuità nei trattati di architettura europei dal Cinquecento al Settecento e riaffiorato nelle riflessioni novecentesche concernenti le proporzioni nell'arte.

Come si è detto, l'analogia musica-architettura è una delle declinazioni della ricerca di quel canone del bello assoluto su cui l'uomo si interroga sin dai tempi della cultura greca, quando diviene già oggetto di studi da parte dei filosofi e degli artisti.

Le teorie artistiche sono le prime a essere prepotentemente investite dagli interrogativi sul ruolo dell'arte, sulla definizione di un canone di Bellezza, sul *luogo* in cui ricercare tale canone e sul *modo* in cui poterlo riproporre; in questa ricerca l'uomo, fin dagli esordi

---

[1] Feynman, 1999, in V. Zara, *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, p. 154.

della civiltà occidentale, individua nella Natura modi e luoghi cui attingere l'agognato modello.

Non possiamo tuttavia ignorare che tali riflessioni investano anche il terreno della filosofia: non si dà teoria del bello senza una ricognizione filosofica *sull'idea* del Bello, senza cioè che l'entità che lo definisce sia in qualche misura indagata e identificata. L'intreccio che si crea tra teorie artistiche in senso ampio (che interessano perciò l'intero novero delle Arti, continuamente soggette a nuove catalogazioni e tassonomie) e filosofia resta il nodo centrale intorno a cui si sviluppano le riflessioni di due millenni di storia: dal canone di Policleto al *Primo Convegno Internazionale sulle Proporzioni nelle Arti*, del settembre 1951, arte e filosofia continuamente si incontrano sul piano della ricerca (e primariamente dell'esistenza) di un canone del Bello Ideale, e in questo percorso di ricerca millenaria la musica e l'architettura forniscono, con il loro incontro, ad un tempo improbabile e fecondissimo, una risposta tutt'altro che marginale.

Trattare del 'tema armonico' in architettura pone necessariamente il problema di muoversi continuamente, seguendo via via collisioni temporali, scissioni teoriche o reciproche sovrapposizioni, tra le teorie dell'arte, il campo dell'estetica nella sua globalità e gli ambiti specifici (quindi le teorie musicali e quelle architettoniche), con il rischio di separare arbitrariamente i piani delle varie riflessioni - sempre invece strettamente interrelati - o di forzarne i legami, anche quando essi paiono labili e indefiniti.

L'analogia musicale in architettura, dicevamo, è tema pericoloso: da molte parti[2] si è voluto mettere in guardia dalle facili analogie, dai travisamenti concettuali capaci di produrre pericolose forzature che spostano quello che dovrebbe essere il piano del confronto degli statuti teorici delle due arti a quello semplificato (e semplificante) della trasposizione degli elementi dell'architettura in vere e proprie partiture, lettura paradigmatica ancora – purtroppo, direbbe qualcuno - in uso anche tra gli specialisti.

Dalla prima e fondante opera di Wittkower – di cui avremo modo di parlare – molti epigoni hanno percorso strade tanto azzardate quanto improbabili alla ricerca di conferme ad una teoria fondata su basi incerte e talvolta viziata da preconcetti. L'eccessiva *teorizzazione di una teoria* – se ci è concessa la ripetizione - induce a cercare risultati proprio perché si è fermamente intenzionati a trovarli, eludendo l'evidenza di elementi in disaccordo con la stessa teoria pur di provarne la sua dimostrazione. In più, tali letture sono poi, inevitabilmente, oggetto di successive e altrettanto strenue smentite, invadendo il

[2] Tra questi, V. Zara, *Musica e Architettura tra Medio Evo e Età Moderna. Storia critica di un'idea*, in «Acta Musicologica», LXXVII/1, 2005, p. 15.

campo teorico di dati poco attendibili e, in ultima analisi, sottraendo anche ai contenuti più scientificamente corretti valore e credibilità.

È evidente che tali trasposizioni possano muovere a facili fascinazioni: letture musicali simbolico-esoteriche[3] trovano di che nutrirsi in questo ambito del sapere che ha nel dato matematico la sua chiave di volta. Come avremo modo di vedere, è successo più volte nella storia della dottrina armonica che questa si sia sposata con tematiche mistiche ed esoteriche, andando a cercare le proprie motivazioni in lontane e suggestive teorie, come quella di Ermete Trismegisto; ma, d'altra parte, non dobbiamo dimenticare che lo stesso dato matematico su cui essa si fonda è un'arma a doppio taglio.

La misurazione stessa dell'edificio – assunto di base per la successiva trasposizione in termini musicali – incontra molti elementi di criticità. La scelta degli elementi architettonici da misurare o le modalità stesse di misurazione sono già di per sé motivi sufficienti per presentare i risultati su un piano di evidente relatività. Tali letture[4] quindi – letture proliferatesi ancora a metà del Novecento – sono temi che potremmo definire diramazioni secondarie rispetto alla teoria armonica, teoria che qui si intende affrontare sul piano prettamente teorico e speculativo.

Su questo piano, tuttavia, le insidie non sono minori. Eluso il rischio di travisamenti nati dall'applicazione arbitraria e tendenziosa della misurazione matematica, restano le insidie legate alla semplificazione di alcuni processi, processi che – come avremo modo di vedere – investendo l'intreccio di molteplici piani gnoseologici si presentano per la loro stessa natura sfaccettati e poliedrici. La teoria armonica infatti vive nel seno della filosofia come in quello della teoria musicale, in quello della teoria architettonica come in quello dell'estetica, senza sottrarsi ad ambiti più squisitamente scientifici in quanto il suo oggetto – la musica – dal Seicento in poi viene sempre più ad annoverarsi tra le scienze.

In questo lavoro tenteremo dunque di leggere il contributo di Francesco Ottavio Magnocavalli, architetto ed erudito piemontese del Settecento, alla luce della tradizione armonica in architettura e, al contempo, alla luce del dibattito settecentesco che pone la teoria armonica in una vastissima discussione in cui i piani fisico, estetico, artistico e architettonico si intrecciano continuamente.

---

[3] Citiamo, tra tutte, *I numeri della musica e la formula del Cosmo*, di A. Di Benedetto, Genova, Edizioni ECIG, 2003.

[4] Ricordiamo, a titolo d'esempio, C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di G. Gresleri, Bologna, Zanichelli, 1990.

1.1. La riflessione sul bello tra teoria dell'arte, filosofia e musica

Nella ricerca del canone del Bello in arte, la Natura irrompe prepotentemente in quanto modello supremo e archetipico a disposizione dell'uomo, ambito di eccellenza a cui carpire regole, veicolo per l'imitazione dell'Assoluto, nella sua doppia valenza estetica e ontologica; la sua imitazione, la *mimesis*, il mezzo artistico con cui riprodurre il modello. Primato della natura e mimesis sono dunque i leit-motiv di questa ricerca, pur nelle innumerevoli trasformazioni di cui saranno oggetto nel corso della storia delle teorie artistiche.

A partire dal pensiero di Pitagora e Platone, che concorrono alla formalizzazione del bello artistico sulla base di una forte componente matematico-proporzionale, le riflessioni incentrate sull'imitazione della Natura come veicolo per la rappresentazione della Bellezza nell'arte giungono alle speculazioni medievali dei padri della Chiesa, in particolare a quelle di S. Agostino e Severino Boezio, dove si intrecciano ai significati teologici e al concetto di Armonia Universale, e, per questo tramite, garantendo il raggiungimento di più alte Bellezze e l'avvicinamento a Dio. Il percorso di pensiero giunge quindi al Rinascimento per il tramite della rielaborazione del pensiero neoplatonico e neopitagorico di Marsilio Ficino, andando a costituirsi come teoria che lega ormai in modo pienamente codificato matematica, musica e bello estetico.

In questo quadro epistemologico la musica gioca un ruolo assolutamente primario: l'arte dei suoni, che da sempre e in molte civiltà, anche lontane tra loro, partecipa al mito dell'atto creatore accompagnandone tempi e modalità, riveste il ruolo di arte primigenia, contenente tutte le verità, l'intera bellezza e rappresenta con i suoi suoni materiali l'assoluta, suprema ma immateriale Armonia Universale.

A Pitagora la tradizione attribuisce la scoperta dei rapporti matematici che legano la lunghezza delle corde con le note degli intervalli definiti dalle risonanze di quelle stesse corde[5]: ma il filosofo compie un passo ulteriore, quando rielabora teoreticamente e matematicamente i numeri che definiscono i rapporti delle consonanze perfette di ottava, quarta e quinta congiungendoli a quelle speculazioni filosofiche sull'universo e sulla sua armonia che trovano nel numero l'essenza di ogni cosa, l'*arkè*, principio primo della realtà.

[5] Due corde le cui lunghezze sono in rapporto di 2 a 1 producono l'intervallo di ottava, sorta di archetipo universale che stabilisce nella maggior parte delle culture l'ambito in cui si collocano i suoni o gradi delle varie scale. Il rapporto di due corde di lunghezza 3 e 4 definisce l'intervallo di quarta, quello di 2:3 l'intervallo di quinta, e così via.

Tutto il pensiero del filosofo di Samo converge dunque verso il concetto superiore di *tretaktis*, entità numerico-filosofica di cui è impregnato il mondo e che costituisce la garanzia della bellezza del creato, possedendo proprietà ontologiche assolute. È con Pitagora, quindi, che si costruisce - con la relazione tra le armonie musicali e la filosofia della *tetraktis* - il fondamento della tradizione filosofica successiva del bello a base proporzionale.

Se Pitagora riveste un ruolo fondamentale nelle prime ricerche sugli aspetti teorici della musica, tuttavia il più importante teorico greco della musica antica è Aristosseno di Taranto[6], come Pitagora filosofo e teorico della musica ma vissuto circa due secoli dopo, in età ellenistica.

Nei suoi *Elementi armonici* Aristosseno fornisce un'organica sistemazione alla teoria musicale e si procura per questo una riconosciuta preminenza tra i teorici greci, tanto da essere citato anche da Vitruvio come principale riferimento per la teoria musicale[7]. Il teorico tarantino non si occupa né di etica (lo avevano fatto i filosofi) né di matematica (lo aveva fatto Pitagora) né di fisica acustica, né di aspetti ritmici o di tecniche esecutive: intende invece occuparsi di scienza musicale vera e propria, delle leggi che presiedono alla formazione della serie dei suoni, cioè *scale* e *tonalità* e per questo motivo può essere considerato uno dei primi musicologi dell'antichità. Le facoltà che devono guidare in questa ricerca sono essenzialmente la sensazione e l'intelletto, cui si aggiunge la memoria, senza la quale non è possibile mettere in relazione temporale gli elementi musicali. Contrapponendosi alla precedente scuola degli Armonisti pitagorici, che fondavano la loro teoria musicale esclusivamente sui ragionamenti matematici, le riflessioni di Aristosseno hanno il grandissimo pregio di spostare il campo di interesse verso l'aspetto della percezione sensoriale, considerata come componente teorica altrettanto fondante rispetto a quella puramente matematica.

Nel trattare della melodia, Aristosseno prescrive che i gradi della scala siano determinati dai punti in cui si ferma la voce: è' la voce dunque, con il suo andamento discontinuo, a definire i gradi della scala musicale, gradi che perciò si determinano non

---

[6] Aristosseno di Taranto, vissuto due secoli dopo Pitagora – anch'egli teorico della musica e insieme filosofo - è considerato il massimo teorico della musica dell'antichità: lo cita anche Vitruvio come suo principale riferimento per quanto concerne la teoria musicale. Raccoglie tutto il materiale precedente ma gli dà nuova organizzazione, incentrando il proprio lavoro – raccolto nel trattato *Aristoxeni Elementa Harmonica* - sulla scienza musicale vera e propria e sulle leggi che presiedono alla formazione della serie dei suoni: per questo motivo può essere considerato uno dei primi musicologi dell'antichità.

[7] Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, Libro I, I, 13.

per rapporti numerici, come voleva Pitagora, ma in base ai suoni che la voce individua nel suo movimento e che sono guidati dal senso dell'udito.

Il pensiero aristossenico, a differenza delle speculazioni pitagoriche, assegna perciò un ruolo non secondario alla voce e all'orecchio che la guida, costituendo, all'interno delle speculazioni musicali antiche, una corrente palesemente diversa da quella del filosofo di Samo, i cui assunti resteranno fuori dallo statuto dalla teoria armonica ma daranno interessanti frutti – come vedremo più avanti – molti secoli dopo.

Nella scia della tradizione pitagorica fondata su una fortissima base matematica si muove Platone, artefice della interpretazione in chiave cosmologica delle intuizioni matematiche del filosofo di Samo. Platone riveste le speculazioni numeriche pitagoriche di contenuti cosmologici, contenuti che renderanno la teoria delle proporzioni funzionale al'impianto filosofico cristiano, ma che, in più, saranno il fondamento di molte filosofie umanistiche e un rifermento ricorrente anche nell'ambito della teoria architettonica, tanto da apparire non di rado in modo diretto negli scritti degli architetti rinascimentali.

Nel *Timeo, o della Natura* Platone descrive la creazione del mondo:

> [Il Demiurgo] ragionando dunque trovò che delle cose naturalmente visibili, se si considerano nella loro interezza, nessuna, priva d'intelligenza, sarebbe stata mai più bella di un'altra che abbia intelligenza e ch'era impossibile che alcuna cosa avesse intelligenza senz'anima. Per questo ragionamento componendo l'intelligenza nell'anima e l'anima nel corpo, fabbricò l'universo, affinché l'opera da lui compiuta fosse la più bella secondo natura e la più buona che si potesse[8].

L'atto creatore è opera dell'Intelligenza del Demiurgo e la modalità con cui si attua la creazione è matematica; ma, in più, tale creazione nasconde nei numeri una natura dichiaratamente musicale:

> Cominciò poi a dividere così: prima tolse dal tutto una parte, dopo di questa ne tolse una doppia di essa, e poi una terza ch'era una volta e mezzo la seconda e tre volte la prima, una quarta, doppia della seconda, una quinta, tripla della terza, una sesta, ottupla della prima, una settima, ventisette volte maggiore della prima. Dopo di ciò riempì gli intervalli doppi e tripli, tagliando ancora di là altre parti e ponendole nei loro intervalli, di modo che in ciascuno intervallo ci fossero due medii, e l'uno avanzasse un estremo e fosse avanzato dall'altro della stessa frazione di ciascuno di essi, e l'altro avanzasse e fosse avanzato dallo stesso

[8] Platone, *Timeo*, con traduzione e note di C. Giarratano, in «Opere complete», Bari, Laterza, 1993, pp. 369-370.

numero. E derivando da questi legami nei precedenti intervalli nuovi intervalli, cioè d'uno e mezzo, d'uno e un terzo e d'uno e un ottavo, riempì con l'intervallo d'uno e un ottavo tutti gli intervalli d'uno e un terzo, e lasciò una particella di ciascuno di essi, di modo che l'intervallo lasciato di questa particella avesse i suoi termini nello stesso rapporto numerico fra loro come duecentocinquantasei sta a duecentoquarantatrè[9].

Il Demiurgo inizia dividendo l'anima del mondo in 'porzioni' misurate con i numeri formati dalle due proporzioni geometriche (doppia e tripla) di quattro termini ciascuna: 1, 2, 4, 8 e 1, 3, 9, 27, numeri che, originandosi dal numero 1, danno origine alla nota forma del lambda platonico.

In più, risulta evidente che Platone operi una divisione del mondo secondo i numeri delle consonanze pitagoriche: nel lambda infatti troviamo i rapporti che definiscono gli intervalli di ottava, doppia ottava, quinta e quarta. Quando Timeo parla dei medi (*l'uno avanzasse un estremo e fosse avanzato dall'altro di una stessa frazione di ciascuno di essi*) si riferisce con evidenza al medio armonico[10], vero punto nodale di tutta la tradizione impegnata nella trasposizione delle armonie musicali all'architettura. Nella puntuale lettura di Cornford[11] questo lungo passo è ricostruito secondo precise divisioni musicali: basti per tutti l'ultimo rapporto (256/243), che musicalmente rappresenta l'intervallo di tono della scala pitagorica.

L'arte dei suoni quindi risulta, nell'estetica dell'antichità (adottando un termine che sarà coniato solo parecchi secoli dopo ma che qui ci consente di identificare un ambito preciso di riflessione sul bello, ancorché non ancora concettualizzato in questi termini) la disciplina capace, con la sua evidente base matematica, di veicolare armonia e bellezza, di incarnare il canone tanto ricercato, di farsi da tramite tra l'uomo e Dio, che ha forgiato con essa lo statuto dell'Armonia Universale con cui ha posto in essere tutto il Creato. Così la musica udibile appare ai Greci l'ombra terrena di quella superiore Musica delle Sfere con cui è retto il Creato: per l'uomo greco indagarne le regole e formalizzarle è l'unica via per accostarsi all'ordine universale e superiore, e, al contempo, utilizzarle e infonderle

[9] *Ivi*, cap. VIII, pp. 375-376.

[10] Ricordiamo che la formula del medio armonico è la seguente: a:c = (b – a) : (c – b). Se a è = 4 e c = 12, b equivale a 6. Infatti: 4:12 = (6 - 4) : (12 – 6), cioè 4 : 12 = 2 : 6. In altre parole b = 2 ac/a + c.
Il medio armonico (come 4, medio armonico tra 3 e 6) lega tra loro le tre consonanze pitagoriche di in quanto individua, con gli estremi 3 e 6 due rapporti, di cui il primo, 4:3, in musica corrisponde all'intervallo di quarta, mentre il secondo, 6:4, cioè 3:2, è musicalmente un intervallo di quinta. In tal modo il medio armonico 4 stacca, all'interno del rapporto dei due estremi (che in questo caso è 2:1, intervallo di ottava) i due intervalli di quarta e quinta che, insieme all'ottava, rappresentano le consonanze perfette pitagoriche.

[11] F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, London, Routledge & Kegan, 1948.

nell'arte - attività imitativa per eccellenza – è il modo per aspirare con la propria opera ad una analoga perfezione.

La Cristianità eredita dalla cultura greca la teoria musicale - e con essa tutti gli aspetti matematici, prime tra tutte le proporzioni musicali - ma la rielabora, rivestendola di significati del tutto nuovi, per il tramite delle speculazioni di due filosofi medievali, S. Agostino e Severino Boezio.

Il *De Musica*[12] di S. Agostino riprende le diverse correnti coesistenti nella tradizione greca (pitagorica, platonica e aristossenica), ma si avvale anche di apporti tratti dalle opere di Plotino e di riflessioni del tutto originali, dando vita ad una teoria della musica concepita secondo assunti numerico-teorici e allo stesso tempo declinata sul versante dei fondamenti della dottrina cristiana.

Nel *De Musica*, che rappresenta un punto di snodo centrale nel percorso speculativo che lega la base matematica della musica al concetto di Bello, S. Agostino indaga la natura del piacere estetico, proprio in quanto mezzo per il raggiungimento dell'ascesi spirituale e, per usare le parole di Giovanni Marzi,

> si preoccupa di preparare l'uomo, in modo che egli sia pronto con la propria partecipazione a cogliere le molte voci che concorrono a formare in lui il concetto dell'ordine, dell'armonia e l'idea della bellezza[13].

Ne risente alquanto il carattere specifico del trattato: gli aspetti prettamente musicali dell'opera appaiono alquanto trasversali, spesso marginalizzati rispetto al più ampio discorso teologico e filosofico nell'ambito del quale tale arte è indagata. Il fatto stesso che l'attenzione di S. Agostino sia rivolta all'uomo, o per meglio dire, alla sua anima, permette di individuare nel piano dei riflessi dei suoni sull'anima e della loro funzione nel guidarla verso l'idea della bellezza – e non già su quello dei suoni fisici o degli aspetti precipui della teoria musicale – il terreno in cui il discorso si muove. La musica di cui si occupa Agostino è dunque quella *metafisica*: ritroviamo qui la drammatica separazione tra musica praticata e musica teorizzata che per molto tempo ha afflitto la riflessione di teorici e musicologi.

Questa scissione d'altronde va ricercata all'origine della teoria musicale: Platone infatti, sostenendo che la musica è l'eco delle armonie celesti e quindi il massimo livello a cui un uomo può occuparsi di musica non è quello pratico, bensì quello teorico –

[12] S. Agostino, *De Musica*, a cura di G. Marzi, Firenze, Sansoni, 1969. L'opera è scritta tra il 388 e il 391.
[13] Marzi, in S. Agostino, *De Musica*, cit., p. 13.

filosofico, declassa irrimediabilmente i *musici* al livello più basso della scala sociale, infinitamente distanti da coloro che fanno eleggono la musica a oggetto delle proprie speculazioni. Dalla lezione platonica questa scissione permane intatta nei trattati di musica successivi e per molti secoli a venire, e si risolverà solo con l'aiuto determinante dei nuovi studi in materia di fisica acustica.

Nel sesto libro del *De Musica* e nella seconda parte del trattato vengono affrontati i temi dell'opera per noi interessanti, il legame tra il contenuto numerico della musica e i moti dell'anima nella ricerca dell'estrema perfezione: la musica rappresenta il mezzo attraverso cui giungere a più alte e perfette armonie, e i suoni fisici sono solo il veicolo esteriore di una musica interiore che riecheggia la musica celeste. La comprensione di questo fenomeno avviene tramite l'anima, che partecipa attraverso i sensi alla vita del corpo, è mossa da coscienza (conoscenza e ragione) ed è intenzionale. La facoltà dell'anima che Agostino considera centrale è quindi quella dell'agire: scompare del tutto l'idea contemplativa di derivazione platonica per far posto ad un'attitudine volontaria dell'anima a interagire con i sensi, esercitando, con l'aiuto della ragione, un ruolo consapevole e partecipe.

Ma come avviene la comprensione dell'anima? Ciò accade grazie alla verità che, come nel pensiero platonico, è già insita in lei e si esplica tramite i numeri che essa possiede.

Il numero, dunque, rappresenta un concetto centrale nel pensiero agostiniano, concetto impiegato in larga misura sin dalle prime battute del trattato: il numero, citando Marzi, è anche entità immateriale, appartiene allo spirito e per questo motivo in gradi di veicolare il sentire dell'anima. Agostino divide i numeri della musica in tre categorie: quelli di grado più basso sono i *sonantes* (che sono nei suoni), quelli di livello supremo i *judiciales*, considerati immortali e in grado di essere compresi, con l'aiuto della ragione, dall'anima. Il corpo, attraverso l'udito, subisce i numeri sonantes e l'anima muove loro incontro con i suoi numeri, detti *occursores*. Così spiega Agostino:

> come per i suoni, attraverso la mediazione dell'udito, così per le danze e per gli altri movimenti visibili […] noi discerniamo giudicando con l'aiuto della memoria e degli stessi numeri giudiziali[14].

Il giudizio perciò avviene sempre attraverso i numeri giudiziali, quelli legati alla ragione tramite cui avviene l'apprezzamento e che identificano l'idea di Bellezza - idea

[14] S. Agostino, *De Musica*, cit., p. 597.

fondata su un ordine superiore - verso cui l'anima muove spontaneamente. Appare chiaro come il numero, nella sua accezione superiore, quella di elemento portatore di giudizio, sia il tramite attraverso cui giungere alla contemplazione della Bellezza. Il pensiero di Agostino si rivolge in seguito ad un piano ancora superiore, quello delle cose massime e immutabili, «la cui uguaglianza è sovrana, incrollabile, immutabile, eterna»[15]: in una parola, Dio e l'Universo. Infatti

> […] il corso del cielo […] per mezzo dei giorni, mesi, anni, lustri, e degli altri movimenti astrali, obbedisce alle leggi dell'uguaglianza, dell'unità, dell'ordine. Così le cose terrene, soggette alle celesti, associano i moti dei propri tempi in successione armoniosa al poema, per così dire, dell'universo[16].

La ricerca della bellezza avviene in rapporto all'armonia del numero, che informa di sé l'Universo e che viene colta dall'anima, che possiede in sé i numeri del giudizio. Questo punto nodale del pensiero agostiniano è ciò che fa del pensiero del padre della chiesa uno dei capisaldi della teoria armonica, l'idea il Bello sia colto dall'anima proprio perché questa ne ravvisa, nelle sue rappresentazioni, l'ordine numerico.

E infatti Agostino non manca di estendere queste considerazioni sulla qualità della Bellezza anche al campo delle forme visibili:

> queste belle cose […] piacciono in rapporto all'armonia e al numero […] tale numerica armonia non la si trova soltanto in quella particolare bellezza pertinente alla sensazione dell'udito […] ma anche nelle stesse forme visibili, nelle quali, più comunemente, si dice risiedere la bellezza[17].

La posizione di Agostino è netta nel ritenere che tutte le arti possano giungere all'analoga *numerica armonia* quando siano in grado di imitare, negli aspetti numerici, la bellezza dei suoni. E' evidente dunque che questa posizione apparve funzionale a quanti, architetti e teorici dell'arte, sostennero che le stesse armonie dovessero informare tutte le forme artistiche che potevano essere colte dai vari sensi

Questo lungo passo chiarisce la posizione agostiniana riguardo alla fondatezza delle proporzioni e dei rapporti numerici tra le parti:

---

[15] *Ivi*, p. 575.
[16] *Ivi*, pp. 575-576.
[17] *Ivi*, p. 557.

> [La Terra] possiede l'aspetto generale di un corpo in cui si dimostri l'esistenza di una certa unità, l'esistenza di numeri e di ordine. E' infatti necessario che qualunque sua particella […] partendo da un punto indivisibile si estenda in lunghezza, prenda come terza dimensione la larghezza, e come quarta l'altezza, con che il corpo è compiuto. Da dove dunque procede questa misura della progressione che da 1 giunge a 4? Da dove proviene pure l'uguaglianza delle parti, quale è dunque che si riscontra nella lunghezza, nella larghezza e nell'altezza? Da dove proviene questa, vorrei dire correlazione (così appunto ho preferito chiamare l'analogia) in modo che il rapporto tra lunghezza e punto d'inizio sia simile al rapporto larghezza- lunghezza e altezza-larghezza? Da dove, di grazia, proviene tutto ciò se non dal sommo eterno Principio dei numeri, della similitudine, dell'uguaglianza e dell'ordine?[18]

La Bellezza si fonda dunque sul numero, e quindi, sulle proporzioni; tale bellezza informa di sé il campo delle cose udibili, ma anche delle cose visibili e di tutto il creato, ed è percepibile dall'anima grazie alla esistenza innata in essa dei numeri che richiamano i numeri armonici, trasmessi attraverso le sensazioni.

Giova qui ricordare che i numeri della musica che Agostino raccomanda per tutte le arti sono pur sempre quelli della musica teorica, dell'Armonia delle Sfere, e giova anche rammentare come la prassi musicale segua invece vie e consuetudini del tutto diverse rispetto a queste speculazioni, adattandosi alle esigenze dell'esecuzione, che spesso richiedono aggiustamenti empirici per non offendere la gradevolezza dell'ascolto.

In sintesi, gli aspetti che il trattato di Agostino riprende dalla tradizione greca e tramanda al Medioevo sono la centralità del concetto di numero, di derivazione pitagorica, l'idea dell'ordine numerico attuato tramite le proporzioni a fondamento di tutto il creato, la preminenza del ruolo della ragione nel giudizio e nella ricerca della Bellezza e, di conseguenza, la superiorità della scienza musicale rispetto alla pratica dell'esecuzione musicale e l'importanza dell'anima come tramite tra il mondo sensibile (a cui i suoni appartengono) e Dio: «Agostino – chiarisce Marzi - sembra qui voler cedere al significato mistico dei numeri seguendo una tradizione antica assai, ma adattandola alle esigenze della sua visione religiosa»[19].

A questo processo di elaborazione di un'estetica del Bello a base numerico-musicale nel solco della teologia cristiana concorre anche il *De Institutione Musica*[20] di Boezio,

---

[18] *Ivi*, pp. 637-639.
[19] Marzi, in S. Agostino, *De Musica*, cit., p. 29.
[20] S. Boezio, *Pensieri sulla musica*, a cura di A. Damerini, Firenze, Fussi, 1949. L'opera originale è scritta tra il 500 e il 507.

autore impegnato, come Agostino, nel processo di adattamento dei fondamenti della teoria musicale greca alla cristianità e, come il suo predecessore, impegnato nell'operazione di legare la scienza musicale al primato della ragione. L'intento estetico in Boezio è meno forte che in S. Agostino, ma le sue riflessioni divengono comunque funzionali a quanti cercheranno in questa particolare lettura del contenuto della musica gli stessi fondamenti da applicare, in una declinazione prima cosmologica poi estetica, alle altre forme d'arte.

Nel *De Institutione Musica* ritroviamo alcuni dei temi affrontati da Agostino, quali lo scollamento tra la musica intesa in senso speculativo e la pratica musicale, la codifica delle proporzioni musicali o lo stretto legame tra Musica e Ragione, attraverso il Numero.

La ripartizione della musica nei generi *mundano*, *humano* e *instrumentale* si colloca nella scia del pensiero di Agostino, ma viene riproposta con maggior enfasi: la musica strumentale – scrive Boezio - è sempre quella di genere inferiore, cioè quella affidata agli strumentisti[21], collocati al livello più basso nella scala di chi si occupa di musica in quanto necessariamente legati all'uso di un oggetto, e dunque ad un approccio manuale. D'altra parte la speculazione teorica può sussistere benissimo senza la pratica musicale: Boezio definisce infatti *musico* «colui che ha acquistato la scienza del canto a ragione veduta», affermando che «la speculazione intellettuale non ha bisogno dell'attuazione pratica, [mentre] le opere della mano saran vane se non sono guidate dalla ragione»[22].

La musica *umana*, sostiene Boezio, può essere udita da ciascuno *che discenda in sé stesso* in una sorta di armonia psichica[23]; essa è dunque la musica per così dire *esterna*, quella che risuona nell'animo dell'uomo ad un livello intermedio tra quella di livello inferiore percepita dall'organo sensorio e prodotta con gli strumenti e quella che trascende l'uomo collocandosi ad un livello superiore.

La forma musicale che Boezio ritiene più elevata è infatti quella *mondana*, che si esplica nelle manifestazioni della Natura, in primis nell'Armonia delle Sfere:

> Possibile che un così veloce organismo del cielo si muova con tacito e silenzioso corso? Sebbene quel suono non giunga al nostro orecchio, e ciò necessariamente per molte ragioni, pure un movimento così veloce di tanto grandi corpi celesti non potrà non suscitare affatto

[21] L'autore, per rafforzare questa teoria, afferma che gli artefici materiali dell'arte presero i nomi non dalla disciplina, ma dallo strumento (*citaredo* è il suonatore di cetra, *auleta* della tibia, ecc).
[22] Boezio, *Pensieri*, cit., entrambi i passi a p. 65.
[23] In realtà qui Boezio ammette che la musica riesca a far leva sui due aspetti, razionale e irrazionale, dell'animo umano: «Che cos'è che comunica al corpo quella incorporea vivacità di spirito, se non un certo contemperamento e come una moderazione di voci gravi e leggere che quasi produce una sola consonanza? Che altro è che congiunge fra loro le parti della stessa anima, la quale […] è formata da razionalità e irrazionalità?» (Boezio, *Pensieri*, cit., p. 39).

alcun suono […]. Onde in tale giro celeste non può mancare uno stabile ordine di modulazione[24].

In questo passo - esemplare per comprendere il concetto di armonia universale, condizione in cui le sfere celesti, gli elementi della terra, e tutto ciò che Boezio chiama *organismo del cielo*, sono tra loro in perfetto accordo – ritroviamo il topos pitagorico dell'esistenza di una musica che l'uomo non può sentire, e allo stesso tempo l'idea platonica che la musica esiste ad una sfera più elevata del cosmo e che sia regolata dalle leggi dell'armonia: quelle stesse leggi che l'uomo ritrova sulla Terra nella Natura e che deve conoscere ed applicare nelle sue opere se vuole essere lui stesso in armonia con l'universo.

Il fondamento matematico della musica – nella forma delle proporzioni musicali – ritorna con tutta evidenza nelle pagine di Boezio, che elenca[25] le cinque specie di proporzioni e di fatto fissa le regole - e la terminologia - che saranno poi ripetutamente riprese fino al Settecento anche dai trattatisti di architettura a partire da Alberti. La classificazione riportata da Boezio utilizza infatti i termini latini *proportio* e *sesque*, già usati da S. Agostino e ricorrenti nella trattatistica antica per indicare l'ampiezza dell'intervallo espressa in termini frazionari secondo i principi della teoria acustica pitagorica (2:1 proportio dupla, 3:2 proportio sesquialtera ecc.) ma la trattazione non si ferma ad una semplice elencazione di queste, seppur importanti, proporzioni: il passo aggancia queste proporzioni ad un contenuto etico e religioso che ci riporta a quelle connessioni con la cosmologia di cui si è detto sopra. Boezio infatti scrive:

> […] ben sapendo che tutta la struttura della nostra anima e del corpo è soggetta all'influenza musicale […] non poter esserci dubbio, che la condizione della nostra anima e del nostro

[24] Boezio, *Pensieri*, cit., pp. 35-36.

[25] *Ivi*, p. 47 e segg. La prima specie è la *molteplice*, ed è quella in cui il numero maggiore contiene il minore o totalmente o due volte o tre o quattro […] e nulla manca, nulla avanza. Tali proporzioni si chiamano doppia tripla, quadrupla, ecc. e corrispondono all'ottava (2:1) e alla doppia ottava (4:1) ecc. La seconda, *superparticolare*, si ha quando il maggiore contiene il numero minore totalmente più una qualche sua parte, che può essere la metà (3:2, proporzione *sesquialtera*, cioè intervallo di quinta) o la terza parte (4:3, proporzione *sesquitertia*, o intervallo di quarta). Risulta chiaro come le tre consonanze pitagoriche (ottava, quinta e quarta) appartengano ai primi due generi. Il terzo genere si ha quando il numero maggiore contiene totalmente in sé il minore più alcune sue piccole parti: *supersbipartiente* (5:3, intervallo di sesta maggiore), *supertripartiente* (7:4, che però non corrisponde a nessun intervallo musicale). Il quarto genere è una combinazione di due precedenti generi e si ha quando il numero maggiore contiene il minore 2 o 3 o quante volte si voglia, più una sua qualche parte (come 5:2 o 7:3). Infine il quinto genere è detto *molteplice superpartiente* e si ha quando il numero maggiore contiene il minore totalmente più di una volta e più di una sua qualche parte.

> corpo è soggetta in certo modo alle stesse proporzioni, con le quali una ulteriore disquisizione mostrerà congiungersi ed intrecciarsi le modulazioni armoniche[26].

Ma – ammonisce Boezio - «non basta dilettarsi delle musicali cantilene senza apprendere anche in quale proporzioni di voci sieno esse tra loro legate»[27]: la musica non può essere solo e puro diletto, deve servire a dischiudere il pensiero a più alte conoscenze.

Ci sembra importante sottolineare questo passo: le proporzioni – della musica - sono dunque il tramite tra l'uomo - anima e corpo - e Dio, il mezzo attraverso cui applicare alle cose terrene le regole che governano l'Universo. La linea di pensiero è quella già segnata da Agostino: pur con le dovute differenze, le affermazioni del filosofo romano mostrano una linea che segue e accompagna attraverso i secoli l'idea delle proporzioni come fondamento della Bellezza e dell'Armonia, e quindi come mezzo per il raggiungimento di un'analoga Bellezza nell'arte, investendo per questa via anche la teoria architettonica.

La comprensione e l'applicazione di queste regole divine alle produzioni dell'uomo si compie per il tramite della Ragione e qui arriviamo al terzo aspetto importante del *De Institutione Musica*, già a suo tempo emerso nelle parole di Agostino:

> […] l'artificio materiale serve come uno schiavo, ma la ragione comanda quasi da signora […]. Tanto evidentemente quanto il corpo è superato dalla mente; poiché ciò che è privo di razionalità vive in schiavitù[28].

Tale primato della ragione costituisce il sostegno teorico alle dottrine cosmologiche fondate sul Numero – entità squisitamente razionale - e d'altra parte mostra con estrema evidenza il perdurare della spaccatura tra prassi e teoria in musica:

> Quanto superiore è la scienza della musica nella conoscenza teorica, in confronto all'attuazione pratica! […] La speculazione intellettuale non ha bisogno dell'attuazione pratica, invece le opere della mano saran vane se non sono guidate dalla ragione[29].

A sostegno di ciò Boezio porta come esempio i Pitagorici, che misuravano con l'orecchio le consonanze, ma per scoprire le distanze tra esse non si affidavano all'orecchio bensì alle regole e alla ragione. La ragione quindi fonda ogni giudizio

[26] *Ivi*, p. 31.
[27] *Ivi*, p. 33.
[28] *Ivi*, p. 63.
[29] *Ivi*, p. 64.

dell'uomo, mentre il senso è accessorio e comunque insufficiente a guidarlo, a dimostrazione che l'aspetto sensibile della musica e le componenti uditive che già Aristosseno aveva intuito non ebbero fin qui altrettanta fortuna.

La condizione di scissione tra musica pratica e teorica - caposaldo di tutto il pensiero medievale e anche umanistico - sopravvive fino a quello che può essere considerato il momento cruciale del sovvertimento del sapere europeo: il crollo del sistema tolemaico e la messa in discussione di tutto l'impianto dell'umana conoscenza. Sgretolatosi il modello geocentrico e, conseguentemente la convinzione dell'esistenza dell'Armonia delle Sfere, la musica vede crollare l'impianto teorico che ne legava i precetti teorici al vecchio sistema di conoscenze e che, tra i vari effetti, aveva avuto anche quello di legittimare la millenaria scissione tra prassi e teoria. Il sovvertimento è radicale: i nuovi stimoli dai quali la teoria musicale è agitata spingono in una nuova direzione la ricerca, la quale si rivolge finalmente verso indagini fisico-acustiche del suono e che nel giro di un secolo porterà a sgretolare tutto l'impianto speculativo delle proporzioni musicali a base pitagorico-matematica e rifonderà la teoria musicale su altri e nuovi presupposti.

Le modificazioni del rapporto musica teorica/musica pratica inevitabilmente trascinano anche le vicende della teoria della proporzione armonica in Architettura: va da sé che, mutando radicalmente i postulati della teoria musicale, anche la teoria armonica sia chiamata a cercare un nuovo statuto poiché, vedendo crollare il primo dei propri sostegni teorici, l'imitazione del modello di superiore armonia a garanzia del raggiungimento della Bellezza, deve rifondare su altre basi – quelle della soggettività e del giudizio estetico - il suo paradigma.

Nel solco di questa millenaria tradizione, che, partendo da Pitagora e arrivando alle riflessioni dei padri della chiesa, segna un percorso che lega l'idea del bello ad una forte base numerica e al pensiero teologico cristiano, si inserisce la corrente armonica in architettura, corrente che muove i suoi primi passi nel Rinascimento proprio nel seno di questa tradizione, attingendone pienamente i fondamenti e facendone il terreno di legittimazione dei proprio assunti. Come è noto, molte sono, nei trattati degli architetti che aderiscono alla teoria armonica, le citazioni da Platone, da Boezio e da S. Agostino, a dimostrazione di un diretto e fertile legame tra le tradizioni greca e cristiana e le prime istanze estetiche dell'architettura, nell'ottica di uno scambio continuo tra i relativi piani speculativi e, soprattutto, di una nuova legittimazione teorica dell'arte del costruire.

1.2 Il paradigma musicale in architettura, dal Rinascimento al Seicento

Prima di entrare nel vivo del contenuto e dell'evoluzione di quella branca della teoria architettonica che vede nei numeri della musica il proprio fondamento proporzionale si impongono alcune riflessioni sulle scelte terminologiche che hanno di volta in volta definito il tema: teoria armonica, paradigma musicale, teoria proporzionale a base musicale, analogia musicale.

E' ampiamente noto che Wittkower[30] ne sia il caposcuola, avendo il merito di aver per primo dischiuso i sigilli sul tema. Il critico tedesco individua l'utilizzo di proporzioni musicali nell'architettura sia sotto l'aspetto degli assunti teorici sia sotto quello, ancor più suggestivo, delle sue applicazioni: rilegge le influenze della teoria musicale sulla storia della teoria architettonica ma – di più - rifonda la prospettiva storica ed estetica entro cui osservare la nascita del moderno pensiero architettonico. Chiave di volta delle teoria è la dottrina pitagorico-platonica e chiave di accesso il paradigma musicale.

Asserendo che l'assioma fondamentale degli architetti rinascimentali sia «la convinzione che l'architettura sia scienza, e che ciascuna parte dell'edificio debba […] integrarsi in un unico e identico sistema di rapporti matematici»[31] Wittkower si domanda quali siano le leggi che presiedono a questo sistema, quelle che legano con identici rapporti matematici il macrocosmo e il microcosmo, l'Universo e le opere dell'uomo.

La risposta va cercata nel problema della proporzione armonica, dottrina che si inserisce nella corrente neoplatonica e neopitagorica che fa capo a Marsilio Ficino, il quale, con il suo commento all'opera platonica e ancor più con la *Theologia platonica*, elabora un sistema filosofico in cui convergono la teologia cristiana e il platonismo, funzionale alla riproposizione di un primato dell'anima e segnatamente di un'anima razionale. Dunque è proprio Ficino che, ricostruendo un terreno di incontro tra il pensiero filosofico antico e la teologia dei padri della Chiesa, mette al centro di questa operazione anche il concetto di cosmo, quello di natura e quello di numero, già intimamente intrecciati nel pensiero antico: ne consegue che riacquista corpo anche la dottrina platonica dei numeri armonici.

I teorici dell'architettura rinascimentale, a partire da Alberti, aderiscono al neoplatonismo anche nella forma della teoria della proporzione armonica, la quale elegge il medio proporzionale armonico a garante della Bellezza – quella Bellezza assoluta di cui sono dotati la musica e l'universo intero – anche per l'architettura.

---

[30] R. Wittkower, *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.
[31] Wittkower, *Principi*, cit., p. 101.

Wittkower è tuttavia consapevole del rischio di considerare questa analogia un *luogo comune*:

> il parallelismo tra le proporzioni musicali e spaziali costituisce, è vero, un luogo comune troppo spesso ripetuto; pure, sullo sfondo del ricco panorama dei documenti rinascimentali, è chiaro che fu qualcosa di più che una similitudine[32].

Il critico, pur parlando della proporzione armonica in termini di *problema*, facendo così intraveder nei *Principles* un atteggiamento critico e per nulla aprioristico, ritiene che «i tre medi, che determinano le armonie musicali, occupano la posizione centrale nella scelta delle proporzioni compiuta da quegli architetti rinascimentali che avevano fatte proprie le idee umanistiche e neoplatoniche»[33] e, in più, afferma che «un'attenta investigazione condurrebbe senza dubbio a scoprire principi simili in altri architetti del Rinascimento»[34].

L'ipotesi formulata da Wittkower della presenza di proporzioni musicali in altri autori e in altre architetture rinascimentali ha spinto schiere di studiosi verso analoghe ricerche[35], talvolta condotte con metodologie criticabili e, quindi, foriere di risultati eclatanti ma poco convincenti sul piano del rigore storico. Và da sé che le conclusioni cui sono giunte queste ricerche in alcuni casi siano risultate falsate[36] da aspettative fin troppo esplicite o addirittura viziate da fascinazioni esoteriche alle quali lo storico tedesco difficilmente avrebbe aderito.

Anche le riletture improntate ad un maggiore rigore storiografico sono state oggetto di clamorose smentite da parte di studi successivi, più approfonditi e corretti sul piano metodologico[37], a ulteriore dimostrazione di quanto insidioso risulti un siffatto terreno di studio in cui le aspettative spesso condizionano fortemente i risultati.

---

[32] *Ivi*, p. 111.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*.
[35] Tra i tanti esempi citiamo – solo per il fatto di collocarsi nella scia degli studi wittkoweriani e non per i risultati ottenuti, sul merito dei quali non ci siamo soffermati – L. Bartoli, *Architettura e musica*, in «Quaderni di Erba d'Arno», Supplemento al n. 71, 1998, Montelupo Fiorentino. Qui l'autore conduce una disamina in termini musicali della chiesa del Pollaiolo di San Salvatore al Monte a Firenze.
[36] In questo senso, poiché la teoria si fonda su basi matematiche e su letture metriche delle opere architettoniche, l'insidia della misurazione appare quella più pericolosa: certe analisi, vantandosi di aver trovato numeri musicali nel dimensionamento delle parti di edifici o di ordini architettonici, sono state clamorosamente smentite da misurazioni successive, condotte con maggior rigore e precisione.
[37] Tra le molte, Zara annovera lo studio di Warren sulla comparazione della cupola di S. Maria del Fiore di Brunelleschi con il mottetto *Nuper rosarum flores* di Dufay, che ha dato seguito a numerose accorate smentite, e le teorie di Schneider, mistificanti, fallaci, equivoche ma ormai marginalizzate anche per i trascorsi personali del loro autore.

Il lavoro di Wittkower resta senza dubbio un caposaldo e passare per la lezione dello storico tedesco risulta tuttora indispensabile per la lettura del *fenomeno armonico* in architettura; tuttavia, dopo anni di devozione iniziano ad alzarsi le prime voci contrarie, come quella che ha avuto il merito di 'riscoprire' la presenza di proporzioni musicali anche nell'architettura medievale:

> il rimprovero, implicitamente rivolto a chi considera la sopracitata dottrina pitagorico-platonica dei numeri sonori pertinente ma non predominante nel pensiero architettonico medievale, è quello di circoscrivere ai soli architetti rinascimentali il merito di aver riconosciuto nelle proporzioni musicali il valore normativo universale elevando e facendo così divenire la teoria degli intervalli musicali la teoria delle proporzioni *tout court*, dimenticando, di fatto senza scusanti, il più antico retaggio quadriviale[38].

I recenti e numerosi studi hanno dimostrato che il campo dell'analogia musicale risulta variegato e complesso proprio perché duplice è il versante intellettuale dal quale si osserva il tema. Poiché le discipline concorrenti sono profondamente diverse nei reciproci statuti, il taglio di lettura adottato dai musicologi risulta sostanzialmente diverso da quello degli architetti: questo improntato ad una traduzione analogica in termini musicali (leggasi partitura) dell'oggetto architettonico, quello caratterizzato da un approccio che, mettendo l'analogia musicale eccessivamente al centro delle operazioni teoriche legate alla progettazione, tralascia altre vie e, non di rado, ne accentua in modo storicamente scorretto il peso nella storia delle teorie architettoniche. Ne è derivata anche una differenziazione terminologica, direttamente dipesa dai diversi angoli visuali dai quali si è osservata l'analogia vista/udito.

Ma, annota Zara, sembra apparire una terza via nell'approccio al tema dell'analogia musicale, incentrata sulla *grammatica degli ordini d'architettura* e, nello specifico, su un esame dei modelli musicali e di quelli retorici nella teoria degli ordini architettonici[39]. Questo tema prende l'avvio dall'esame dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, il primo testo a suggerire l'equivalenza tra modi musicali e ordini architettonici: in questa prospettiva

[38] V. Zara, *Musica e Architettura tra Medio Evo e Età Moderna. Storia critica di un'idea*, in «Acta Musicologica», LXXVII/1, 2005, p. 9.
[39] *Ivi*, pp. 15-18.

> l'architetto [risulta] come un musico che deve intonare un edificio, scegliendone l'ordine e relazionando le parti (l'uso della proporzione in chiave mensurale, lo stesso principio di suddivisione del tempo come dello spazio)[40].

Nell'analogia tra modi musicali e ordini architettonici questi ultimi rappresentano gli oggetti in cui leggere in modo fortemente codificato proporzioni matematiche e riferimenti antropomorfi ma anche, e soprattutto, il luogo in cui operare una lettura retorica. Infatti, spiega Zara,

> se la struttura formale implica, iscritto nel suo codice genetico, una precisa rappresentazione tipologica, questa in realtà disegna e veicola un messaggio ancor più urgente quanto alle qualità morali dell'individuo[41].

In più, l'interpretazione retorica non solo rimanda a

> uno stile e una maniera del discorso oratorio, ma [rimanda anche a] precise categorie del gusto che non tarderanno poi ad espletare, cariche di un nuovo significato semantico, distinte funzioni monumentali e di rappresentanza[42].

Un'ultima chiave di lettura si potrebbe infine suggerire per lo studio del connubio musica-architettura, chiave di lettura prospettata[43] da studi condotti ormai più di vent'anni fa ma, purtroppo, rimasti privi di ulteriori esiti: quella che partiture musicali o schemi architettonici possano assumere la valenza di schemi mnemonici da utilizzare, rispettivamente, per architetti o per musici, *loci memoriae* già in qualche misura conosciuti ma da ri-indagare anche in questa nuova ottica:

> tecniche della memoria, leggi della musica e schemi geometrico-matematici non solo offrono un diverso contributo al connubio musica-architettura, ma soprattutto rivelano uno scorcio inedito quanto all'analisi del funzionamento dei processi cognitivi. Visto da questo punto di vista, un territorio vergine ancora tutto da esplorare[44].

---

[40] *Ivi,* p. 16.
[41] *Ibidem.*
[42] *Ibidem.*
[43] Ne parla ancora Zara, in *Musica e Architettura*, cit., p. 18.
[44] *Ibidem.*

Chiarito dunque lo stato dell'arte e i nuovi possibili e auspicabili sviluppi, nel caso di studio di cui ci occupiamo la direzione è quella di leggere la riflessione di Magnocavalli nell'ottica di valutarne l'originalità, e, al contempo, di collocarla nel più ampio campo dell'estetica settecentesca, nel quale essa pienamente si inserisce. Per chiarezza di trattazione, relativamente alle riflessioni del conte casalese che legano le armonie musicali alla progettazione architettonica, useremo preferibilmente la dicitura di *teoria armonica*, fermo restando, come fin qui si è fatto notare, le contraddizioni e le smentite in cui è incorsa l'applicazione incondizionata della suddetta teoria e le necessarie differenziazioni – anche terminologiche - che si sono evidenziate nell'ambito della ricerca negli ultimi decenni a partire dalla fondativa lezione di Wittkower.

Tra il XV e il XVI secolo Wittkower ravvisa, partendo dall'opera di Alberti e passando per i numerosi commentatori vitruviani fino alle opere realizzate di Palladio, la puntuale costruzione di un pensiero che, parallelamente con il percorso di definizione di un'estetica delle proporzioni musicali a base matematica nell'arte, elabora l'applicazione delle medesime proporzioni all'architettura.

Che tutto sia partito da Vitruvio è ormai dato certo, ma è altrettanto certo che tra le pagine del trattatista latino non emerga mai alcuni riferimento esplicito all'applicazioni di rapporti o proporzioni musicali all'architettura. Ma è ampiamente noto che la presenza di riferimenti alla musica all'interno del *De Architectura*[45] abbia convinto i curatori delle numerose edizioni quattro e cinquecentesche del trattato latino – forti anche del legame di continuità tra Alberti e Vitruvio - a percorrere questa strada, dando carattere e spessore alla teoria armonica nell'ambito della neonata teoria dell'architettura.

Non reputiamo necessario in questa sede ricostruire la tradizione armonica tra il Quattrocento e la fine del Cinquecento: lo studio del Wittkower, in questo senso, resta fondamentale nei suoi assunti di base, anche se il cinquantennio che ci separa dalla stesura dei *Principles* è un tempo considerevole per valutare filiazioni, ripensamenti e travisamenti che si sono prodotti dalla prima pubblicazione.

Innanzitutto la lezione di Wittkower risulta in parte condizionata dalla impossibilità di accesso ad alcuni testi fondanti del pensiero armonico, tra cui spicca senza dubbio per peso e notorietà l'*Architecture Harmonique, ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*[46] di Renè Ouvrard[47], operetta seicentesca di

[45] Questi i riferimenti alla musica nel trattato dell'architetto latino: nel libro I (come una delle conoscenze raccomandate per la professione dell'architetto), e diffusamente nel V (in riferimento ad aspetti della costruzione del teatro).

[46] R. Ouvrard, *Architecture Harmonique, ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture,* Paris, de la Caille, 1679.

poco più di trenta pagine ma di grande valore teorico che garantisce continuità al paradigma musicale nato in seno alle riletture vitruviane rinascimentali e lo consegna ai secoli successivi, rappresentando indubbiamente una pietra miliare e uno snodo epocale (ancorché per lo più sconosciuto nei contenuti) della teoria anche per i seguaci del XVIII secolo. Ma è doveroso ricordare che l'importanza e il peso attribuiti all'opera di Ouvrard passano per i filtro della lettura di Blondel, unico a quel tempo ad averne – nel bene e nel male, come vedremo oltre – potuto interpretare il pensiero in assenza di una capillare diffusione editoriale dell'opera. Dalle pagine del *Cours* di Blondel il pensiero di Ouvrard si tramanda ai secoli successivi con quell'aura di mito che caratterizza le opere inaccessibili (lo cita Comolli e lo conosce anche Magnocavalli, che, come vedremo più avanti, ne annota il titolo tra i suoi libri desiderati). Solo recentemente[48] si è potuta ritrovare l'opera e accedervi direttamente, con esiti – come vedremo – di grande interesse e con somma importanza per una più ampia comprensione della teoria stessa e delle modalità con cui si è potuta trasmettere attraverso i secoli.

Anche il *Traité des proportions* dell'abbè de Saint Hilarion, François Bernin, appare sconosciuto al critico tedesco, sebbene già nei primi anni del Novecento fossero stati condotti studi sul testo, purtroppo in parte perduto in tempi successivi.

Nonostante queste lacune storiografiche, Wittkower, nella copiosa produzione teorica e applicativa della teoria tra Cinquecento e Settecento, mette acutamente in luce un elemento fondativo dell'analogia musicale, ossia il forte legame con gli aspetti religiosi: il paradigma musicale non può sussistere senza quell'istanza mistico-numerologica di cui si è tracciato il percorso storico nel precedente paragrafo e che spesso induce a sconfinamenti in campi pericolosamente prossimi all'eresia, come nel caso del *Memorandum* di Francesco Giorgi.

---

[47] Renè Ouvrard (1624-1694) è studioso e scrittore di musica, maestro di cappella in alcune chiese della Francia del Nord e poi alla Saint Chapelle a Parigi. Oltre all'*Architecture Harmonique* scrive *L'Art & la Science des Nombres en François et en Latin, ou l'Arithmétique Pratique et Spéculative en Vers Latins en Vers François Expliquée par des Question*, pubblicato a Parigi nel 1677 e la *Lettere sur l'architecture harmonique*, del 1679. Sua anche l'opera non pubblicata *La Musique Réablie dupuis son origine*.

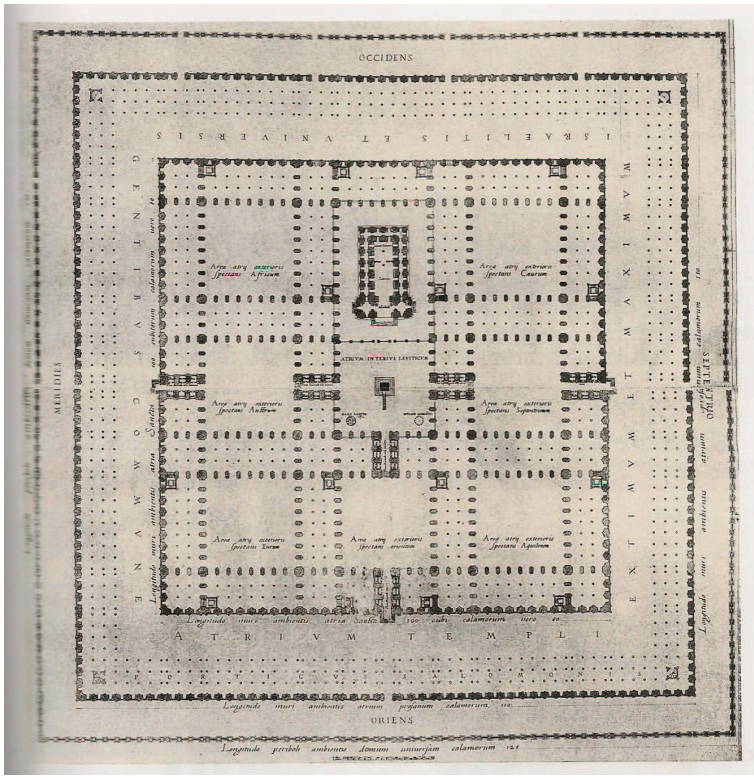
[48] Dopo la tesi di laurea di D. Napolitano, *R. Ouvrard: architettura armonica o applicazione della dottrina delle proporzioni della musica all'architettura*, Università di Firenze, Facoltà di architettura, 2003, i principali contributi si devono a Vasco Zara: V. Zara, *La musica assoluta: la dottrina delle proporzioni musicali di René Ouvrard, 1624-1694*, tesi di dottorato in Musicologia, Università di Bologna, rel. Paolo Gozza e Philippe Vendrix, 2004; id. *Musique et Architecture: théories, composition, théologie (XIII-XVII siécles)* in «Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre», n. 11, 2007, pp. 2-7; id., *Una storia della musica all'ombra di Port-Royal. La 'Musique Rétablie' di René Ouvrard*, 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 Ouvrard, 1679*, in S. Frommel e F. Bardati (a cura di), *La réception de modelès cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, Geneve, Droz, 2010, pp. 131-156.

Questo aspetto della teoria, nel quale risiede la massima legittimazione della stessa, trova alcune interessanti declinazioni, tra cui certamente spiccano, per peso e continuità storica, la ricerca di un'estetica architettonica 'alta', aderente alla suprema Armonia delle Sfere, e la necessità di aderire al modello archetipico del Tempio di Salomone, tema che compare ripetutamente e in modo trasversale in moltissimi trattati, non solo di architettura, e che incontra negli ambienti gesuiti menti particolarmente sensibili tra la fine del Cinquecento e il secolo successivo.

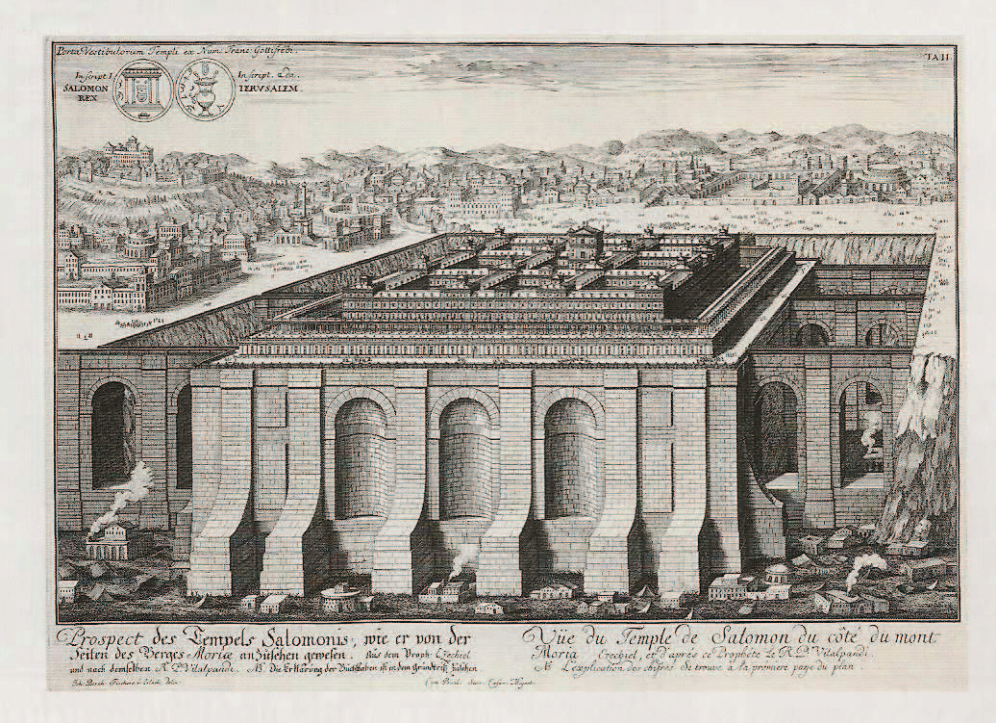
La tradizione che attribuisce alle proporzioni del tempio gerosolimitano natura musicale ha radici nelle Sacre Scritture. In un passo del profeta Ezechiele nel libro dei Re[49] le misure del Tempio sono così definite: le dimensioni di lunghezza, larghezza e altezza dell'edificio sono rispettivamente 60, 20 e 30 cubiti, quelle della cella sono 20, 20, 20, quelle dell'aula 40, 20, 30 e quelle del porticato 20 e 10. Appare evidente come tutte le dimensioni del tempio siano legate tra loro dai rapporti matematici tra piccoli numeri che corrispondono alle consonanze pitagoriche di unisono, ottava, quinta, quarta e quinta sopra l'ottava.

Il riferimento al modello gerosolimitano compare già nell'opera di Vitruvio nella trattazione del tempio e, puntualmente, ricompare nelle edizioni rinascimentali del trattato vitruviano. Tuttavia l'opera che contiene uno dei più accurati e apprezzati tentativi di ricostruzione architettonica del tempio è il trattato *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi et Societate Iesu in Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*[50] dei padri gesuiti Villalpando e Prado. Juan Baptista Villalpando è il responsabile della parte architettonica dell'opera e non è irrilevante rammentare che fu allievo di matematica di Juan de Herrera ed ebbe rapporti con tutta la corte di Felipe II, risultando quindi con molta probabilità coinvolto nella realizzazione dell'Escorial. La novità editoriale del trattato dei due gesuiti spagnoli consiste nel tentativo (che peraltro occupa una sezione piuttosto ridotta nell'amplissima estensione del trattato) di restituire la vera immagine vera architettonica del Tempio di Salomone a partire dalle dimensioni indicate nelle Sacre Scritture e, proprio per questo, l'opera diviene in breve tempo testo di riferimento per tutta la trattatistica architettonica che condivide questo fine.

[49] *La Sacra Bibbia*, Libro dei Re, I, 5-9.
[50] Opera in tre volumi dei gesuiti spagnoli Juan Baptista Villalpando (o Villalpandi) (1552 - 1608) e Geronimo Prado (1547 - 1595), pubblicata a Roma per i tipi di Zanetti e Vuglietto tra il 1596 e il 1604.



Villalpando e Prado, ricostruzione della pianta del Tempio di Salomone (in *In Ezechhielem Explanationes*)



J. Caramuel de Lobkowitz, Progetto di ricostruzione del Tempio di Salomone (in *Architectura civil, recta y obliqua*, 1678)

Il tempio gerosolimitano risulta essere il perfetto modello archetipico dell'architettura sacra, in quanto in esso – per usare le parole di Kruft – «sono tramandate tutte le regole

dell'architettura perfetta da cui non è possibile deviare»[51]. Nell'opera di ricostruzione del Tempio di Salomone si ravvisa dunque un impianto concettuale fortemente mistico e numerico, e, conseguentemente, vi si ritrovano rapporti musicali archetipici, quelli che saranno successivamente formalizzati da Pitagora. Tale modello primigenio, anteriore a qualunque elaborazione umana e dunque di assoluto valore in quanto dettato all'uomo direttamente dal Creatore per sua esplicita volontà, garantisce a tutta l'arte, dalla Classicità in poi, un fondamento culturale di massima autorevolezza e un canone di riferimento indiscusso.

Nel trattato dei due gesuiti, in cui il modello del Tempio assume il legittimo primato all'interno dei modelli dell'architettura chiesastica, emerge un valore aggiunto, consistente in un approccio alla teoria dell'architettura che, lungi dal disattendere la lezione vitruviana, vi si rifà in pieno, rafforzandola e rivestendola di nuovi e più profondi contenuti. La base cristiana delle regole dell'architettura infatti si lega intimamente con la lezione 'pagana' tramandata da Vitruvio, e in questa continuità culturale sta la grande fortuna europea del testo di Villalpando e Prado[52]. Da Vitruvio, Villalpando riprende la teoria degli ordini, declinandola tuttavia in senso nuovo e facendola derivare – con un'operazione che Kruft non manca peraltro di definire una 'forzatura' – dal Vecchio Testamento. Per usare le parole di Taylor, Villalpando si sforza di

> mettere in rilievo come tutte le misure del Tempio, attestate dalle Sacre Scritture, [corrispondano] ai canoni di Vitruvio, dimostrando così la sostanziale compatibilità tra la rivelazione cristiana e la cultura dell'antichità classica [poichè] l'architettura classica era derivata in ultima istanza dall'architettura del Re Salomone[53].

Se avevamo rimandato alla lettura dei *Principles* di Wittkower per quanto concerne la ricostruzione della teoria armonica in ambito rinascimentale, i contributi seicenteschi e settecenteschi della teoria stessa meritano invece una lettura diretta, da un lato perché i *Principles* vi accennano solamente e perchè, come si è detto, in parte ignoti al teorico

---

[51] H-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart,* München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1985, trad. it. di M. Tosti-Croce, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento,* Bari, Laterza, 1999, p. 297.

[52] «Villalpando […] rivendica la necessità di erigere le chiese cristiane sull'esempio del Tempio di Salomone, in cui ritrova la teoria architettonica di Vitruvio. Riesce a far convivere la tradizione vetero e neo-testamentaria con quella antica quando riscontra nel Tempio di Salomone la *firmitas* vitruviana, e intende al tempo stesso il Tempio come un'*umbra* che anticipa il corpo di quest'ombra, cioè Cristo», *Ivi*, p. 298.

[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. 58.

tedesco, dall'altro per le influenze che avranno sul pensiero dei seguaci settecenteschi della teoria.

Nel Seicento l'ambiente più sensibile al tema dell'analogia musicale è certamente quello francese e il portavoce più convinto del *partito armonico* è Nicolas-François Blondel, il quale, conformemente ad un programma volto a stabilire regole assolute per l'architettura, nel suo *Cours d'Architecture* inserisce una lunga sezione riconducibile alla teoria armonica e alla sua applicazione diretta all'architettura.

Ritenendo che il Seicento non avesse molta dimestichezza con le teorie rinascimentali, Wittkower a suo tempo riteneva che l'opera di Blondel fosse stata il mezzo attraverso cui la cultura architettonica del XVII secolo si era riappropriata di quei canoni che hanno fatto dell'architettura classica un modello insuperato di armonia:

> l'atteggiamento di Blondel di fronte a questo problema è storicistico e apologetico, poiché, in contrasto con i suoi predecessori rinascimentali, egli deve dimostrare qualcosa di cui la maggior parte dei contemporanei è all'oscuro[54].

Fermo restando il merito di Wittkower nella ricostruzione dei tratti generali della teoria armonica nel Rinascimento, va riconsiderato il valore anacronistico che lo storico tedesco attribuisce al dibattito seicentesco sul tema armonico.

A partire dalla nota polemica tra Blondel e Perrault, la recente storiografia ha infatti messo in luce l'esistenza di un clima piuttosto sensibile verso il tema generale del proporzionamento in architettura e, conseguentemente, verso quello specifico delle proporzioni di origine musicale. La stessa polemica tra Anciens e Modernes ha svelato risvolti specificamente declinati nel senso del proporzionamento a base musicale, a dimostrazione che il tema armonico nel Seicento è tutt'altro che ignoto e la voce di Blondel affatto marginale.

In più, come già annotava Zara nel 2006 circa i *fili lasciati in sospeso* nello studio di questo fenomeno della cultura francese, i negletti e dimenticati *Architecture Harmonique* e *Traitè des proportions* dell'abate Bernin

> […] assieme all'*Ordonnance* di Claude Perrault e al *Cours d'Architecture* di François Blondel alimentarono un dibattito che anticipò di almeno vent'anni la *Querelle des Anciens et des Modernes*[55],

[54] Wittkower, *Principi*, cit., p. 137.

ravvisando, al tempo della stesura del testo, la mancanza di uno studio del tessuto connettivo, più che di quelli dei fenomeni specifici o delle singole opere. In sostanza Zara osservava che nessuno studio critico aveva ancora messo in piena luce quanto andava accadendo in Francia nel ventennio 1650-1670 riguardo le discussioni sorte attorno allo statuto delle proporzioni in architettura – vera e propria *querelle des proportions* - rimanendo la storiografia interessata esclusivamente allo studio della contrapposizione avvenuta nell'ultimo decennio del Seicento intorno al peso culturale della tradizione degli Antichi.

Come osserva Gozza, la polemica seicentesca sulle proporzioni appare indicativa di un clima ormai in pieno mutamento rispetto all'antico tema del canone proporzionale in arte, in quanto

> dovrebbe illustrare quel che Rudolf Wittkower ha chiamato 'il rovesciamento dei principi dell'estetica classica', vale a dire il mutamento di statuto delle proporzioni da un modello matematico ad un 'fatto di sensibilità individuale'[56].

In sostanza sarebbe proprio la *querelle des proportions* l'antecedente della contrapposizione che porterà al passaggio definitivo - pienamente realizzato nel Settecento ma non senza contraddizioni e contrapposizioni, come vedremo - da un'estetica di retaggio ancora matematico-proporzionale verso un'estetica pienamente fondata sulla sensibilità.

Dimostrato il peso culturale del dibattito sulle proporzioni nella seconda metà del Seicento – e rimandando agli studi specifici sull'argomento[57] – è utile esaminare a grandi linee il contenuto dell'*Architecture Harmonique*[58], opera redatta a latere dell'episodio della realizzazione del palazzo del Louvre e pienamente partecipe della *querelle des proportions* in quanto espressione del partito armonico. Infatti, nella disputa che infiamma gli ambienti dell'Académie alimentata dalla messa in discussione del primato di Vitruvio da parte dell'edizione critica di Perrault,

---

[55] Zara, *Antichi e Moderni tra Musica e Architettura. All'origine della «Querelle des Ancien set des Modernes»*, in «Intersezioni», Rivista di storia delle idee, Anno XXVI, numero 2, agosto 2006, p. 193. Ricordiamo che la data di inizio 'ufficiale' della *Querelle des Ancien set des Modernes* si fa risalire alla lettura del testo *Le Siécle de Louis le Grand* da parte di Perrault il 27 gennaio 1687.

[56] Gozza, in P. Gozza e A. Serravezza, *Estetica* e *musica. Origini di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004, p. 59.

[57] Cfr. note in Zara, *Antichi e Moderni*, cit.

[58] Per una lettura approfondita del testo di Ouvrard rimandiamo a V. Zara, *La musica assoluta,* cit.

> il grido di dolore che si alza non rimane inascoltato, ma contrariamente alle aspettative non sarà l'istituzione accademica a placarlo, bensì un *savant* dell'epoca, Renè Ouvrard[59].

Il maître de musique dunque non è affatto estraneo ai temi architettonici: per la sua autorità e forte della sua sapienza musicale, anzi, risulta direttamente chiamato ad esprimersi intorno ad una questione eminentemente architettonica. Intendendo fondere le sensate esperienze di matrice sperimentale con la speculazione matematica di stampo quadriviale, Ouvrard

> sopra il senario zarliniano […] erige la nuova dottrina delle proporzioni musicali capace di riconciliare *ratio* e *sensus* e ricondurre all'unità le ceneri disperse di un sistema percettivo non più posto sotto l'egida del *numerus*[60].

In linea con l'idea di un'analogia tra i sensi di vista e udito, il musicista stabilisce una netta rispondenza tra i due organi di senso ritenendo che

> ci sia una tale analogia tra le Proporzioni della Musica e quelle dell'Architettura, che ciò che percuote l'orecchio in quella, ferisce la vista in questa, e che un edificio non possa essere perfetto se non è nelle stesse Regole di quelle della Composizione o disposizione degli accordi della Musica[61].

L'autore prosegue con l'elenco dei rapporti musicali riferiti al noto senario zarliniano, per ribadire subito dopo che

> come nella Musica tutti i suoni che non sono in queste proporzioni, o che non hanno questi rapporti, sono sgradevoli all'orecchio e l'offendono, noi pretendiamo anche che nell'Architettura tutte le dimensioni o misure che non siano in queste proporzioni, o che non abbiano queste convenienze, urtino la vista e non facciano alcun piacere[62].

Tuttavia

---

[59] Zara, *Antichi e Moderni*, cit., p. 199.
[60] Zara, *Una storia della musica,* cit., p. 75.
[61] Ouvrard, *Architecture Harmonique*, cit., p. 4. Le traduzioni sono di David Napolitano e l'indicazione delle pagine si riferisce al documento gentilmente offerto da Napolitano, che qui ringraziamo.
[62] *Ivi,* p. 7.

> come nella Musica non c'è che i suoni che battono insieme, o che si intendono nello stesso momento, che devono accordarsi e fare armonia gli uni con gli altri, e non con quelli che si succedono, o che non si intendono nello stesso tempo, ugualmente nell'Architettura non c'è che quello che si presenta alla vista nello stesso tempo che deve avere queste proporzioni[63].

Ciò che traspare in Ouvrard è la correlazione tra numeri della musica e ordini architettonici, e infatti egli invita a «guardare questa Dottrina delle Proporzioni Armoniche come l'Anima di tutti gli Ordini di Architettura»[64], ristabilendo - contro Perrault, come si è detto - una linea di continuità con il pensiero di Vitruvio anche in considerazione del fatto che è la Natura la guida infallibile per il raggiungimento della Bellezza.

> [Noi intendiamo dunque] far vedere sia che Vitruvio avesse attinto la Dottrina delle Proporzioni che ha svelato nei suoi Libri, o nelle Opere dei Greci, o nei Monumenti dell'Antichità che ancora sussistevano al suo tempo; sia che la Bellezza che ha il suo fondamento nella Natura, si presenti lei stessa e si faccia sentire a coloro che hanno il buon gusto; sia che avesse abbastanza genio per trovare lui stesso il Bello della sua Arte, o che l'esperienza di una lunga pratica glielo avesse fatto incontrare, tutte le Proporzioni che ha prescritto, sono tutte Armoniche, quantunque non abbia dato loro quel nome, o che può essere non ne conoscesse la qualità[65].

Asserita la presenza delle proporzioni armoniche nel trattato di Vitruvio, e soprattutto – cosa tutt'altro che irrilevante - dichiarata la loro natura musicale anche in mancanza di una chiara esplicitazione da parte dell'autore, Ouvrard procede con intenti pedagogici:

> facendo vedere così che la nostra dottrina è la stessa di quella di Vitruvio, si giudicherà bene che noi abbandoniamo volentieri la gloria dell'Invenzione, per contentarci di quella del Ripristino di una antica Dottrina, che noi cederemo ancora di buon cuore a coloro che la metteranno in pratica. Noi speriamo che gli Architetti, non avendo più niente da desiderare per la perfezione della loro Arte, riconosceranno […] i vantaggi di questa dottrina, che darà loro delle Regole fisse e certe per le misure dei loro Edifici […]; che li libererà dalla contraddizione dei loro emuli; che […] farà che l'Architettura non dipenderà più dal capriccio o dalla gelosia dei Maestri, che non sono mai convenuti sulla bellezza di un'opera

[63] *Ibidem.*
[64] *Ivi*, p. 11.
[65] *Ivi*, p. 12.

> nella quale essi non abbiano punto avuto parte, in mancanza di Regole per esserne convinti[66].

L'autorità di Ouvrard tra gli architetti si evidenzia proprio nel prescrivere per l'arte del costruire le medesime proporzioni della musica, arte di cui è maestro. Mai nella storia della teoria architettonica ad un maestro di musica era stata riconosciuta tanta autorità e d'altronde l'autore dimostra di conoscere piuttosto bene alcuni topos della teoria delle proporzioni. Nell'*Architecture*, infatti, viene ripreso in chiave musicale il tema vitruviano delle proporzioni del corpo umano (di cui a margine l'autore riporta puntualmente il riferimento al capitolo e alla pagina del testo latino), qui interpretate in termini musicali, e il tema del Tempio di Salomone, al quale l'autore fa ampio riferimento già nella dedica a Colbert:

> così il Tempio di Salomone fu costruito armonicamente. Aveva, dice la Santa Scrittura, 60 cubiti di lunghezza, 20 di larghezza e 30 di altezza, e questo faceva in Musica l'Ottava, e la Quinta sopra l'Ottava, in questi numeri 1, 2, 3[67].

L'adesione al nobile modello garantisce, nell'opinione del maître de musique, la bellezza negli edifici religiosi realizzati dall'uomo, tanto che quelli nei quali «per caso si rincontreranno queste proporzioni, hanno delle bellezze che si sente guardandoli»[68].

Emerge qui l'espressione evidente di quella sinestesia tra occhio e orecchio nella quale si annida l'idea di un'identica manifestazione del bello da parte della Natura nei vari organi di senso ma, in più, si evidenzia quella analogia ontologica tra le arti sulla quale molto si era discusso nei vari momenti della storia dell'arte e della quale ancora molto si ragionerà nei tempi della nascita del pensiero estetico.

E' utile mettere in luce come il trattato di Ouvrard appartenga in pieno al clima culturale che anima l'*Acadèmie Royale d'Architecture* in cui si muove Blondel: dai verbali risulta infatti che i membri dell'accademia ne avessero letto pubblicamente il contenuto a dieci anni dall'uscita dell'opera[69] e che, a partire dalle sollecitazioni emerse da tale lettura, avessero poi condotto un riesame critico anche del *Vitruve* di Perrault.

Diretta dunque è la linea di continuità tra Blondel e Ouvrard, a dimostrazione che Blondel non solo assiste alla pubblica lettura del libello del collega musicista nelle sedute

---

[66] *Ivi*, p. 14.
[67] *Ivi*, p. 11.
[68] *Ivi*, p. 12.
[69] Lo riporta Zara, *Antichi e Moderni*, cit., p. 203.

dell'Académie, ma, di più, sceglie di divulgarne il pensiero nelle pagine del suo *Cours*, rappresentando – come si è detto – l'unico mezzo di conoscenza e di diffusione dell'opera del musicista francese e procurando così – per usare le parole di Zara - «a quella dissertazione un'autorevolezza e una platea che da sola non sarebbe probabilmente mai riuscita a raggiungere»[70].

Nonostante questo nobile intento, la rilettura da parte di Blondel non è priva di forzature e travisamenti, generando nei lettori almeno una falsa promessa, quella dell'invenzione di un nuovo ordine di architettura, del tutto assente nelle pagine dell'*Architecture Harmonique*. Zara, che a lungo ha studiato il testo di Ouvrard, aggiunge che egli «introduce un palpito sensista sconosciuto alla penna di Ouvrard»[71], rilevando questa ed altre differenze d'impianto e di intenti nelle due opere.

Blondel si muove in un contesto culturale in cui le matematiche detengono un indiscusso primato e sia le categorie vitruviane che la lezione palladiana vengono poste al centro dell'operazione teorica e progettuale; è naturale quindi che la tradizione resti uno dei fondamenti dell'impianto concettuale del *Cours*, ma al contempo Blondel ricerca nuove vie, quando - conformemente con il programma artistico voluto da Colbert – esprime l'esigenza ormai impellente di definire finalmente un ordine nazionale francese che riporti sullo sfondo il peso della tradizione rinascimentale italiana. Il paradigma musicale così efficacemente offerto dal trattato di Ouvrard rientra per Blondel in questa operazione, costituendo una declinazione particolarmente efficace di quel canone certo e infallibile capace di garantire alle opere di architettura l'indiscussa bellezza che si intendeva contrapporre alla lectio propugnata da Perrault.

Dal confronto dei passi salienti del trattato di Ouvrard con le pagine di Blondel emerge una diretta riproposizione delle parole del collega musicista, ma non tutto risulta conforme all'originale nella rilettura dell'architetto: alcune forzature saranno invece tramandate a coloro che, non avendo accesso diretto alla lettura del trattato armonico di Ouvrard, trarranno dalle parole di Blondel i contenuti salienti dell'opera.

Il tema armonico appare nella quinta parte del trattato: il quinto libro, *Della proporzione delle parti dell'architettura*, è interamente dedicato all'analisi delle proporzioni in architettura e vi trova spazio la dimostrazione della necessità delle proporzioni in architettura e, tra queste, di quelle di origine musicale.

---

[70] V. Zara, *Suono e carattere della base attica. Itinerari semantici d'una metafora musicale nel linguaggio architettonico del Settecento,* in «Musica e Storia», 2007, XV/2, p. 453.
[71] *Ivi*, p. 456.

L'excursus nella precedente trattatistica d'architettura è puntuale e articolato, volto alla dimostrazione di come le consonanze musicali di unisono, ottava, quarta e quinta informino molti esempi, antichi e moderni. Dal *De Re Aedificatoria* di Alberti al pensiero di Vitruvio e a seguire con i trattati di architettura del Rinascimento italiano e le coeve edizioni del trattato dell'architetto latino per arrivare infine alle opere del Palladio Blondel legge l'architettura in termini musicali, dedicando ad edifici come il Tempio di Vesta, il Pantheon o Villa Capra lunghe e appassionate dissertazioni che confermano l'autore nell'opinione che le migliori architetture di tutti i tempi siano realizzate in analogia con i numeri della musica.

Tuttavia l'architetto francese entra nel vivo dell'analogia musicale nel capitolo XI, il cui esplicito titolo *Applicazioni delle proporzioni della musica all'architettura da parte di Ouvrard* rappresenta , il manifesto dell'opera del collega musicista che tanta parte ha avuto nel rifondare le basi della teoria tra Sei e Settecento e la fonte ineludibile per tutti i successivi trattatisti che citeranno il pensiero di Ouvrard. La lunga analisi del testo di Ouvrard da parte di Blondel dimostra non solo la notorietà e l'apprezzamento del trattato nell'ambiente accademico francese, ma evidenzia altresì una precisa necessità, un bisogno non tanto di ribadirne il messaggio – a quel tempo ampiamente condiviso, diversamente dall'opinione formulata a suo tempo da Wittkower - quanto piuttosto di diffonderlo, risultando in questo senso di notevole rilevanza storica poiché per oscuri motivi editoriali il trattato di Ouvrard già nei primi decenni del Settecento risulta raro se non del tutto irreperibile.

Blondel, condividendo il pensiero di Ouvrard, per il quale «sans la doctrine des proportions harmoniques tous les Ordres d'Architecture ne sont qu'un amas confus de pierres sans regle & sans ordre»[72], tesse un elogio del musicista della Saint Chapelle descrivendolo come

> […] l'une des plus sçavans Hommes de nôtre siecle, particulierement pour la Theorie de cette Science, [che] a donné depuis peu d'annèes un petit Livre au Public qu'il appelle *Architecture Harmonique*, ou *l'Application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture*, dans lequel il dit premierement que son Ouvrage, quoiqu'il soit plutost le retablissement d'une ancienne doctrine que l'invention d'une nouvelle, ne laisse pas d'estre preferable à beaucoup d'autre […][73].

[72] N. F. Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1683, p. 756. Il testo originale da noi consultato consta di parti differenti che recano date di pubblicazione diverse, dal 1683 al 1698.
[73] *Ibidem.*

Dopo aver riportato da Ouvrard l'elenco di tutti i numeri che definiscono i rapporti matematici delle consonanze musicali[74], Blondel informa il lettore che Ouvrard

> il infere que comme les sons qui ne sont pas dans la proportion de ces nombres offensent l'oreille ainsi toutes les mesures qui n'auront pas ces rapports dans l'Architecture seront desagreables à la veüe[75].

Tuttavia, Blondel – come Ouvrard prima di lui – appare consapevole degli aspetti percettivi della vista:

> de plus comme il n'y a que les sons qui frappent ensemble qui dovent estre consonans ainsi dans l'architecture il n'y a que ce qui se presente en même temps à la veüe, qui doive avoir ces proportions, comme sont les fenetres d'un batiment, la hauteur & la largeur d'une façade &c.[76]

dimostrando di aver presente il problema della fruizione parziale dell'opera architettonica sotto l'aspetto visivo, fruizione che richiede che solo grandezze immediatamente e contemporaneamente colte dall'occhio debbano essere tra loro in proporzione armonica.

L'aggancio alla tradizione antica risulta determinante per le argomentazioni di Blondel e Ouvrard gli fornisce ottime motivazioni, in quanto nella sua opera il musicista

> fait voir pour confirmer sa doctrine par le détail des mesures du Temple de Salomon que l'on trouve marquées dans l'Ecriture-Sainte, que toutes les parties de ce Tempe étoient entr'elles en proportion des nombres Harmoniques. Il en fait autant de la pluspart de celles de Vitruve, dont il fait une recherche fort exacte, commençant par ce que Vitruve dit des proportions du Corps Humain, qui doivent estre la regle des mesures des batiments[77].

Come abbiamo già visto nel caso del trattato di Villalpando, anche in questo frangente la saldatura della dottrina armonica con i fondamenti della teoria architettonica (in primis il fondante concetto vitruviano che nel corpo umano risiedano le proporzioni all'arte) e con quelli della cristianità (formalizzati nel modello archetipo del Tempio di Salomone)

---

[74] Blondel trae da Ouvrard che le consonanze semplici sono ottava, quinta, quarta, terza maggiore, terza minore, sesta maggiore e sesta minore e quelle composte dodicesima, o quinta sull'ottava e quindicesima o doppia ottava. Va rilevato che qui Blondel riporta però erroneamente per l'intervallo di sesta minore il valore di 6:8 invece di quello di 5:8.
[75] Blondel, *Cours*, cit., pp. 756-757.
[76] *Ivi*, p. 757.
[77] *Ibidem*.

risulta vincente per una più ampia legittimazione della teoria stessa, ricollocata nel solco delle massime tradizioni occidentali e per questo motivo rafforzata nella validità dei suoi contenuti.

Dalle parole di Ouvrard Blondel riprende, condividendoli, anche i dettami educativi, le regole del buon operare in architettura:

> si cette doctrine n'est pas capable, comme il dit, de rétablir entierement le bonne Architecture, & d'y former des regles invariables, elle peut au moin contribuer beaucoup à en redresser les Pratiques, & à donner des ouvertures aux Architectes, dont ils pourront se servir aux occasions pour mettre leurs productions en tal ordre, qu'ils soient assurez du bon succez de leurs desseins[78].

Poco oltre Blondel si dichiara anch'egli persuaso di quello che chiama *ce beau mot de Pytagore,* cioè che la Natura sia sempre la stessa in tutte le cose, e in conformità con esso ritiene che

> les mêmes nombres qui sont que les voix differentes frappent agreablement nos oreilles dans un Concert, sont les mêmes qui sont que les objets remplissent nos yeux ou plûtost nostre ame d'un plausi mervelleux[79].

Di tutte le affermazioni che stanno a corollario degli assunti teorici del pensiero armonico questa ne rappresenta senza dubbio il topos per antonomasia, riaffiorando con puntualità in quasi tutti i teorici che abbracciano questa teoria e, come vedremo, ritornando puntualmente anche nelle riflessioni di Magnocavalli.

A questo proposito Blondel ravvisa

> cette unitè qui se rencontre dans toutes les manieres d'agir de la nature, & qui me fasoient juger qu'elle s sert des mêmes proportions par tout pour produir les mêmes effets dans notre ame, par le miniŝtere des sens quelques differens qu'ils piussent estre[80].

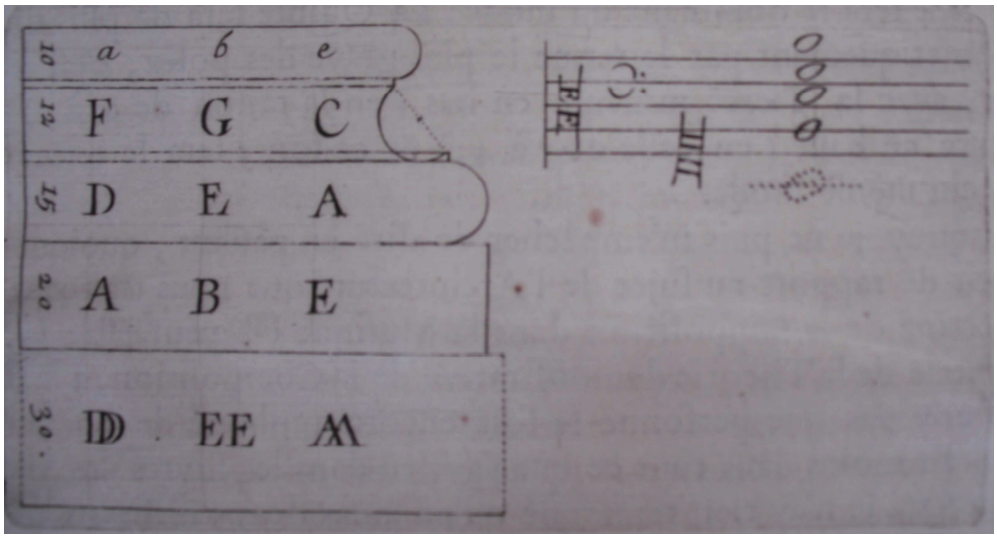
A suggello della sua opinione, Blondel sposa quella che può essere considerata la metafora più riuscita dell'applicazione delle proporzioni musicali ad un elemento di

[78] *Ivi,* p. 758.
[79] *Ibidem.*
[80] *Ibidem.*

architettura, la trasposizione in termini musicali della base attica[81]. Non v'è traccia della lettura musicale della base attica nel trattato di Ouvrard, ma l'esempio assume valore paradigmatico e attraversa buona parte della trattatistica armonica: presente in Vitruvio (sebbene privo di riferimenti espliciti alla musica) viene ripreso da Vignola e – dopo la lettura di Blondel - riproposto in termini musicali nel Settecento da Vittone nelle sue *Istruzioni Elementari*.

Nelle misure della base attica della colonna ionica il teorico francese ravvisa una totale aderenza ai rapporti delle consonanze musicali (quarta, quinta, terza maggiore), a dimostrazione che la Bellezza dell'architettura trovi esatto fondamento nella teoria dei numeri armonici:

> comme la base attique decritte par Vitruve est à mon sens un des plus beaux & des plus parfaits morceaux que nous ayon dans les parties des Ordres d'Architecture, & c'est ainsi qu'en ont parlé tous les Architectes, qui onte eu de la reputation: ne pourroit-on pas dire que le plaisir qu'elle donne à nos yeux vient peut-estre de ce que ses parties sont entr'elles en la proportion de ces nombres 20, 15, 1,2, 10? Qui forment dans la Musique un accord parfait [...][82].



I rapporti matematici nella base attica e la loro trasposizione in note musicali (Blondel, *Cours*)

Altra opera essenziale nell'ambito dei contributi seicenteschi del tema armonico è quella del tedesco Johann Balthazar Lauterbach, matematico e architetto vissuto tra il 1663 e il 1694 che non ebbe ampia fama in Europa, sebbene avesse pubblicato l'opera *Abrégé*

[81] Tra i numerosi contributi sulla lettura musical della base attica citiamo l'ultimo in ordine temporale e a questo rimandiamo per l'ulteriore bibliografia: Zara, *Suono e carattere*, cit., pp. 443-474.
[82] Blondel, *Cours*, cit., p. 758.

de l'architecture civile suivant la juste proportion antique et moderne uscita postuma ad Amsterdam nel 1699 e ristampata almeno nel 1714[83]. Vale qui ricordare che Lauterbach è citato da Comolli: ne possiamo dedurre che evidentemente il suo nome, se non proprio il contenuto del suo trattato, dovesse avere una certa notorietà in Europa tra i seguaci del partito armonico, anche se non risultano che siano state chiarite le modalità di diffusione dell'opera, visto che Blondel non lo cita nelle numerose pagine che dedica al tema dell'analogia musicale .

Nella trattazione della teoria armonica e subito dopo la riproposizione del pensiero di Ouvrard e la dissertazione sulla base attica Blondel non dimentica invece di riportare notizie di un'opera dell'abbè de Saint Hilarion sulle proporzioni geometriche nell'arte, il *Traité des Proportions*, che certamente costituisce una sorta di terzo polo nella riproposizione francese dell'analogia musicale sullo scorcio del Seicento. In questo caso Blondel non entri nello specifico dei contenuti lascia tuttavia intendere di aver potuto visionare l'opera e, nell'attesa di vederla pubblicata, di averla molto apprezzata («ce que j'ay vû de cet Ouvrage m'a paru tres-considerable»[84]) in quanto

> il a reduit par un travail subtil & extraordinaire les mesures des parties de l'Architecture à la seule proportion Geometrique[85].

Il lavoro di Hilarion – sebbene declinato nelle sole proporzioni geometriche e dunque non direttamente implicato nell'analogia musicale - appare a Blondel del tutto in linea con la propria tesi poiché conferma l'idea dell'origine naturale delle proporzioni nell'arte:

> le bel effet que les desseins qu'il y a tracez sont à la veüe me fait presumer que les regles su lesquelles il les a construites ne sont pas sans fondamnet de veritè dans la nature[86].

Dopo la citazione di Blondel, la figura dell'abate di Saint-Hilarion è caduta in un evidente oblio: diversamente dal trattato di Ouvrard, dato comunque alle stampe anche se con poca fortuna editoriale, nel caso dell'opera di Saint-Hilarion la non pubblicazione del testo ha evidentemente impedito la diffusione dei suoi contenuti in tempi successivi a quelli in cui il manoscritto fu ancora accessibile ad amici e conoscenti.

---

[83] Se ne conserva copia pubblicata nel 1714 presso la Bibliothèque Nationale de France.
[84] Blondel, *Cours*, cit., p. 761.
[85] *Ibidem.*
[86] *Ibidem.*

I dati biografici dell'abate, ancora imprecisi fino a pochi anni fa, sono stati definiti dalle recenti ricerche di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari[87], i quali hanno definitivamente identificato l'autore del *Manoscritto sulle proporzioni* con l'abate francese François Bernin[88]. Bernin affianca all'attività pastorale quella di architetto dilettante, iniziando ad operare in questa direzione proprio nella chiesa di Saint Hilarion, che richiedeva urgenti riparazioni e che è il primo banco di prova dell'abate. Come rileva la Scalvini, «la buona riuscita di quella impresa architettonica giocò un ruolo nelle successive vicende biografiche del nostro autore, a partire dal suo trasferimento a Touraine».[89] Da allora, infatti, Bernin in qualità di architetto amplia il proprio raggio d'azione in tutta la regione di Tour fino al suo trasferimento a Touraine, avvenuto tra il 1665 e il 1667; dopo tale data i documenti testimoniano che Bernin è regolarmente assunto come *chante et chanoine* presso la chiesa annessa al grande e imponente Castello di Ussè, dove, oltre ad esercitare mansioni di gestione dell'intero *domaine*, mette in opera le sue abilità e competenze da architetto nella ristrutturazione del castello.

A questo proposito va rilevato che per molto tempo la storiografia ha erroneamente attribuito la ristrutturazione del castello di Ussè – avvenuta in tre successivi momenti - a Vauban: ma Scalvini e Villari ritengono che sul piano cronologico come su quello della ricerca documentaria non sussistano elementi per avvalorare tale attribuzione, mentre è verificato dalle carte d'archivio che Bernin abbia condotto personalmente le ultime due fasi dei lavori, almeno nel ruolo di ispiratore del progetto.

La sua fama di architetto è tutt'altro che provinciale: a Parigi conosce Blondel, il quale lo elogia nel suo *Cours* e a Tours conosce Ouvrard. La Scalvini mette in luce con efficacia il significativo legame tra le tre personalità:

> insieme, Ouvrard e Saint-Hilarion costituivano l'ossatura teorica del 'partito' capeggiato da Blondel, strenui difensori del fondamento naturale delle proporzioni architettoniche e sostenitori irriducibili della superiorità degli *Antichi* contro i *Moderni*. E come in ogni buon gioco di squadra, Ouvrard tenne in gran considerazione il trattato di Saint-Hilarion[90].

---

[87] M. L. Scalvini, S. Villari, *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, Palermo, Aestetica Pre-Print, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1994.
[88] Nato probabilmente nel 1625, Bernin, appassionato di architettura, è attivo dal 1652 al 1665 nella contea di Saint Hilarion nella regione di Tour e per questo motivo successivamente conosciuto per lo più con l'appellativo topografico e non con il nome anagrafico. Per una biografia dettagliata vedi Scalvini e Villari, *Il manoscritto*, cit., pp. 13-28.
[89] *Ivi*, p. 16.
[90] *Ivi*, p. 21.

Un partito, dunque, che si muoverebbe compatto nella difesa della bontà delle proporzioni armoniche, e che, in virtù della non accessibilità dei testi di Bernin e di Ouvrard, nel secolo successivo tende a tramandarsi compatto nonostante le differenti sfumature di pensiero dei tre autori.

Dopo l'incarico a Ussè e altri successivi, Bernin negli ultimi decenni del secolo si dedica al copioso *Traité des Proportions*. Rimasto inedito in Francia - come confermano Scalvini e Villari - fino alla metà del Settecento, il manoscritto, in seguito a oscure vicissitudini storiche, viene diviso tra Monaco e Berlino e successivamente la seconda parte, quella berlinese, è irrimediabilmente distrutta nella seconda guerra mondiale durante i bombardamenti. Nonostante la sfortunata perdita del manoscritto berlinese, una testimonianza del suo contenuto ci viene dalla tesi di dottorato del 1924 di Annemarie Cetto, allieva di Albert Brinckmann all'Università di Colonia e autrice del ritrovamento del documento.

Sulla base di quanto studiato a suo tempo dalla Cetto e sulla base dell'analisi della parte residua dell'opera conservata a Monaco, Scalvini e Villari svelano subito un fraintendimento concettuale, dovuto probabilmente alla poca diffusione del testo e in egual misura alla parziale e in parte tendenziosa rilettura condotta da Blondel, che utilizza in contenuti del testo di Bernin a sostegno della tesi armonica. I due storici confermano il contenuto e svelano l'omissione da parte di Blondel: Bernin ritiene infatti che siano le proporzioni geometriche e non quelle armoniche da applicarsi all'architettura. La citazione aggiunta al titolo lo anticipa[91] e l'incipit dell'opera lo conferma:

> se è vero che le Proporzioni Armoniche sono in grado di accordare i suoni, e che il loro accordo […] produce degli effetti gradevoli all'Orecchio, sembra verosimile che a loro volta le Proporzioni Geometriche debbano avere il potere di accordare le dimensioni, e che dipenda soprattutto da tale Accordo se gli occhi son toccati così gradevolmente alla vista delle belle Opere della Natura o dell'Arte[92].

Nel capitolo IV, *Dei diversi tipi di proporzioni,* Bernin ritorna su questa affermazione:

> […] se infatti le proporzioni Geometriche non si addicono affatto alla Musica, analogamente le musicali non si addicono affatto all'Architettura, le une essendo l'Oggetto degli occhi

[91] «La regola per proporzionare sta nella Geometria. Ma la maniera di proporzionare, così come la Scelta delle Proporzioni, sta nel discernimento dell'Architetto», *Ivi*, p. 29.
[92] Bernin, in Scalvini e Villari, *Il manoscritto*, cit., p. 31.

> attraverso le varie dimensioni, le altre l'Oggetto dell'Udito tramite i diversi suoni, né sembra esservi alcunché in comune […][93].

La netta affermazione riguardo l'analogia musicale e la presa di distanza dal pensiero di Ouvrard di Bernin mettono in luce come l'operazione portata avanti da Blondel nel *Cours* risulti una esegesi poco conforme ai testi, un'operazione intellettuale non del tutto trasparente e in più punti viziata da alcune forzature necessarie, forse, a rinsaldare il partito armonico con opinioni autorevoli in grado di contrastare l'avverso e imperante partito dei seguaci di Perrault.

E' evidente dunque che la trasmissione del partito armonico nel Settecento, per il tramite di Blondel, risulti talvolta falsata nei contenuti, riportati non nella loro esatta prospettiva ma rivisti dietro una lente in grado - ora sfumando ora accentuando temi e posizioni – di piegare al proprio volere le loro tesi.

[93] *Ivi*, p. 40.

1.3 Il tema armonico e le teorie del bello nel Settecento, tra progressi scientifici, estetica e riflessioni sull'Antico

Tutti i temi emersi a fine Seicento – quelli che avevano contrapposto nella nota querelle gli *ancients* e i *modernes* – esplodono in modo eclatante durante il secolo dei Lumi, secolo che vede il ripensamento profondo delle teorie dell'arte fino alla definizione dell'estetica come nuova branca del sapere. Le categorie già messe a fuoco dal pensiero di Perrault, ossia il gusto e l'educazione, divengono i termini fondanti di una battaglia tra due correnti estetiche che potremmo, in via preliminare, definire dei *canonisti* e dei *sensisti*, e che producono contributi che spaziano dalla teoria della musica a quella dell'architettura, dalla filosofia alla poesia e alla letteratura. Nel ricco e complesso dibattito Settecentesco c'è spazio per ogni posizione, in un coacervo di riflessioni che per lo più si muovono a cavallo delle discipline che afferiscono al vasto campo delle arti, campo che è chiamato a misurarsi in maniera serrata con le sue radici classiche e anche con i nuovi sviluppi delle scienze che spostano prepotentemente in avanti il campo del sapere. Mai come in questo secolo il sapere abbandona le vecchie tassonomie, facendo spazio a nuove discipline e ridisegnando, spesso dalle basi, quelle ereditate dal precedente secolo.

In questo clima eccezionale di fermento intellettuale, che non è solo la *république des lettres* ma anche la *république des sones*, una società di savants che ha nella musica uno dei propri riferimenti intellettuali, la teoria delle proporzioni armoniche entra nel dibattito di filosofi, di teorici della musica, ma soprattutto di coloro che indagano il campo della teoria artistica con il fine precipuo di individuarvi una teoria del Bello Assoluto. I contributi delle varie discipline, come vedremo, si intersecano, a dimostrazione che, ancora una volta, la teoria armonica si trova non inaspettatamente al crocevia di riflessioni che investono il campo delle arti come quello delle scienze, quello della filosofia come quello della letteratura e della retorica, veicolando secondo una declinazione del tutto nuova, gli incontri tra discipline diverse e, come vedremo, anche nuove.

Una delle radici del tema armonico-proporzionale affonda proprio ne campo dell'arte retorica: lo dimostra il trattato *Rhéthorique ou Art de parler*, pubblicato nel 1675, in cui l'autore, Bernard Lamy,

> sostiene che le sei regole [sul discorso oratorio] si applicano non solo al suono delle parole ma a tutti i suoni che aspirano alla gradevolezza, sia dunque ai suoni vocali (orazione) che ai suoni emessi dagli strumenti (musica). In breve, nelle sei regole […] Lamy ha riformulato le

> otto premesse cartesiane […] riconducendo così la dottrina dei rapporti e delle proporzioni alla tradizione retorica e grammaticale in base alla nozione di numero e di rapporto[94].

Se la tradizione matematico-musicale della trattatistica musicale era stata il fondamento di una dottrina del piacere fondato sui rapporti (tradizione che con Cartesio e Poisson si era cercato di omologare ai più recenti sviluppi della scienza del suono) il trattato di Lamy assume importanza proprio in questa direzione, in quanto

> la dottrina della percezione dei rapporti ritrova ora una base nella tradizione retorica e grammaticale, che nel corso del Sei-Settecento prepara il transito della musica dalle arti del 'quadrivio' alle 'belle arti', dalle matematiche ai problemi del gusto e della bellezza. La nuova componente avvalora la dottrina della percezione dei rapporti, assicurando alla musica il primato che le deriva dall'avere un duplice fondamento: da un lato, in un evento della natura fisica che la musica come scienza cerca di razionalizzare attraverso le proporzioni matematiche; dall'altro, in un evento 'soggettivo' come il linguaggio e le arti sermocinali, che la grammatica e la retorica cercano di ridurre a regole attraverso il numero oratorio e poetico[95].

Poichè, con le parole di Todorov[96], il campo dell'estetica «inizia nel momento preciso in cui termina la retorica», il passaggio di consegne che Todorov individua tra retorica ed estetica comprende anche la teoria proporzionale, teoria che appare dunque già centrale nel dibattito intorno alle arti all'alba del XVIII secolo.

Accanto a questa forte e permanente tradizione incentrata sul ruolo della matematica nell'arte, nel Secolo dei lumi si fanno sempre più strada le fascinazioni sinestesiche, che trovano nel fermento intorno alla rivalutazione dei sensi – anche di quelli finora negletti - fertile terreno. Se l'esperimento del *clavecin oculaire* di padre Louis Bertrand Castel[97] può oggi far sorridere, nondimeno esso rappresenta l'effetto di una diffusa attenzione verso l'universo della sensazione, rivalutata dopo secoli (millenni) di predominio incontrastato della Ragione come faro per la conoscenza.

---

[94] Gozza, *Estetica* e *musica*, cit., p. 56.
[95] *Ivi,* p. 59.
[96] T. Todorov, *Théories du symbol* (1977), ed. it. a cura di C. De Vecchi, *Teorie del simbolo,* Milano, Garzanti, 2008, p. 161.
[97] Il *clavecin oculaire* era un clavicembalo costruito nei primi decenni del Settecento da padre Castel (teorico e matematico seguace di Newton) che associava ad ogni suono un determinato colore, realizzato per dimostrare la corrispondenza tra suoni e colori. Lo strumento verrà poi descritto nell'opera *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (1735).

Ogni nuova espressione della cultura nel XVIII secolo contribuisce, in qualche modo, alla storia della teoria armonica: la passione per l'antico e le numerose pubblicazioni di antichistica, la rivalutazione dei sensi, la riplasmazione della dottrina del bello in arte con l'individuazione di nuove categorie estetiche, le nuove leggi della fisica acustica.

Tracciare un quadro esauriente di questo complesso e variegato panorama risulta impossibile, e di fatto esula dall'obiettivo del presente lavoro: il solo novero dei saggi di estetica dei *philosophes* meriterebbe un libro a sè. Nondimeno tenteremo di inquadrare le varie anime della riproposizione del tema armonico nel secolo dei Lumi (accanto alle posizioni contrarie) individuando i contributi più significativi per cogliere le nuove connessioni che il nostro tema instaura con i vari campi del sapere, con un'attenzione particolare agli architetti che trattano di temi estetici e a coloro che si occupano in maniera specifica del tema del Bello Ideale, tema che – come vedremo – rappresenta uno dei nodi focali anche del pensiero di Magnocavalli.

La cifra della riproposizione settecentesca della teoria armonica – che rispetto al Seicento ha caratteri geograficamente più ampi – risiede sia nel suo legame con le scienze che in quello con il campo dell'estetica.

Ciò che è insieme causa ed effetto del cambiamento di tenore delle riflessioni armoniche del Settecento rispetto a quelle rinascimentali è il sovvertimento globale dei parametri del sapere europeo: non più l'Armonia delle Sfere di stampo geocentrico e - in senso più ampio – il legame con il tema religioso fa da scenario alla teoria armonica, ma il clima positivo e fiducioso della rivoluzione scientifica, che a seguito della Rivoluzione Copernicana ha ormai del tutto stabilizzato il modello eliocentrico dando slancio ai nuovi studi sulla fisica e sulle arti meccaniche. Abbandonata irrimediabilmente la compattezza culturale dell'Umanesimo, che aveva il suo fulcro concettuale nella Musica delle Sfere e nell'Armonia Celeste, il panorama di riferimento si parcellizza in posizioni sempre più diversificate.

Ancora per tutto il Seicento convivono posizioni dal sapore passatista e slanci verso il moderno - con scienziati di nuova concezione e antichi alchimisti che si fronteggiano senza che alcuna posizione si affermi ancora in modo del tutto compiuto.

> Una volta crollato il rassicurante ordine dell'universo tolemaico centrato sulla Terra e sull'uomo, il sistema copernicano appare una minaccia […] [e] subentra la paura, la percezione dell'incommensurabile inadeguatezza dell'uomo rispetto a un ordine che, nella

meccanica celeste e terrena si comprende ormai secondo perfette leggi universali, ma di cui non si afferra invece il senso[98].

Nel Settecento, però, il processo di traslazione al nuovo è del tutto concluso e il quadro gnoseologico risulta ampiamente compattato attorno alla nuova scienza: le matematiche – pure e applicate – hanno avuto uno slancio e una stabilizzazione teorica che non permette la sopravvivenza di vecchie tradizioni e alchemiche credenze e il secolo dei Lumi si apre nel nome delle nuove sperimentazioni scientifiche.

La teoria armonica e la sua genitrice, la teoria del Bello Ideale, deprivate del ruolo di garanzia di un'armonia superiore e trascendente, si trovano ora a confrontarsi su un doppio piano: da una parte quello degli esiti delle sperimentazioni nel campo della nuova scienza acustica e dall'altro quello dell'estetica, disciplina che inizia a prendere corpo fin dal secolo precedente ma che con Baumgarten assume ufficialmente la dignità di disciplina autonoma.

Questo secondo piano di discussione, del resto, risulta in parte direttamente derivato dal primo: è naturale, con la crisi del sistema tolemaico, che l'estetica rinascimentale, che si fondava su un'idea del bello incardinato sul concetto di Armonia Universale, perda i suoi fondamenti e che la teoria armonica sia chiamata a rifondare dalla base i propri presupposti estetici. I due piani risultano, dunque, intimamente connessi: l'uno chiama irrimediabilmente l'altro, in un continuo rimando in cui arte e scienza sono costrette a dialogare in modo serrato. Non va dimenticato che la stessa musica denota, sempre più, la sua duplice natura di arte e di scienza, in quanto partecipa sia delle riflessioni estetiche sia degli sviluppi scientifici che ne rimodellano sensibilmente le basi teoriche. Nel corso di poco più di un secolo – dagli studi tardo-cinquecenteschi di Zarlino[99] al temperamento equabile di Werckmeister, elaborato a fine Seicento[100] – la musica teorica abbandona

[98] R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 84.

[99] La rivoluzione nella teoria musicale prende l'avvio dagli studi di Zarlino e di Vincenzo Galilei, i quali riscrivono dalle fondamenta la teoria musicale che fino a tutto il Cinquecento era rimasta pressoché inalterata: la scala zarliniana per prima è costruita secondo assunti diversi da quella pitagorica in quanto intuisce l'esistenza degli armonici e su questi si basa. Da queste premesse gli studi di acustica del XVII e XVIII secolo - condotti con nuova e più rigorosa metodologia – formulano, nel corso di due secoli e non senza contraddizioni, una scienza musicale completamente rinnovata. La scala pitagorica, sulla quale si fondano tutte le costruzioni filosofiche che hanno nei rapporti pitagorico-matematici il proprio fondamento, non regge alla pratica musicale perché funziona nell'arco della tonalità sui cui è costruita, ma nel passaggio ad altre tonalità è afflitta da evidenti stonature. L'affermarsi della pratica musicale accompagnata stabilmente da strumenti a tastiera e quindi a suono fisso rende più che mai attuale questo problema, risolto con un'accordatura delle tastiere approssimativa e non rispondente in assoluto ai rapporti pitagorici.

[100] Il temperamento equabile, inventato dal tedesco Andreas Werkmeister (1645-1706) e presentato nella sua opera *Musicalische Temperatur* (1691), è un sistema empirico di suddivisione della scala musicale in dodici semitoni uguali con una piccola correzione arbitraria di alcune degli intervalli della scala naturale, scala

infatti la scala pitagorica e si avvale di quella fondata sui suoni armonici, aderendo all'acustica sperimentale ma, allo stesso tempo, accettando correzioni empiriche che ne consentano il funzionamento sul piano pratico. Nuovi presupposti scientifici, dunque, ma anche una nuova attenzione alle possibilità esecutive, alle esigenze dell'orecchio, che chiedono a gran voce una correzione empirica di quelle stesse nuove regole acquisite: una musica sempre più scienza ma, allo stesso tempo, disposta a rinunciare alle rigidità dei propri fondamenti scientifici.

Paradossalmente, però, nel corso del secolo dei Lumi si assiste ad una sempre più netta separazione tra arti e scienza, che assumono campi di studio specifici e autonomi:

> la bellezza e l'arte si separano dalla verità e dalla scienza, rompendo definitivamente il 'patto fenomenologico' pitagorico di reciproca traducibilità[101].

Il campo dell'arte, infatti, è investito di interrogativi che si pongono in relazione contraddittoria con una concezione dell'universo retto dalla geometria, e invocano sempre più la necessità di una presa di coscienza verso il campo della sensazione e della soggettività. La separazione netta tra scienza e arti lascia queste ultime prive di un proprio solido edificio, anche per la mancanza o l'episodicità di precedenti testimonianze e trattazioni sistematiche.

Sebbene questa rifondazione dell'intero campo delle arti avvenga nel XVIII secolo, nel secolo precedente le riflessioni non sono del tutto assenti: come osserva Varga,

> dal Seicento alla prima metà del Settecento la trattatistica sul 'gusto' e sul 'bello' assomigliava più a un'erudita riflessione sugli effetti durevoli del sentimento dilettevole che sulle cause originarie, intuite ma non indagate nei 'modi di ricezione' derivanti dalla pluralità delle esperienze conseguite nei vari ambiti del sapere, magari ricorrendo alla similitudine del 'ut pictura poesis' […] per stabilire analogie esteticamente plausibili[102].

In sostanza emerge un percezione sentita ma non ancora esplicata, un elemento estetico portatore di una sorta di sospensione di giudizio, che, per ora, è definito il *non so*

---

fondata sui suoni armonici, che sono suoni secondari che si producono naturalmente insieme al suono fondamentale e sui quali è basata l'acustica musicale. Equalizzando tutti i semitoni delle tonalità, il sistema permette sugli strumenti a tastiera la modulazione da una tonalità all'altra senza provocare stonature.

[101] Bodei, *Le forme del bello*, cit., p. 30.

[102] D. Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* (1751), trad. it. *Trattato sul bello*, con note al testo e postfazione di M. N. Varga, Milano, Se Edizioni, 1995, p. 80.

*ch*e. Si tratta insomma di passare dalla fase di intuizione a quella di definizione e formalizzazione.

Questa condizione è, per Migliorini[103], il punto di partenza per la nascita dell'estetica che per la prima volta e ancor prima dell'ufficializzazione fornita da Baumgarten si intravede nell'opera di Batteux – di cui diremo più avanti -, dove le arti vengono indagate come discipline del tutto autonome dalle scienze. A fronte di una definitiva separazione tra campo delle arti e campo delle scienze, il tema armonico, in quanto partecipe della duplice natura scientifica ed estetica, si muove a cavallo dei due segmenti del sapere, intersecando di volta in volta il piano scientifico e quello estetico.

In questo duplice piano di revisione della teoria altri due fattori vanno messi in luce. Il primo attiene al piano del sensismo, in quanto le arti – è il caso di ricordarlo – trovano il loro valore ontologico proprio nel rapporto con l'organo di senso attraverso cui si presentano all'esperienza umana. Nel Secolo dei Lumi, infatti, la riflessione sulla sensazione – considerata come contraltare della Ragione – occupa un segmento importante del pensiero estetico, riaffermando una propria dignità dopo secoli di predominio della Ragione e secondo una tradizione di pensiero che, già presente fin dall'antichità in modo sotterraneo nell'ambito delle teorie dell'arte fin da Platone, riacquista un posto di primo piano già nel secolo precedente. Il secondo consiste nel fatto che il tema armonico è sempre collocato nel più vasto ambito delle riflessioni in ordine al ruolo della natura come modello (elemento che peraltro - come abbiamo già avuto modo di vedere - lo caratterizza sin dalla sua nascita).

Nel nuovo intreccio tra arte, natura e sensi si assiste ad una ridefinizione del ruolo della mimesis, principio che – come abbiamo già avuto modo di vedere – è presente nella teoria delle arti fin dalle origini. Come rileva Todorov,

> nella nascente teoria estetica delle arti, la subordinazione mantenuta all'ambito classico si manifesta mediante la sottomissione al principio d'imitazione[104],

principio che, riproposto fortemente a partire dal Rinascimento, risulta però incompatibile con le incombenti istanze romantiche. Infatti, il principio d'imitazione, riprendendo ancora le parole di Todorov,

---

[103] «Ed proprio da queste sintomatiche lamentazioni, da queste indicazioni di vuoto, che nasce l'estetica in senso moderno», in C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), ed. it. a cura di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 12.
[104] Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., p. 161.

> […] regna come padrone incontestato sulla teoria dell'arte nei primi tre quarti del XVIII secolo [e] non c'è scritto estetico che non si riferisca ad esso, non v'è arte che si sottragga. […] Tuttavia, pur se perfettamente stabilito, esso lascia insoddisfatta la riflessione sulla teoria dell'arte [poichè esso] non basta *da solo*, a spiegare *tutte* le proprietà di un'opera d'arte[105].

Accanto alla perdita di valore assoluto dell'imitazione si assiste anche alla perdita del primato dei sensi principali[106] (vista e udito) a favore di quelli rimasti a margine della riflessione: il gusto, il tatto e altre varianti della sensazione (i colori, per esempio) irrompono nelle riflessioni conquistando un nuovo ruolo e nuove attenzioni da parte dei filosofi.

Nel processo di definizione del campo estetico la perdita di valore della mimesi, la 'scoperta' dei sensi minori, la rivalutazione della soggettività e della sensibilità a scapito della comprensione puramente razionale producono la definizione di nuove categorie estetiche, fino ad ora solo marginalmente considerate della riflessioni artistiche: tutto ciò che appartiene alla sfera dell'ineffabile e del non-razionale, cioè il sublime, il vago, l'indeterminatezza, la creatività, il gusto, il caratteristico, il genio (ma non dimentichiamo categorie estreme, come la *bruttezza* o il *grottesco*) costituiscono parametri essenziali del dibattito estetico, minando il predominio della Bellezza *canonica* e introducendo un clima di pensiero che esploderà pienamente nel soggettivismo romantico. In particolare il gusto rappresenta un topos estetico che conquista un ruolo importante intorno alla metà del Settecento, soprattutto in Inghilterra (anche in conseguenza della pubblicazione da parte di Hume de *La regola del gusto* nel 1757), divenendo il perno della discussione sulle arti e sul bello; il caratteristico è invece introdotto diffusamente nel *Saggio sopra la Bellezza* di Giuseppe Spalletti, pubblicato nel 1765 e dedicato a Mengs.

La dicotomia su cui si gioca la nuova disciplina estetica e nella quale rientrano le nuove categorie del bello è definita dal binomio oggettività-soggettività: in questo confronto-scontro trova spazio la rivisitazione della teoria armonica, i cui sostenitori, che propugnano il primato dell'oggettività, devono ora 'combattere' una opposta fazione altrettanto agguerrita e motivata, seguace, a vario titolo, della soggettività e convinta dell'indimostrabilità del suo canone assoluto. La teoria armonica passa dunque da un modello meramente matematico ad un fatto di sensibilità individuale, anche se la sua

[105] *Ivi*, p. 162.
[106] Ancora per Ouvrard vista e udito sono, tra i sensi, quelli più prossimi all'intelletto.

natura proporzionale, che resta di fatto il fulcro attorno al quale si riorganizza la sua riproposizione, non viene mai messa in discussione.

Nella contrapposizione tra gusto e canone, tra estro e regola entra in gioco la riflessione sulla natura dei saperi accumulati dalla storia dell'umanità, già tema controverso della seicentesca *querelle des anciens e des modernes*, episodio che avrebbe riverberato anche nel secolo successivo, chiamato prepotentemente in causa dai nuovi interessi antichistici nati nel Secolo dei Lumi a seguito delle scoperte e delle spedizioni archeologiche. Il settecentesco dibattito sull'antico riesuma, inevitabilmente, il tema delle proporzioni, baluardo normativo del partito degli Anciens e, in senso più ampio, tema centrale per ogni estetica architettonica di stampo classicista. L'antica querelle si tramuta inevitabilmente in una *querelle des proportions* che vede su opposti fronti i 'nuovi' Anciens convinti del valore normativo del canone e gli eredi di Perrault, che intendono invece metterne in scacco proprio il valore normativo. Ne deriva necessariamente che anche il tema delle proporzioni armoniche ne venga direttamente coinvolto, rientrando tra le motivazioni a favore e contro il tema delle proporzioni in arte. Non è chi non veda che i sostenitori della teoria armonica abbiano buon gioco nel clima di rinnovato interesse che si afferma nel pieno Settecento a seguito dei nuovi studi sulle antichità greche e romane, dal momento che è del tutto evidente il retaggio *antico* della teoria proporzionale. Ma è altrettanto evidente che dagli stessi studi sull'antico emerge un quadro di applicazione delle regole - in particolare nell'architettura - del tutto lontano dal canone che da Vitruvio in avanti rappresentava il modello di riferimento per i teorici dell'architettura. Le misurazioni del monumenti non lasciano dubbi: la regola è solo teorica, le applicazioni molteplici ed empiriche. Lo stesso *antico*, del resto, in mano a coloro che propugnano il primato della soggettività, diviene oggetto di interpretazioni oniriche e visionarie, come dimostra ampiamente l'opera del Piranesi. Dunque l'interesse settecentesco per gli scavi archeologici e la seguente letteratura in materia di fatto non risolve la diatriba, semmai la riveste di contenuti che, ugualmente declinati sul piano dell'oggettività e *contemporaneamente* in quello della soggettività, lascia nuovamente aperto il campo ad opposte e contraddittorie posizioni.

L'atteggiamento riguardo il classico dunque perde di valore nel corso del secolo, come rileva Sertoli:

> gli anni tra il '50 e il '60 segnano infatti il tramonto del classicismo. All'imitazione e alle regole si contrappongono l'ispirazione e il genio, alla ragione 'prosaica' lo slancio che 'trasporta' ed 'eleva' della poesia[107].

In questo complesso intreccio di temi culturali e di piani del sapere il tema della proporzione armonica affiora in molti dei più significativi contributi sul Bello Ideale apparsi nel XVIII secolo.

Intorno agli anni Quaranta del Settecento vedono le stampe una serie di pubblicazioni di viario argomento che convergono sulle tematiche che qui stiamo esponendo: la prima e forse più significativa opera è, come già accennato, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* di Charles Batteux, testo di riferimento per l'estetica in Francia nella seconda metà del Settecento.

Uscita nel 1746, l'opera di Batteux rappresenta uno spartiacque – forse più e meglio del testo fondante di Baumgarten – tra un *prima* e un *dopo* in ambito estetico, segnando definitivamente la demarcazione che apre il nuovo corso delle riflessioni sull'estetica e, nondimeno, la separazione delle arti meccaniche dalle belle arti. Batteux intende proporre un'estetica unificatrice delle arti e lo fa da una parte con un metodo – *principio* - che importa dal campo della scienza e trasferisce al campo delle arti, e dall'altro 'riscoprendo' la teoria dell'imitazione nell'arte, cui dedica tutta la terza parte dell'opera.

Questo, in sintesi, il programma dell'autore:

> se tutto è congiunto nella natura, perché tutto vi è in ordine, deve essere allo stesso modo nelle arti, perché esse sono imitatrici della natura. Deve esserci un punto di unione, a cui si richiamano le parti più lontane in modo che una sola parte, una volta ben conosciuta, deve farci almeno intravedere le altre. Il genio e il gusto hanno lo stesso oggetto nelle arti. L'uno lo crea, l'altro lo giudica[108].

Al di là della totale assenza di qualunque cenno alla teoria armonica da parte di Batteux e senza entrare nel merito di quella che Todorov chiama la *cecità* con cui l'autore conduce un ragionamento che lo porta ad incagliarsi in un paradosso[109], il dato che resta interessante ai fini del nostro discorso è l'esigenza di cercare un *principio* fondante nelle

---

[107] 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.
[108] Batteux, *Le belle arti*, cit., p. 63.
[109] Todorov sostiene che Batteux attribuisce opposte qualità (esattezza e libertà) all'imitazione, incappando in una evidente contraddizione (Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., pp. 164 segg.).

arti, basato sulla loro natura imitativa e capace a un tempo di riunificarne il campo, e – ma questo sarà lo scopo dichiarato di altri successivi trattati – di individuare un Bello Ideale. Batteux, in altre parole, esprime una dichiarazione d'intenti e di fatto apre la strada ai successivi contributi nella direzione dell'individuazione di regole certe e infallibili entro cui poter individuare un Bello assoluto.

Pochi anni dopo l'uscita del trattato di Batteux, Diderot nei *Principes Généraux d'Acoustique* del 1748 affronta il tema acustico in musica ma in realtà introduce alcuni importanti temi estetici, sdoganando quegli aspetti della teoria musicale che aprono a valutazioni di tipo sensistico e ammettono l'arbitrio e il gusto anche in una arte-scienza che proprio in quegli anni si stava dotando di più infallibili assunti scientifici. Diderot formula una domanda centrale per tutta la successiva riflessione estetica, domanda che Gozza efficacemente enuncia in questi termini:

> i giudizi dei nostri sensi, tanto diversi in materia di *piacere* e di *gusto*, sono riconducibili a un canone? E il *philosophe* dovrà arrendersi alla 'fantasia degli uomini, alla diversità dei luoghi, ai mutamenti storici, alla natura dell'oggetto, alla condizione dell'organo di senso' […] oppure troverà un principio invariabile, che da un lato dia conto di questa diversità, da un lato la riconduca alla regola generale come un suo caso particolare?[110].

Naturalmente la risposta di Diderot va nella direzione che il piacere soggettivo non sia arbitrario ma che, invece, costituisca la variante di un principio più generale che consiste nella percezione dei rapporti, il quale principio, pur nelle declinazioni locali e storiche, rappresenta un dato assoluto che da oltre due millenni «identifica la musica come *matematica universale* e come *scienza dell'armonia*, musicale e non, intesa come ordine e proporzione tra le parti d'una totalità»[111].

Coloro che, occupandosi di canone estetico e ricerca del Bello assoluto, ripropongono la validità della teoria proporzionale, agiscono nel solco tracciato da Diderot, cercando un principio definito con un casistica di aggettivi - che vanno da *stabile* ad *assoluto*, da *invariabile* a *certo* – che ne rimarcano il carattere di assolutezza e di generale applicabilità. Il canone, dunque, non solo non esclude il piacere, ma ne è la sua intima giustificazione.

Il sostanza, è con Diderot che si formalizza una natura della musica che contiene in sé la continuità tra la forma matematica universale e la sensibilità estetica soggettiva,

[110] Gozza, *Estetica* e *musica,* cit., p. 18.
[111] *Ibidem.*

costituendo una sorta di modello di quella *scienza della sensibilità* che Alexander Baumgarten chiamerà *Aesthetica*.

A questo punto il passo verso le altre arti è breve e le compie lo stesso Diderot, quando tratta diffusamente del tema estetico nella voce *Beau* per l'*Encyclopédie* (testo ripubblicato nel 1751 con il titolo *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*):

> la percezione dei rapporti è dunque il fondamento del *bello*; è dunque la percezione dei rapporti ciò che è stato designato nelle diverse lingue con un'infinità di nomi differenti, che indicano tutti, in sostanza, differenti specie di *bello*[112].

Nell'opinione di Gozza, qui «la percezione dei rapporti supera i confini della scienza e dell'arte dei suoni e diventa l'origine di tutto ciò che chiamiamo bello»[113]; allo stesso tempo, la musica diviene l'arte modello del piacere estetico e dell'idea di bello, la sola in grado di veicolarlo. Il motivo sta nel fatto che essa, più e meglio di tutte le altre arti e scienze, rappresenta l'archetipo del piacere e della bellezza sensibile in quanto lega quest'ultima alla percezione dei rapporti quantificabili tra i suoi oggetti (i suoni ma anche i rapporti di intensità, durata e frequenza come anche quelli tra le parti che costituiscono la struttura dell'opera musicale).

> Il principio della percezione dei rapporti è precisamente l'espressione dei due primati della musica in Diderot, ontologico (i *rapporti*) e psicologico-estetico (la *percezione* dei rapporti)[114].

Nella voce *Beau* Diderot articola il suo discorso in due parti, una dedicata alla prospettiva storica del tema, con riferimenti alle principali opere di carattere estetico (Platone, Hutcheson, S. Agostino, Wolff, Crousaz, Andrè, Batteux) e l'altra all'applicazione del metodo genetico di Condillac al tema della bellezza. Senza entrare nel merito specifico delle considerazioni del filosofo francese, a noi basterà riportare la rinnovata sua convinzione nel legame tra sensazione del bello e rapporti insiti nell'oggetto considerato. Nemmeno le obiezioni mosse a questa opinione – che Diderot non può non considerare – scardinano questa convinzione: la nozione dei rapporti è la sola qualità comune degli oggetti che reputiamo belli, in ogni luogo e in ogni cultura. In più, questi

[112] Diderot, *Trattato sul bello*, cit., p. 52.
[113] Gozza, *Estetica* e *musica,* cit., p. 19.
[114] *Ibidem.*

rapporti sono reali, si danno oggettivamente *in rerum natura* e sono operazioni mentali alla portata di ogni *uomo intelligente*. In altre parole Diderot

> ha portato a termine il proprio programma di estendere il piacere come percezione dei rapporti dalla musica a tutte le arti e a tutte le scienze, per farne l'origine dell'idea del bello[115]

e ha confermato dunque lo stretto legame tra il concetto di bello nei rapporti e il piacere, stabilendo un nuovo e fecondo legame di funzionamento tra oggettività e soggettività.

Da molti si è riconosciuto nel *Traitè du Beau* del filosofo e matematico Jean-Pierre de Crousaz, nato peraltro da un caso architettonico e pubblicato in prima edizione nel 1715[116], il primo moderno trattato sul concetto di bellezza e – insieme all'*Essai sur le beau* del padre gesuita Andrè, dato alle stampe nel 1741 - opera a cavallo tra la trattazione di estetica musicale e il vero e proprio trattato sul Bello, lezione in qualche misura propedeutica ai trattati di estetica di pieno Settecento.

Il dato interessante di questa opera è che essa tenta una sorta di riappacificazione tra i valori etici legati al bello, la natura e il mondo dei fenomeni naturali e le sensazioni che da questo mondo ci derivano. In sostanza Crousaz effettua un'operazione in cui l'armonia che Dio ha conferito alla propria opera secondo regole matematico-pitagoriche si impone ai sensi umani determinando il piacere, «che altro non è che l'accordo segreto delle nostre idee coi nostri sentimenti, dell'intelletto col cuore»[117]. Nella tassonomia di Crousaz la musica è in vetta alle arti e alle scienze e l'autore vi dedica ampio spazio, in quanto essa è l'arte in cui massimamente si attua quell'accordo da uomo e mondo e tra mente e corpo che Crousaz pone al centro dell'esperienza del bello. Anche in Crousaz il Bello risiede nella natura dei rapporti e nelle sue qualità (cioè varietà, uniformità, regolarità, ordine e proporzione), in netta antitesi con tutto quanto concerne il versante della fantasia e del gusto, che – come vedremo – rappresenta lo strumento teorico dei seguaci della posizione soggettivista. Gozza chiarisce che

> questi caratteri del bello sono *reali*, in quanto sia nella natura dell'oggetto proporzionato, sia nel rapporto che la mente istituisce tra la sensazione e l'idea del bello, sia infine nel

[115] *Ivi*, p. 21.
[116] J.P. de Crousaz, *Traitè du beau. Où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, per des Exemples tirez, de la plûpart del Arts et des Sciences*, Amsterdam, L'Honorè, 1740.
[117] Gozza, *Estetica* e *musica,* cit., p. 67.

> sentimento di piacere e di approvazione che accompagna questa esperienza come suo completamento[118].

Se esiste un bello assoluto, Crousaz però – consapevole della diversità di opinioni sull'idea del bello - ammette anche l'esistenza di un *bello diviso*, cioè di un 'bello' falsato da abitudine, cattiva educazione o amor proprio che impedisce agli uomini di condividere la stessa concezione del bello e genera opinioni discordanti.

Anche nell'*Essai sur le beau* di Yves-Marie André[119] ritroviamo una posizione devota alla tradizione di S. Agostino e, dunque, incline a incentrare nei rapporti proporzionali un'apologia del bello contro l'empirismo e, allo stesso tempo, impegnata ancora una volta a saldare nella concezione del Bello le leggi della natura con il piano dell'estetica, la natura divina dei fenomeni e le istanze del piano sensibile. Mutatis mutandis, in André

> il bello musicale *assoluto*, essenziale, ha i caratteri dell'Idea platonica o della bellezza nel *Filebo*: è un bello eterno e non creato, immutabile, indipendente dall'istituzione, anche divina: ha i caratteri dell'ordine, della regolarità, della proporzione, della giustizia, della grazia, dell'accordo[120].

Nel pensiero del gesuita riecheggia ancora con evidente intensità una visione che ha quasi duemila anni di storia, secondo la quale

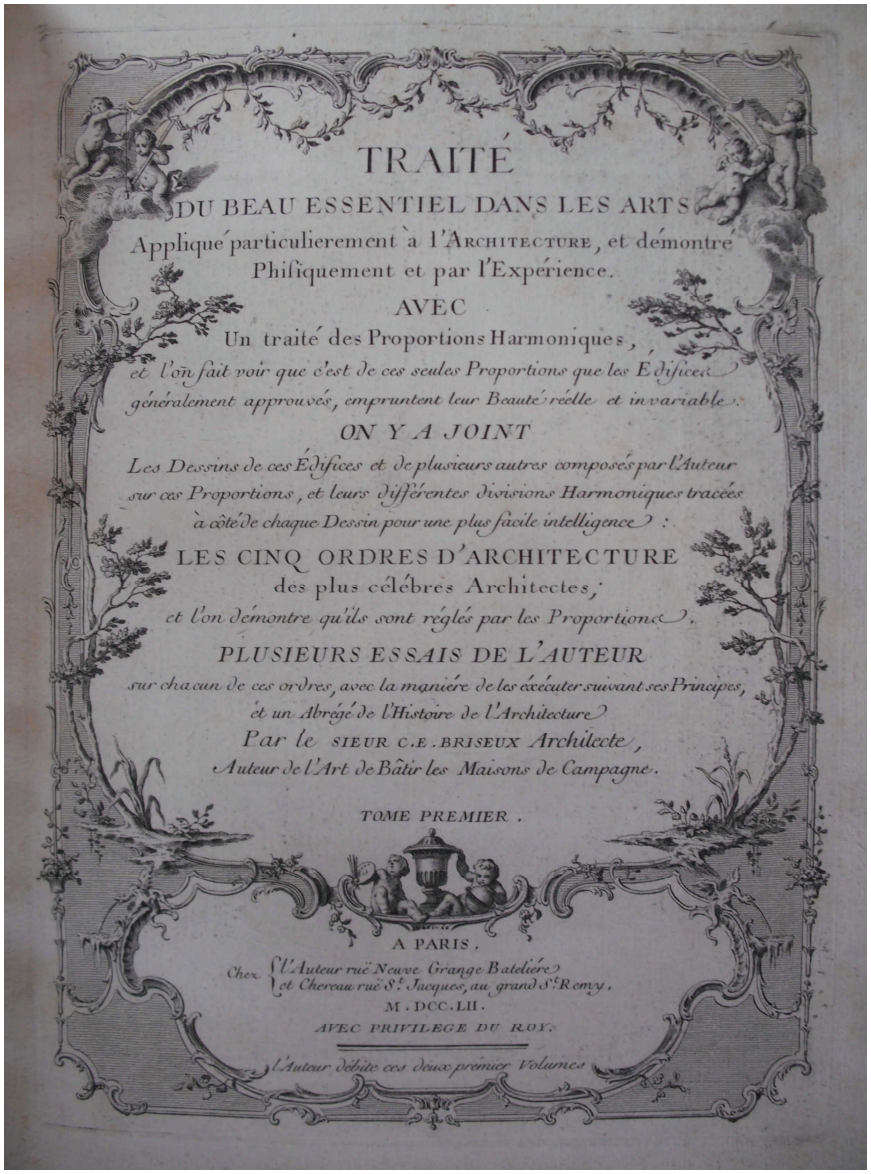
> il bello musicale assoluto (*musica humana*) è la condizione del rapporto tra il bello musicale naturale (*musica mundana*) e il bello musicale artificiale (*musica in strumentale*), […] collegamento spirituale [che] santifica musicalmente l'unione trinitaria dell'uomo col mondo e col suo Creatore[121].

Se questi contributi restano in generale sul piano di una teoria proporzionale del Bello, il *Traitè du Beau essentiel dans les arts* di Charles Etienne Briseux[122] rappresenta invece il testo puntuale e programmatico della riproposizione di un'estetica di stampo armonico-proporzionale.

---

[118] *Ivi*, p. 69.
[119] Y. M André, *Essai sur le beau*, Paris, Guérin, 1741; ristampa Genève, Slatkine, 1969.
[120] André, in Gozza, *Estetica* e *musica,* cit., p. 71.
[121] Gozza, *Estetica* e *musica,* cit., p. 71.
[122] Ch.-E. Briseux, *Traitè du Beau essentiel dans les arts, applique particulierement à 1'Architecture et demontrè Phisiquemente et par 1'experience*, Paris, 1752.

Nel trattato del teorico francese - «la più completa e autorevole riproposizione teorica del tema proporzionale, […] il punto di innesco del dibattito che si sarebbe sviluppato nei tre decenni successivi», per usare le parole di Testa[123] - il tema del *bello essenziale* è declinato proprio sul piano dell'analogia tra intervalli musicali e proporzionamento delle parti in architettura, analogia che occupa una sezione piuttosto consistente del trattato. Anzi, potremmo dire che il bello essenziale trova il suo fondamento proprio nell'aggancio con il bello musicale, consistente, quest'ultimo, nella teoria delle consonanze e, sul piano matematico, nelle relazione numeriche che le rappresentano. Infatti lo stesso frontespizio recita che il tema è *condotto avec un traité des Proportions Harmonique*.


TRAITÉ
DU BEAU ESSENTIEL DANS LES ARTS
Applique' particulierement à l'ARCHITECTURE, et démontré
Phisiquement et par l'Expérience.
AVEC
Un traité des Proportions Harmoniques,
et l'on fait voir que c'est de ces seules Proportions que les Edifices
généralement approuvés, empruntent leur Beauté réelle et invariable.
ON Y A JOINT
Les Dessins de ces Édifices et de plusieurs autres composés par l'Auteur
sur ces Proportions, et leurs différentes divisions Harmoniques tracées
à côté de chaque Dessin pour une plus facile intelligence :
LES CINQ ORDRES D'ARCHITECTURE
des plus célébres Architectes,
et l'on démontre qu'ils sont réglés par les Proportions.
PLUSIEURS ESSAIS DE L'AUTEUR
sur chacun de ces ordres, avec la maniére de les exécuter suivant ses Principes,
et un Abrégé de l'Histoire de l'Architecture
Par le SIEUR C.E. BRISEUX Architecte,
Auteur de l'Art de Bâtir les Maisons de Campagne.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez l'Auteur ruë Neuve Grange Bateliére
et Cheveau ruë St. Jacques, au grand St. Remy.
M. DCC. LII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.
l'Auteur débite ces deux premier Volumes

Il frontespizio del *Traité* di Briseux

[123] F. Testa, *Il Traitè du Beau Essentiel di Briseux e il tema delle proporzioni armoniche nella teoria architettonica del secolo dei Lumi*, in «Oltrecorrente», *Costellazioni Estetiche*, giugno 2003, n. 7, p. 145.

Una lunga sezione del primo tomo è dedicata al tema del proporzionamento delle parti dell'opera: la seconda parte affronta la spiegazione dei quattro tipi di proporzioni e progressioni (aritmetica, geometrica, armonica e contrarmonica), la terza verte sul fondamento naturale di dette proporzioni, mentre la quinta sull'applicazione di dette proporzioni all'architettura e soprattutto a quella degli antichi, nei quali massima è la bellezza.

Già nelle primissime pagine dell'introduzione Briseux affronta la querelle tra Blondel e Perrault sull'uso e la natura delle proporzioni in architettura, spendendo parecchie parole per confutare la posizione di Perrault e confermando, al di là della sua piena adesione al partito proporzionalista facente capo a Blondel, anche che la polemica alimentata dai due architetti seicenteschi è ancora viva e attuale nel Secolo dei Lumi. Per Briseux il nemico da combattere è ancora Perrault, il cui pensiero – in particolare il nodo del gusto, centrale nella sua argomentazione - è imprescindibile per chiunque voglia rifondare la teoria armonica nel Siécle des Lumières. L'opera di Briseux dimostra come la *querelle des proportions*, pur avendo avuto nel secolo precedente il merito di emancipare l'architettura francese dai modelli rinascimentali, sia ancora al centro delle riflessioni estetiche, a dimostrazione che è proprio sul terreno dell'analisi proporzionale delle opere d'arte che si gioca la sopravvivenza dell'analogia musicale in pieno Settecento. La contrapposizione tra partito proporzionalista e partito inneggiante il gusto si ripropone in tutta la sua valenza a metà Settecento ma, come vedremo, il piano di confronto coinvolgerà, al di là della volontà del partito proporzionalista e dello stesso Briseux, proprio uno temi centrali dell'estetica settecentesca: il gusto.

I nodi argomentativi di Briseux sono essenzialmente tre: che le proporzioni (in primis quelle musicali) trovano fondamento nella Natura, che *la causa della piacevolezza è la stessa in tutti gli organi di senso* e che i rapporti semplici sono i più gradevoli. Su questi solidi e certi pilastri la riflessione di Briseux può agilmente dispiegarsi in una dissertazione in cui la musica è ricondotta ai suoi fondamenti acustici e quindi al suo piano scientifico ma allo stesso tempo identificata come garante di una bellezza pienamente declinata sul piano estetico e, in questa doppia natura, timone per tutte le altre arti, architettura in testa. Il dato fondante del pensiero del teorico francese sta proprio nel valore delle proporzioni musicali:

> la musica […] sarà la prova inconfutabile che le proporzioni in cui consiste l'essenza del bello, sono alcune ben determinate e non altre; e sono proporzioni […] che si trovano già fissate nella natura, ben chiare al lume della scienza matematica; e perciò stesso *le hasard et*

le caprice che il Perrault ammetteva come fautori dell'arte, effimeri e veri come ciò che forma la piacevolezza d'un *habit à la mode*, sono eresia e bestemmia contro la divina ragione[124].

I tre pilastri sono evidentemente di carattere retrospettivo:

> il ricorso alla Natura-*Archè* […] mobilita infatti una costellazione di topoi formali – *concinnitas*, simmetria, ordine -, di modelli – l'Antico, il Tempio di Salomone, le architetture di Palladio – e di riferimenti teorici – Pitagora, Platone, Vitruvio, Alberti - costituenti, nel loro insieme, canonico patrimonio della tradizione classicista[125].

La dissertazione sul tema proporzionale in arte inizia con la spiegazione matematica dei quattro medi proporzionali, dei quali Briseux dimostra l'importanza per l'architetto che si trovi a dimensionare l'altezza di un vano date le due dimensioni della pianta. Successivamente Briseux elenca i rapporti musicali, semplici (le consonanze pitagoriche e zarliniane) e composti (dodicesima, quindicesima, diciassettesima, ecc.) e poi - e qui risiede il nodo centrale - lega le proporzioni della musica alla Natura: infatti a partire dai rapporti di consonanza e dissonanza

> les anciens inférérent qu'etant produit par la Nature, il devoit y avoir dans tous les objets un principe commun, qui les rendit agréables, ou désagréables, et que l'Ame, qui est le Juge de toutes les sensations, recevoit dans chaque sens les impressions d'agrément, ou de désagrement d'une maniere uniforme, de façon qu'elle n'en étoit pas frapée différément dans les sens de la vue, que dans celui de l'ouïe &c.[126].

Dunque lo stesso principio di gradevolezza e sgradevolezza colpisce sia l'orecchio che l'occhio. Ma, si chiede l'autore, quale relazione c'è tra l'unione dei suoni e quella dei corpi? La risposta si può trovare anche nell'arcobaleno, in cui – come insegna Newton –

> les sept coleurs qu'on y remarque occupent des espaces qui sont entre-eux dans la même proportion que les intervalles des sept tons de la Musique: tableau naturel, que le Créateur présente à nos yeux, pour nous initier au sisteme des Arts[127].

---

[124] A. Prandi, *Contributo alla storia della critica: il Traité du beau essentiel dans les arts di Ch. E. Briseux*, in «Arte Lombarda», 1965, anno X, p. 268.
[125] Testa, *Il Traitè*, cit., p. 150.
[126] Briseux, *Traité*, cit., p. 35.
[127] *Ivi*, p. 36.

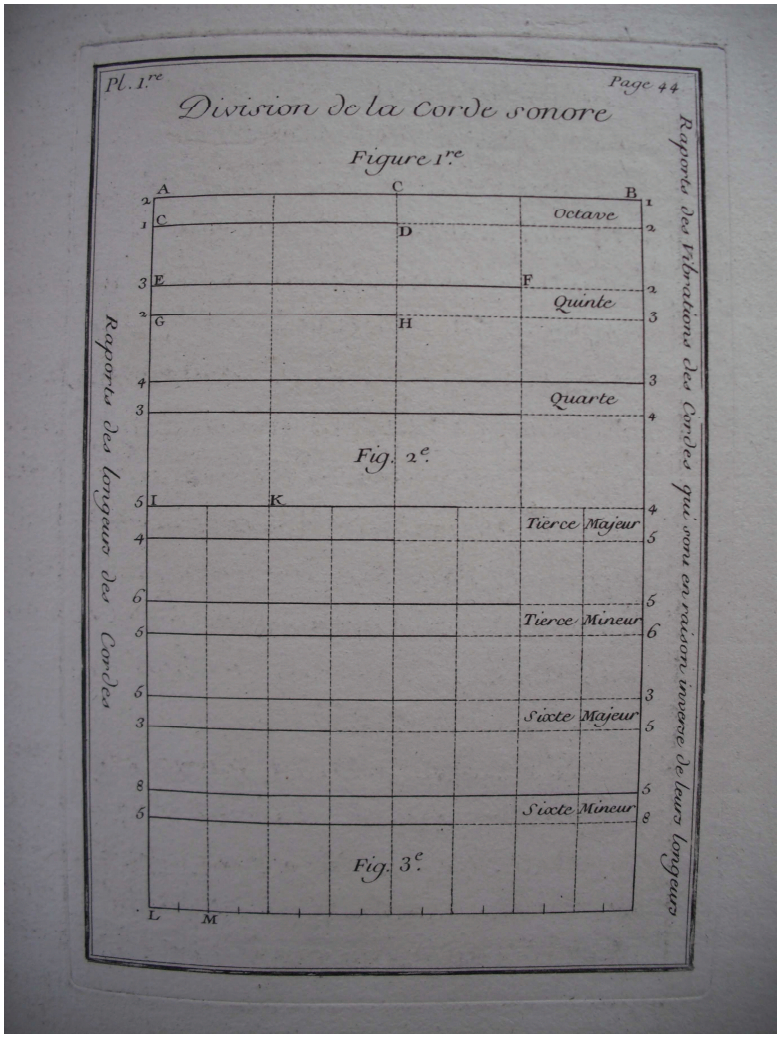
Nel ricorso alla Natura e grazie alla spiegazione scientifica, Briseux tenta un aggancio alla fisica e all'esperienza: come osserva Prandi, sembra voler completare l'opera di Rameau nella direzione auspicata dallo stesso teorico musicale. Infatti Rameau, pur auspicando l'estensione delle proporzioni musicali fondate su fenomeni naturali a tutte le scienze,

> non aveva osato estendere la teoria fino a universalizzarla: e non dovè quindi parergli vero che un altro, Briseux, procedesse a tale definitivo ampliamento[128].

Del resto Briseux si riferisce direttamente all'esperimento di Rameau, a dimostrazione di un bisogno di agganciare la sua teoria estetica all'esperienza scientifica:

> par une expérience raportée dans les memoires de l'Academie des Sciences de 1720 et par celle que célébre Rameau a marquée dans son traité de la génération harmonique, il est prouvé que tout Corps sonore étant frapé, il fait entendre, outre le Son principal, la Quinte la tierce & . de ce on, ou leurs Octaves, d'où resulte l'accord parfait et que ces trois sons sont en cette proportion harmonique 1 1/3 1/5, et en nombres entiers 15, 5, 3, laquelle proportion se reproduit la puissance reciproque des vibrations plus lente set plus prontes les unes sur les autres, en cette proportions arithmétique 1.3.5, car tandis que la corde qui produit le Son grave fait une vibration, son 1/3 fait trois et son 1/5 en fait cinq[129].

[128] Prandi, *Contributo*, cit., p. 268.
[129] Briseux, *Traité*, cit., p. 43.



La divisione della corda sonora in Briseux

Tuttavia, come rileva Testa, cercando una via speculativa che dia conto degli elementi su cui tradizionalmente si giustifica la teoria armonica e, allo stesso tempo, alla ricerca di elementi con cui combattere il gusto - male originario da cui l'architettura intende guarire - incorre in un paradosso. Già Prandi rilevava che «Briseux ammette i diritti del gusto, ma le conseguenze di ciò sono ben gravi»[130], a dimostrazione che il teorico francese non riesce ad evitare la contraddizione che nell'applicazione pedissequa delle proporzioni musicali è insita. Più recentemente, Testa ha osservato che

> a dispetto del platonismo che informa tanto la nozione di *beau essentiel* quanto il concetto di Nautra-*Archè* e che, d'altronde, costituisce la metafisica di riferimento soggiacente alla teoria delle proporzioni armoniche -, e in contrasto con gli appelli a *consulter la raison* per rinvenire in essa le norme alle quali il *goût* debba assoggettarsi, le argomentazioni di cui

[130] Prandi, *Contributo*, cit., p. 270.

> Briseux si vale […] denunciano, paradossalmente, un sistematico ricorso all'induzione empirica piuttosto che alla deduzione metafisica[131].

In sostanza Briseux, nel tentativo di fondare una *beauté réelle et invariabile*, ricorre a una dimostrazione che sta sul piano dell'empirismo e non già in quello della scientificità su cui dovrebbe ragionevolmente fondarsi, visto che lo stesso titolo annuncia che il bello è *demontré phisiquement et par l'expérience*: il fondamento non riesce a darsi come la *même cause primitive*, ma, al contrario, ricade inevitabilmente in quel piano del subiettivismo a cui l'autore cerca di sottrarre valore. Briseux, dunque, non è in grado di garantire al suo bello essenziale una valenza universale rispetto alla mera genericità empirica, se non ricorrendo all'escamotage teorico di una sorta di armonia prestabilita, in quanto cerca di riaffermare l'antica specularità tra micro e macrocosmo con un asse diretto tra struttura armonica in base alla quale la natura modella la realtà – e che governa la bellezza - e la *constitution* che è propria del soggetto; una sorta di triangolazione uomo-cosmo fondata sulla stessa armonia, secondo una ineludibile necessità fisica.

Potremmo dire che anche in questo caso le riflessioni che si pongano su un piano estetico ma che intendano riproporre il canone proporzionale non riescano a sottrarsi al piano dell'empirismo e del soggettivismo, anche se, nei loro assunti di base, tentano di combatterli sul piano dei fondamenti teorici.

Sul versante opposto, a coloro che, discutendo del bello e della sua natura, raccolgono la lezione di Perrault, la proporzione appare un concetto assolutamente empirico e per nulla vincolante per l'individuazione della bellezza. La lezione espressa da Edmund Burke nel *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759) dimostra come ormai il campo della riflessione si sia allargato alle nuove categorie estetiche formalizzate nel Secolo dei Lumi. Burke con l'*Enquiry*, denunciando subito dal titolo il proprio interesse, si colloca a pieno titolo tra coloro che contrappongono al concetto *classico* di bellezza quello più soggettivo e indefinibile di *sublime*, concetto rimasto finora un polo alternativo e certamente minoritario ma che costituisce una delle entità estetiche da cui parte l'attacco al classicismo. Burke afferma nettamente la sua opposizione alla teoria proporzionale:

> si è detto generalmente che la bellezza consiste in certe proporzioni di parti. Nel trattare l'argomento, ho grande ragione di dubitare che la bellezza sia un'idea che appartiene alla

[131] Testa, *Il Traitè*, cit., p. 151.

> proporzione. La proporzione si riferisce quasi completamente alla convenienza, come sembra fare ogni idea di ordine, e deve essere perciò considerata come una creatura dell'intelletto più che come la principale causa agente sui sensi e sull'immaginazione […]; la bellezza non ha bisogno dell'ausilio della nostra ragione[132].

L'autore ritiene che non vi sia chiarezza nell'uso del termine, per quanto esso sia ampiamente utilizzato, e dunque conduce un ragionamento puntuale e serrato al fine di smontare le basi dell'opinione dei *proporzionalisti*. Premesso che le proporzioni si scoprono con la misurazione e costituiscono l'oggetto della ricerca matematica, Burke smantella l'idea che proprio le proporzioni di tipo matematico siano a fondamento della Bellezza recepita dalla mente. Riportiamo per intero il lungo passo.

> Ma che una parte di una determinata quantità sia un quarto, un quinto, un sesto o una metà del tutto o che sia lunga quanto un'altra o un doppio, o solo una metà è una questione che non interessa per nulla la mente, la quale si mantiene neutrale; ed è da questa assoluta indifferenza e tranquillità della mente che le speculazioni matematiche traggono alcuni dei loro più considerevoli vantaggi; poiché non v'è nulla che interessi l'immaginazione, e nell'esaminare la questione il giudizio diventa libero e imparziale. Ogni proporzione, ogni disposizione di quantità è, per l'intelletto, uguale; poiché la stessa verità esso trae da tutte, dalla più grande e dalla più piccola, dall'eguale e dalla diseguale. Ma sicuramente la bellezza non è un'idea che riguarda la misurazione, e non ha nulla a che fare col calcolo e con la geometria. Se l'avesse, potremmo allora fissare alcune misure definite, che potremmo dimostrare belle sia considerate in se stesse, sia in relazione con le altre; e riguardo a quegli oggetti naturali, per la cui bellezza non abbiamo altra prova tranne il senso, potremmo ricorrere a questo felice modello, e confermare la voce delle nostre passioni col giudizio della ragione. Ma dal momento che non abbiamo tale ausilio, vediamo se la proporzione può, in un certo senso, essere considerata come la causa della bellezza, come è stato affermato così generalmente da alcuni con tanta sicurezza. Se la proporzione è uno degli elementi costituitivi della bellezza, essa deve trarla o da certe proprietà naturali , inerenti a certe misure che operano meccanicamente, o dalla forza dell'abitudine, o dalla capacità che certe misure posseggono di rispondere a particolari fini di convenienza[133].

Con una indagine nel mondo animale e vegetale volta a determinare «se le parti di quegli oggetti che sono giudicati belli […] siano costantemente formate secondo

[132] Burke, *Inchiesta sul Bello*, cit., p. 110.
[133] *Ivi*, pp. 110-111.

determinate misure»[134], l'autore dimostra che in realtà non ci sono fondamenti evidenti per affermare la base proporzionale del Bello. L'indagine prosegue con l'analisi delle misure del corpo umano, analisi che lo introduce direttamente nel bello architettonico.

> So che è stato detto molto tempo fa, e via via spesso ripetuto da uno scrittore all'altro per migliaia di volte, che le proporzioni architettoniche sono state tratte da quelle del corpo umano. Per rendere perfetta questa forzata analogia, essi rappresentano un uomo con le braccia sollevate e distese in tutta la loro lunghezza, e formano una specie di quadrato tracciando linee che passano lunga le estremità di questa strana figura. Ma mi sembra molto chiaro che la figura umana non ha mai fornito all'architetto nessuna di tali idee […] [perché] la vista della figura umana così disposta [suggerisce] piuttosto quella di una croce[135].

Burke chiarisce la totale mancanza di coincidenza di funzioni tra uomo e architettura, e dunque l'arbitrarietà ad utilizzare l'uno come modello dell'altra. In più, nega valore alla mimesis, o quanto meno inverte i termini della relazione tra uomo e natura:

> sono ancor più convinto che i sostenitori della proporzione abbiano trasferito le loro idee artificiose alla natura e non tratto da essa le proporzioni che applicano alle opere d'arte; perché in una discussione su tale soggetto essi abbandonano sempre il più presto possibile il vasto campo delle bellezze naturali, il regno animale e quello vegetale, e si trincerano entro le linee e gli angoli artificiali dell'architettura[136].

Avendo dimostrato *che le idee matematiche non sono la vera misura della bellezza,* Burke conclude affermando che «se la proporzione non opera in virtù di un potere naturale, riferentesi ad alcune misure, deve dipendere dall'abitudine o dall'idea di utilità: non v'è altra via»[137]. Le conclusioni cui giunge Burke vanno dunque nella direzione di un primato dei sensi e di un radicale ridimensionamento del ruolo della ragione:

> la bellezza è una cosa troppo impressionante per non dipendere da qualità positive. E poiché essa non è un prodotto della nostra ragione, poiché ci colpisce senza nessun riferimento all'utilità ed anche quando nessuna utilità è visibile, dal momento che la legge e il metodo della natura sono generalmente molto diversi dalle nostre misure e proporzioni, dobbiamo

[134] *Ivi,* p. 111.
[135] *Ivi,* p. 116.
[136] *Ibidem.*
[137] *Ivi,* p. 117.

> concludere che la bellezza è, per la maggior parte, una qualità dei corpi che agisce meccanicamente sulla mente umana attraverso i sensi[138].

Il panorama inglese offre altri contributi di pensiero che, come Burke, si muovono nel solco della posizione che osteggia il bello matematico-proporzionale e riafferma il primato dei sensi: *L'analisi della Bellezza* di Hogarth, di poco anteriore al trattato di Burke, offre una chiave di accesso alla teorizzazione del bello che nega la bellezza matematica. Il contenuto, pur indirizzato al tema della Pittura, ci riserva pagine chiarificatrici già dal sottotitolo, che riporta la dicitura *scritta con l'intenzione di fissare le fluttuanti idee del Gusto*: la relativizzazione del gusto è dunque il nodo centrale del saggio di Hogarth (tema che sarà il fulcro anche del successivo contributo di David Hume) e dunque non poteva mancare il tema delle proporzioni e del loro ruolo nella definizione dell'idea del bello.

Già nella prefazione l'autore esprime la sua posizione riguardo la teoria delle proporzioni in arte quale garanzia della Bellezza, dichiarando di *essersi imbattuto* nella prefazione di Le Blon all'edizione inglese del *The Beau Ideal*, opera dell'olandese Lambert Hermanson Ten Kate, pubblicata ad Amsterdam nel 1732 ma abbastanza nota nel panorama europeo. L'opera di Ten Kate si pone tra quelle che intendono sostenere la valenza delle proporzioni in arte, nel solco della tradizione che fa capo a Pitagora e Hogarth utilizza le parole di Le Blon per rispondere punto su punto alle posizioni espresse dall'olandese, partendo dall'assunto che le regole di proporzione siano impraticabili[139].

Le Blon afferma che l'opera che egli presenta è il «prodotto dell'analogia degli antichi Greci, o sia la vera chiave per ritrovare tutte le proporzioni Armoniche nella Pittura, nella Scultura, nell'Architettura, nella Musica, ecc. portata nella Grecia da Pitagora»[140], analogia con cui i Greci poterono cogliere il Bello Ideale applicandone le regole all'arte della pittura e poi all'architettura. A dispetto di ciò, Hogarth dichiara di avervi cercato, senza esito, *il segreto degli antichi,* quella *grande chiave della cognizione* che il traduttore anticipava:

> rimasi molto deluso nel non trovarmi nulla del genere, nessuna spiegazione, persino nessuna ulteriore menzione di ciò che all'inizio mi aveva positivamente messo in allerta, la parola

[138] *Ivi*, p. 126.
[139] «Invece Albrecht Dürer, nel disegno seguiva a tal punto le leggi della matematica, che neppure una volta se ne allontanò per accedere alla grazia – cosa che pure avrebbe dovuto prima o poi accadergli visto che copiava la natura dal vivo, se non fosse stato invischiato nelle sue impraticabili leggi della proporzione», W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, ed. it. a cura di C. M. Laudando, *L'analisi della bellezza*, Palermo, Aesthetica, 1999, pp. 36-37.
[140] Hogarth, *L'analisi*, cit., p. 17.

analogia. Ho dato al lettore un saggio di quanto lungi l'autore fosse dallo scoprire questo capitale segreto degli antichi, o la grande chiave del sapere […][141].

Il capitolo *Della Proporzione* tratta dei vari sistemi proporzionali e la figura umana fornisce ad Hogarth l'avvio per un approfondito esame del valore estetico delle proporzioni, ma l'autore, con un'articolata disamina del funzionamento dinamico del corpo, chiarisce subito l'inaffidabilità della misurazione di un 'oggetto' che, per sua stessa natura, è soggetto al movimento che ne modifica continuamente le dimensioni[142]. E'evidente qui una considerazione dinamica dell'osservazione e dunque un'opinione che sfata l'idea di un corpo statico e di proporzioni fisse e immobili e tiene conto invece anche degli aspetti fisiologici.

Se dunque le proporzioni del corpo umano non offrono alcuna analogia al pittore, nemmeno le proporzioni musicali possono valere a questo scopo, e la loro infondatezza è proprio riconnessa al fatto che *tutte le astrazioni matematiche sono estranee a questo scopo*. Sebbene Hogarth non neghi l'utilità delle misurazioni, che possono essere efficacemente ritrovate nelle antiche statue e adottate per il pittore, tuttavia

> […] Albrecht Dürer, Lomazzo […] e qualche altro hanno messo in difficoltà l'umanità non solo con un mucchio di inutili divisioni minuziose, ma anche con la bizzarra nozione che tali divisioni siano governate dalle leggi della musica. In quest'errore pare che siano stati indotti dall'aver osservato che certe divisioni uniformi e consonanti su una corda sola producono armonia per l'orecchio e dal persuadersi che simili distanze nelle linee appartenenti alle forme avrebbero in modo simile deliziato l'occhio […]. Questa specie di nozioni ha così prevalso col tempo che l'espressione 'armonia delle parti' sembra tanto applicabile nel campo della forma quanto in quella della musica[143].

Il rigetto della teoria armonica appare netto in questo passo: nulla di più sbagliato – afferma Hogarth – del credere che le proporzioni che dilettano l'orecchio possano fare altrettanto con l'occhio. Infatti, aggiunge poco oltre

[141] *Ivi*, p. 40.
[142] Hogarth ricorre, tra gli altri, all'esempio del polso, il cui diametro non è del tutto circolare ma varia in base al movimento che sta compiendo.
[143] Hogarth, *L'analisi*, cit., p. 90.

> nessuna regola o compassi deciderebbero questa materia o così presto o così precisamente come un buon occhio [che] solo deve determinarci nella nostra scelta di quel ch'è adesso più utile[144].

L'*assurdità dei suddetti sistemi* per l'autore consiste nel fatto che «piccole differenze in grandi lunghezze incidono poco o per niente sulla proporzione, poiché non sono distinguibili, [tanto che] l'occhio soltanto dovrebbe influenzare la nostra scelta di cosa risulti più bello»[145].

Nell'estetica di Hogarth le *impraticabili* regole proporzionali non solo non sono garanzia di bellezza ma spesso allontanano dal produrre opere che abbiano grazia. Ci troviamo qui di fronte ad una teoria palesemente anticlassica, ma – aggiungeremmo – nello stesso tempo antibarocca, se l'autore afferma che le linee serpeggianti sono tante volte cagione di deformità quanto di grazia[146].

Come spesso accade, le tesi di entrambe le fazioni si giocano più sulla negazione di valore dell'opposta opinione che nella capacità di proporre propri infallibili teoremi, trovando ognuno nell'insussistenza della tesi contraria motivo sufficiente per affermare la validità della propria, ma questo non impedisce all'autore di tentare di articolare una propria teoria delle proporzioni nel capitolo XI.

Procedendo cronologicamente nella disamina dei testi contenuti, a vario titolo, contributi sul tema armonico, troviamo i due trattati di Robert Morris, *An Essay upon Harmony* (1739) e *Lectures on Architecture* (1759), che dimostrano come il panorama inglese non sia compatto intorno alla posizione antiproporzionalista espressa da Burke e Hogarth, ma manifesti invece ancora un certo grado di attenzione verso la validità della teoria armonica.

Nella sua seconda opera, Morris propone una lezione che potremmo definire 'canonica' in fatto di proporzioni, rilanciando senza esitazioni il tema musicale in architettura. Secondo la nota tradizione vitruviana, l'architetto

> must have such an idea of music, and will conduce to judge the Nature of Sounds, their accords and Discords, their affinity with Proportions in erecting Rooms of entertainment, in Theatres, Churches etc., in which places Sound is more immediately concerned[147].

---

[144] *Ivi*, pp. 123- 124.
[145] *Ivi*, p. 91.
[146] *Ivi*, pp. 9-10.
[147] R. Morris, *Lectures on Architecture,* 1759, & *An Essay upon Harmony,* 1739, London, Gregg International Publishers Lim., 1971, Lecture II, p. 28.

Ne consegue che le proporzioni musicali siano assolutamente valide, anche in virtù del loro antico retaggio:

> regularity and proportion are the fine parts of architecture and these are performed by stated rules, handed down to us by the care and vigilance of preceding ages, to whom we owe all our knowledge, as well historical as architectural. I say buildings are to be performed by stated rules, as the several parts of music in concert are; in which if one instrument is ill tuned, or in a different key, it immediately creates a jarring and discord, which is not to be remedied without setting aside that instrument, or putting in a proper key with the rest; the same rules perfect architecture, and are essentially necessary in its performance; which I shall show by and by[148].

Anche secondo Morris il canone proporzionale resta intimamente connesso con le leggi di natura, leggi che muovono direttamente l'anima:

> beauty in all objects spring from the same unerring law in nature, which in architecture I will call proportion. The joint union and concordance of the parts in an exact symmetry, forms the whole a complete harmony, which admits of non medium: it is agreeably blended through the whole, and diffuses itself to the imagination by some sympathising secret to the soul, which in all union, all harmony and proportion[149].

Nella Lecture V Morris entra nel merito del rapporto analogico musica-architettura facendo ricorso ad una interpretazione geometrica dei rispettivi linguaggi:

> nature has taught mankind in music certain rules for proportion o sound, so architecture has its rules dependant in these proportions, or at least such proportions which are arithmetical harmony, and those I take to be dependant on Nature. The square in geometry, the unison or circle in music, and the cube in buildings, have all an inseparable proportion […][150].

La posizione di Morris appare del tutto in linea con la tradizione proporzionale e il suo pensiero non sembra cogliere il clima di rinnovamento estetico che agita il Secolo dei Lumi. Nelle pagine dei suoi scritti non emerge infatti alcuna tentazione sensistica, alcuna fascinazione verso il piano della soggettività: le *Lectures*, come pure il precedente *Essay*,

[148] Morris, *Lectures*, cit., Lecture IV, p. 47.
[149] Morris, *Lectures*, cit., Lecture VI, p. 78.
[150] Morris, *Lectures*, cit., Lecture V, p. 73.

rimangono di fatto legati a posizioni che sembrerebbero più in accordo con le riflessioni del secolo precedente ma che nel XVIII secolo risultano, così coma da lui rilanciate, piuttosto anacronistiche.

Il nesso tra l'idea del bello e il terreno delle sensazioni – nesso su cui si gioca moltissima parte della riflessione estetica del Secolo dei Lumi – informa invece *Le génie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos sensations*, opera dell'architetto francese Nicolas Le Camus de Mézières.

L'opera di Mézières non ha la pretesa di un trattato esaustivo sull'architettura, e non ne raggiunge il livello (non contiene tavole né disegni, e quindi non si pone nell'ottica di essere un manuale); pur limitandosi ad una lettura in termini sensistici dell'*hôtel* francese risulta particolarmente illuminante ai fini del nostro discorso in quanto, a cavallo tra il trattato architettonico e quello sul Bello, costituisce un tentativo di collazionare precedenti frammenti sparsi con l'intento di realizzare una teorizzazione che abbia il carattere di compattezza. Nelle parole di Campa, il *Génie*

> coniuga definitivamente l'interiorità (Burke) con la percezione: il celeberrimo modulo leibniziano del calcolo inconscio viene esplicitato con il più moderno e affabile principio *dell'analogia con le nostre sensazioni*[151].

Ricorrendo a conoscenze fisiologiche e fisiognomiche, Mézières sostiene che gli architetti avessero impiegato in maniera 'meccanica' gli ordini architettonici, senza la consapevolezza di poterne sfruttare le proporzioni al fine di suscitare sensazioni. L'opera esce nel 1785 e dunque alcuni anni dopo lo stabilizzarsi del campo dell'estetica, nondimeno rappresenta il trait d'union o fors'anche un tentativo di applicazione delle teorie del bello al campo della sensazione ai fini di trovare principi assoluti riferiti all'architettura, che, di per sé, offre solo costruzioni statiche e prive di dinamismo.

Del resto lo studio dell'analogia tra i sensi aveva investito – già sul finire del Seicento – anche il rapporto tra suoni e colori, come nel già citato *Clavecin ocularie*: Mézières declina in altra direzione queste fascinazioni, ma comunque «si appoggia convenzionalmente anche alla dimostrazione datane da Castel, della quale rivendica ulteriori applicazioni»[152]. Sebbene l'autore non possa «vantare fonti diverse da quelle di un ricorso al pitagorismo per l'associazione del calcolo aritmetico proporzionale alle

[151] C. Campa, *La repubblica dei suoni. Estetica e filosofia del linguaggio musicale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2004, p. 369.
[152] *Ivi*, p. 371.

strutture affettive»[153], egli relaziona l'opera architettonica con il piano sensoriale, secondo un rapporto analogico già pienamente consolidato nel rapporto tra musica e pittura.

L'architetto francese, partendo dall'assunto che le proporzioni siano la base dell'arte, tenta l'operazione di riconnetterle con i sensi, di creare un rapporto di causa-effetto tra le une e gli altri. Ma trattare di proporzioni in architettura implica necessariamente affrontare l'antico discorso degli ordini: infatti, scrive,

> la varietà realizzata dagli Artisti nella disposizione e nel proporzionamento delle diverse parti è all'origine dei differenti generi o caratteri che distinguono gli ordini architettonici[154].

Certamente il tema dei caratteri degli ordini architettonici (virile, leggiadro, austero) è antico quanto il tema stesso degli ordini: ma la novità è che qui l'autore estende l'interpretazione in termini di carattere e di piacere a tutta l'architettura. E proprio quando tratta degli ordini Mézières si riaggancia all'analogia tra musica e architettura e – cosa non irrilevante – proprio alla lettura musicale della base attica, dimostrando di conoscere molto bene la tradizione seicentesca francese in materia:

> la base attica […] è la più bella di cui si disponga e sovente è presa in prestito anche per l'Ordine Corinzio e per il Composito. Nell'accordo tra le sue parti, come molto sapientemente nota il sig. Ouvrard, tale base può essere assimilata agli accordi musicali di terza e quinta. In effetti il primo toro, la scozia e il secondo toro sembrano produrre per l'occhio l'effetto che le note *sol, si* e *re* hanno per l'orecchio[155].

La citazione musicale termina qui, ma a fronte dell'indubbia sua esiguità la sua importanza risulta invece degna di nota. Paragonato con Morris, il quale riproporne un'analogia fondata su retaggi precedenti e, possiamo dirlo, privi di una personale reinterpretazione, Mézières con questa breve riflessione tenta invece un'operazione al passo con il coevo pensiero estetico: pur riproponendo un'idea affatto nuova, ne fa uso in chiave sensistica, o, ancor meglio, ne fa il fondamento per un'interpretazione che sembrerebbe muovere da metodo scientifico per giustificare certe e determinate sensazioni suscitateci dall'opera architettonica. L'analogia musicale resta, ma la sua interpretazione

---

[153] *Ibidem.*

[154] N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet Art avec nos sensations*, Marin, Paris, [1780[l]]; 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, p. 44.

[155] *Ivi*, p. 48.

si modifica sulla spinta della nuova consapevolezza circa il legame tra bello e sensazioni. Come annota Zara, tracciando un parallelo tra la lettura di Blondel e quella di Mézières

> risiede qui, a detta di chi scrive, il radicale cambiamento di prospettiva che capovolge il senso dell'analogia musicale: Blondel illustra un teorema, Camus de Mezieres forgia una metafora, ponendosi di fatto su di un piano che […] è […] linguistico[156].

La natura quanto mai variegata degli atteggiamenti intellettuali di fronte al tema armonico, che spaziano da posizioni più tradizionali e ortodosse a nuove rivisitazioni maggiormente attente al piano delle sensazioni, passando attraverso i tentativi per lo più fallimentari di ricostruirne una teoria che eluda le imperiose istanze del gusto, sono la dimostrazione di una realtà altrettanto sfaccettata, quella di un secolo complesso, in cui forti contrapposizioni culturali e grandi trasformazioni traghettano un sapere ancora debitore all'antico verso i nuovi orizzonti della scienza, del sentimento e della soggettività.

[156] Zara, *Suono e carattere*, cit., p 459.

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

Se la Francia fino alla metà del Settecento detiene con tutta evidenza il primato delle speculazioni in materia armonica (e allo stesso tempo quello dei denigratori, eredi settecenteschi di un agguerrito Claude Perrault), dalla seconda metà del secolo il panorama architettonico italiano non è per nulla insensibile agli echi armonici. Lo evidenzia in modo abbastanza esaustivo il paragrafo *Musica* del terzo volume della *Bibliografia storico-critica dell'architettura e arti subalterne* di Angelo Comolli[157], dove viene stilato un elenco puntuale dei contributi - italiani e in parte europei - in tema di analogia musicale apparsi nella seconda metà del Settecento. Comolli apre il paragrafo con la notizia di un interesse diffuso per questa materia:

> molto si è parlato in questo secolo, e si parla ancora, della musica architettonica: si desidererà dunque di saperne gli autori, e tanto più, quanto che da Vitruvio anche la musica è inclusa nelle istruzioni architettoniche. Ecco gli scrittori, e i libri, che a questo proposito sono a mia notizia[158].

A questa introduzione del tema segue l'elenco puntuale degli autori, iniziando proprio dall'*Architecture Harmonique* di Ouvrard. Comolli dichiara di averne fatte *le più diligenti ricerche* ma senza esito e questo confermerebbe che nel Settecento le copie del testo fossero ormai introvabili. Comolli lo cita perciò attraverso coloro che ne *parlano con lode*, e cioè Blondel, Galiani[159] e Derizet[160]. In particolare Comolli riporta che Derizet, che definisce il testo di Ouvrard, appunto, *rarissimo*, ne parla *con qualche minuto dettaglio* in un suo discorso (forse proprio in materia di teoria armonica), del quale una copia

---

[157] A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana appresso il Salvioni, 1788-1792, volume III, § 8, pp. 228- 235.

[158] *Ivi*, p. 228.

[159] Berardo Galiani (Teramo, 1724 – Napoli, 1774) educato dallo zio Celestino, per il suo tramite potette frequentare a Napoli i principali intellettuali del tempo, interessandosi presto di architettura e belle arti. Socio dal 1755 dell'Accademia di San Luca, dove conosce e frequenta Derizet e Ricciolini, nel 1758 pubblica a Napoli *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione e commento del marchese Berardo Galiani*, opera assai apprezzata, ristampata nel 1790 con testo latino e ancora in uso fino alla metà dell'Ottocento. Conosciuto Winckelmann, entra però con questi in una accesa polemica circa l'opera di questi sugli scavi di Ercolano, polemica successivamente in parte ricomposta. La pubblicazione dell'edizione vitruviana non gli impedisce di versare per tutta la vita in precarie condizioni economiche, cosa che lo induce a progettare la stesura di un trattato di architettura ispirato a Vitruvio. La *Dissertazione* doveva esserne l'introduzione. Tra le altre opere inedite anche una dissertazione sulla musica.

[160] Il pittore lionese Antoine Derizet (1697-1768) si forma nella città natale ma è probabile che si sia in seguito trasferito a Parigi per seguire i corsi di Desgodets. Con una borsa di studio si reca nel 1723 a Roma dove nel 1728 è ammesso all'Accademia di S. Luca. A Roma opera nella chiesa di S. Claudio dei Borgognoni, realizza la chiesa del Ss. Nome di Maria al Foro Traiano e realizza opere nella chiesa di S. Luigi dei Francesi. La sua posizione è filo classica e sono noti suoi studi sull'equivalenza tra i rapporti musicali e le proporzioni architettoniche.

manoscritta è in possesso dello stesso Comolli per la pubblicazione negli «Opuscoli spettanti le Belle Arti». Sappiamo[161] che Derizet contribuì certamente a diffondere le idee di Ouvrard copiandone un lungo estratto e formando alcuni degli autori che ritroviamo nell'elenco comolliano: Ricciolini, Vittone, Galiani e Giacomo Quarenghi.

In una nota Comolli riporta brevemente quello che dovrebbe essere il contenuto del testo di Ouvrard:

> per quanto rilevasi dai citati scrittori tutto l'impegno dell'Ouvrard era diretto a sistemare con questo suo trattato un sest'ordine d'architettura da lui detto armonico: ma l'idea non è nuova, perché di questa opinione, al riferire del Lomazzo (*Idea del tempio della Pittura, pag. 35, Edit. 1590. 4.*) fu anche Giacomo Soldati architetto nostro italiano del Secolo XVI. *Aggiungasi*, dice Lomazzo, *il Sesto* (parla degli ordini di architettura) *novellamente ritrovato da Giacomo Soldati architetto del serenissimo Duca di Savoja, che egli chiama armonico, e col suono facilmente lo fa sentire alle orecchie, ma à gli occhi stenta rappresentarlo, volendo in questo imitar gli antichi, che non meno sonando che disegnando, et fabbricando fecero conoscere al mondo l'armonia de i suoi cinque ordini*. Chi volesse imitar Mr. Dutens, e comporre un libro intitolato *Delle scoperte degl'Italiani attribuite ai Francesi*, quante belle cose non potrebbe mai dire![162]

Al di là del pur interessante dato polemico verso le contese paternità di scoperte e invenzioni tra Francesi e Italiani – che parafrasa l'opera di Ludovico Dutens *Origine delle scoperte attribuite a' moderni*, pubblicata nel 1789 - quello che qui merita mettere in luce è il dato dell'invenzione (o meglio, della riproposizione) di un ordine armonico da parte di Ouvrard. Abbiamo già dimostrato che per primo Blondel divulghi questa falsa notizia e Comolli dimostra qui di rilanciare pienamente quanto Blondel afferma senza avere la possibiità di verificar personalmente la notizia.

Dopo l'*Abrégé d'architecture civile, et harmonique antique, et nouvelle,* pubblicato ad Amsterdam nel 1699 dal trattatista tedesco Johann Balthazar Lauterbach[163], del quale Comolli scrive di non conoscere il contenuto, ritenendo l'opera una delle più rare, entriamo in pieno Settecento con Francesco Riccati e la sua *Dissertazione intorno all'architettura civile*, pubblicata nell'ottavo tomo della *Raccolta calogeriana di opuscoli scientifici e letterari* del 1760. Il nome del suo autore – noto e apprezzato matematico - è

[161] Ci informa di ciò Zara, in *Suono e carattere della base attica*, cit., p. 468.
[162] Comolli, *Bibliografia*, cit., nota a, p. 229.
[163] Vedi paragrafo *1.2. Il paradigma musicale in architettura, dal Rinascimento al Seicento.*

ritenuto da Comolli *il miglior elogio di questa dissertazione*, ma l'abate bolognese non entra nello specifico del contenuto della dissertazione.

Sempre all'ambito veneto appartiene la *Lettera del sig. Tommaso Temanza ad un anonimo di Castelfranco* (datata 1762 ma raccolta nelle *Lettere pittoriche* del 1764), della quale l'autore riporta invece qualche breve considerazione. Si tratta in questo caso di una lettera polemica indirizzata all'architetto *armonico* Francesco Maria Preti, che Comolli definisce *studiosissimo conoscitore di questa materia, per la cui più facile intelligenza aveva ideato un nuovo metodo di ricavare la media proporzionale armonica con la curva Asintotica Apolloniana*; Comolli tuttavia ignora l'identità dell'anonimo corrispondente e, conseguentemente, si dice all'oscuro di eventuali sue pubblicazioni. La disinformazione del Comolli in materia è alquanto strana: sia Temanza che Preti infatti sono due noti esponenti del dibattito sull'architettura armonica e frequentano il noto *circolo riccatiano*, cenacolo di intellettuali riunito a Castelfranco Veneto intorno alla figura del matematico Jacopo Riccati e dei sui figli Francesco, Giordano e Vincenzo. Stupisce che Comolli non conosca nel dettaglio lo scambio intellettuale tra gli esponenti di tale cenacolo, dal momento che esso rappresenta la fucina più feconda per quanto concerne le riflessioni italiane in tema di architettura armonica.

In ambito bresciano, Comolli riporta poi notizia delle due lettere di Girolamo Francesco Cristiani[164] a Monsignor Giovanni Bottari[165] costituenti l'opera *Della media armonica proporzionale da applicarsi all'architettura civile*, datata 1766. L'autore dichiara che tale opera *non è niente inferiore alle altre e nella sodezza de' principi, e nella facilità di svilupparli*, benché sia opera piuttosto snella nella sua stesura. Il testo di Cristiani dimostra con evidenza che l'ambiente bresciano fosse un altro interessante polo della riflessione armonica nel panorama italiano della seconda metà del Settecento e i numerosi riferimenti alle opere armoniche dei Riccati che vi si trovano palesano una

[164] Girolamo Francesco Cristiani (1731-1811) erudito bresciano, compie studi poco sistematici in vari ambiti della erudizione – soprattutto in quello tecnico-matematico secondo un'impostazione sperimentale - senza peraltro frequentare mai alcuna università. Affianca il padre ingegnere fino ad essere inquadrato anche lui in questo ruolo e pubblica alcune opere: *Delle misure d'ogni genere antiche, e moderne con note letterarie, e fisico-matematiche, a giovamento di qualunque architetto* (1760), che ottiene ottime recensione da parte di Poleni, la *Dissertazione epistolare intorno alla utilità de' modelli nello studio di varie facoltà matematiche* (1763). Lascia anche alcune note in merito a problemi idraulici e si interessa anche di architettura, lasciando, oltre all'opera *Della media proporzionale armonica*, altre opere inedite.

[165] Archeologo, filologo ed erudito, monsignor Giovanni Bottari (1689-1775) è custode della Biblioteca Vaticana. È noto per essere il curatore della quarta edizione del vocabolario della Crusca e per le opere *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* (1737-54), *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (1754) e, in qualità di coautore con Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal sec. 15º al 17º*.

evidente conoscenza di quanto si era e si andava elaborando nell'ambiente trevigiano e dunque una buona circolazione degli esiti teorici del circolo riccatiano.

L'excursus di Comolli prosegue poi con le opere inedite: rifacendosi ancora a Blondel, Comolli cita a sua volta l'opera di *un certo sig. Ilarione*, del quale però riferisce di non conoscere il contenuto ma di averne tratto notizia dal teorico francese, che *ne parla in modo da doverne desiderare la pubblicazione*, anche se più di un secolo è passato senza che se ne abbia notizia.

Citando poi come fonte il Marchese Galiani, Comolli prosegue con altre due opere inedite inerenti il tema armonico, una del già citato architetto Derizet e l'altra del pittore romano Niccolò Ricciolini[166].

Della prima scrive di possedere una copia, che secondo lui sarebbe poco più che un estratto dell'opera di Ouvrard; della seconda invece riporta non solo quello che sarebbe stato il titolo (*Trattato pratico delle proporzioni, e proporzionalità convenienti fra le parti, che compongono il corpo di fabbrica in architettura*) ma anche la notizia che nel 1773 l'editore romano Pagliarini ne avesse già annunciato la prossima edizione. Comolli scrive di aver personalmente visionato copia dell'opera presso il pittore de' Vegni, che alla data di stesura della *Bibliografia* risulta aver già realizzato i primi due rami dell'opera. Nonostante ciò la pubblicazione non realizza giunge a compimento e a tutt'oggi risulta ignota, poiché è andato perduto anche il relativo manoscritto visionato da Comolli. Tuttavia l'opera di Ricciolini assume per la nostra ricerca un valore considerevole, dal momento che Comolli vi riconduce direttamente il contributo del Magnocavalli. Infatti

> l'accennato manifesto dell'opera del Ricciolini diede motivo al sig. Conte Francesco Ottavio Magnocavallo di Casal Monferrato di scrivere alcuna cosa sull'architettura armonica in una lettera al sig. Filippo Gastaldi avvocato romano, in data 23 giugno 1773. Essa è breve, ma piena di cose, ed io ne ho una copia, che tengo preparata per la suddetta *Raccolta di Opuscoli di belle arti*[167].

Nell'annoverare Magnocavalli tra gli architetti che scrivono di architettura armonica emergono due elementi interessanti. Il primo è che l'annuncio della pubblicazione dell'opera di Ricciolini *diede motivo* a Magnocavalli di scrivere sull'architettura armonica, il secondo è che il contributo del casalese fosse contenuto in una lettera del 1773

[166] Del pittore Niccolò Ricciolini (1687-1760) si hanno poche notizie biografiche: è attivo a Roma dove sono presenti opere e lui attribuite a Palazzo Barberini, alla Basilica di S. Maria degli Angeli alle Terme, a S. Giuseppe alla Lungara.
[167] Comolli, *Bibliografia*, cit., p. 233.

indirizzata a Filippo Gastaldi. Secondo Comolli, Magnocavalli sarebbe dunque stato indotto a scrivere un testo in materia armonica proprio a seguito della notizia della imminente pubblicazione del trattato di Ricciolini. In merito a questa notizia, possiamo supporre che l'affermazione dell'abate trovasse spiegazione proprio tra le righe della lettera a Filippo Gastaldi, il quale – introdotto nell'ambiente romano - avrebbe potuto con buona probabilità informare Magnocavalli dell'imminente pubblicazione dell'opera del Ricciolini, inducendo così il conte casalese a intervenire a sua volta con un contributo di suo pugno.

Il secondo dato di interesse risiede nel fatto che il contributo di Magnocavalli fosse proprio la - o nella - lettera all'avvocato romano, *breve, ma piena di cose*. Che Comolli possedesse una copia di tale lettera da inserire nel già citato *Opuscolo di belle arti* è cosa quanto mai interessante, ma, come è ampiamente noto, le ricerche effettuate delle carte personali dell'abate Comolli non hanno avuto finora esito[168] e quindi non è possibile risalire né a quella lettera né ad altri documenti che avrebbero dovuto costituire il corpus dell'Opuscolo destinato alle stampe.

Dall'esame del Fondo Magnocavalli presso l'Archivio di Casale è emersa però un'altra lettera indirizzata all'avvocato Filippo Gastaldi[169], scritta a Portici il 9 settembre 1772 dall'abate Vincenzo Corazza[170]. Che il destinatario fosse Gastaldi lo testimonia la dicitura *Lettera scritta al signor Avvocato Filippo Gastaldi* riportata in alto a destra con grafia di Magnocavalli; il tema è il Teatro di Ercolano. Il mittente è personaggio alquanto noto negli ambienti napoletani e romani, amico personale di Angelo Comolli e da lui incaricato di curare una nuova edizione del *Trattato della Pittura* di Leonardo sulla base di manoscritti inediti in suo possesso.

La presenza a Casale Monferrato di una lettera che riporta lo stesso destinatario citato dal Comolli è di estrema rilevanza documentaria, rilevanza che pare sfuggita agli studiosi precedenti[171]: il documento ha apportato alla ricerca l'inequivocabile certezza

---

[168] Come ci ha confermato Susanna Pasquali, non risulta, alla data odierna, l'esistenza di un fondo archivistico dell'abate Angelo Comolli. Il fratello dell'abate, Fermo, nel 1818 così scriveva in merito alla consistenza delle carte del defunto fratello: «Per le cure di S. E. Cardinal Pignatelli e di Monsignor Casale si ricuperarono alcuni manoscritti del defunto autore; ma li migliori materiali già ordinati, e disposti, non si seppe mai come fossero trafugati, né dove esistessero» (in A. Cavallari-Murat, *Schedula sulla Bibliografia architettonica di Angelo Comolli*, ripubblicato come *Bibliografia sistematica di Comolli*, in «Come carena viva. Scritti sparsi», vol. V, p. 563, Torino, Bottega d'Erasmo, 1982).

[169] ASCCM, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, Faldone 249.

[170] Per le notizie sull'abate Vincenzo Corazza si rimanda al paragrafo 7.2 *I rapporti di Magnocavalli con Filippo Gastaldi, Vincenzo Corazza e gli ambienti romani dell'Arcadia*.

[171] L'inventario del Fondo Magnocavalli, curato da Valeria Mosca, non riporta con precisione tale lettera e sua presenza è sfuggita anche ai numerosi studiosi che si sono occupati di Magnocavalli. Si potrebbe ipotizzare che Ieni, che a lungo ha studiato l'opera di Magnocavalli, l'avesse rinvenuta e trascritta, facendola confluire nel materiale da lui raccolto e attualmente costituente il *Fondo Ieni*, oggi custodito presso la

dell'esistenza dell'avvocato romano citato dal Comolli e di altrettanto certi contatti tra questo personaggio e Magnocavalli, dando luogo al contempo ad una serie di ulteriori ricerche, che hanno testimoniato con evidenza documentaria gli stretti rapporti tra Magnocavalli e l'Arcadia romana. Non né irrilevante ricordare che De Vegni era in contatto proprio con Corazza[172] e quindi possiamo supporre che proprio tramite il pittore De Vegni lo stesso Corazza avesse avuto notizia dell'imminente pubblicazione del Ricciolini. Dal Corazza la notizie potrebbe essere passata a Gastaldi e per il suo tramite direttamente al Magnocavalli, che avrebbe preso la penna per intervenire di persona nel dibattito in questione. Questa ricostruzione non trova allo stato attuale riscontri documentari ma riteniamo possibile che il Magnocavalli abbia ricevuto secondo questa concatenazione di contatti notizia dell'opera del Ricciolini.

Nella *Bibliografia* comolliana dopo il cenno a Magnocavalli segue un altro breve riferimento ad un testo del *ch. Sig. Stratico*[173], che lo stesso autore avrebbe annunciato nella sua edizione del trattato di Vitruvio: a questo proposito Comolli rimanda il lettore alle pagine dedicate al trattatista romano in qualità di commentatore di Vitruvio.

Tuttavia, secondo il Comolli, il vero faro in grado di far piena luce sull'argomento è la *Dissertazione metafisica del Bello* del Marchese Berardo Galiani (scritta nel 1765): «di tutte le indicate operette di architettura armonica niuna, a giudizio de' conoscitori, merita maggior riguardo della *dissertazione metafisica del bello* scritta dal Marchese Galiani», chiarisce infatti l'autore[174]. A questo riguardo l'abate riporta un breve sunto della *Dissertazione*, ripreso da una lettera di Emanuele Assione, il quale si augurava la prossima pubblicazione dell'opera per interessamento del nipote dell'autore, il giureconsulto Francesco Azzariti: nel passo Comolli riporta che il fondamento dell'opera di Ricciolini, dedicata al Bello, è proprio il tema delle proporzioni armoniche[175]. È noto che la *Dissertazione* non sia stata mai pubblicata, ma il testo oggi è ampiamente conosciuto ed è stato oggetto di alcune approfondite letture critiche[176].

Biblioteca Civica F. Calvo di Alessandria. Tuttavia non ne abbiamo la conferma, perché il fondo Ieni alla data attuale è ancora inaccessibile per motivi di riordino.

[172] Ne abbiamo avuto notizia dal. prof. Alfredo Buccaro – che qui ringraziamo - che a lungo si è occupato della figura di Vincenzo Corazza.

[173] Il matematico e ingegnere Simone Stratico (1733-1824) succede a Poleni nella cattedra di matematica a Padova e ne prosegue anche il lavoro, portandone a termine la pubblicazione sull'opera di Vitruvio. Pubblica anche un vocabolario di marina in tre lingue (1813-1814).

[174] Comolli, *Bibliografia*, cit., p. 233.

[175] «Siccome l'orecchio il primo ha scoperto la cagione del bello nella musica, detto però armonico, conviene perciò servirsi delle regole armoniche per avere il bello negli altri sensi ancora», *ivi*, p. 234.

[176] Questi i principali contributi: L. Pellegrini, *Del Bello (1765).Una dissertazione metafisica di Berardo Galiani*, tesi di laurea, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Filosofia, a.a. 1978/79, rel. L. Anceschi; T. Carrafiello, *Berardo Galiani intendente d'architettura (1724 - 1774*), 1996, in «Archivio storico per le province napoletane», 113, 1995 (1996), pp. 245-379; T. Carrafiello,

Le ultime citazioni dell'abate bolognese riguardano quegli autori che si sono occupati solo incidentalmente del tema dell'architettura armonica:

> tali sarebbero fra tant'altri il Perrault ne' *Commenti a Vitruvio*, il Cordemoy nel *Trattato d'architettura*, il Brisseux nel *Trattato sopra il bello essenziale nell'architettura*, il Morris nelle *Lezioni d'architettura*, il Laugier nel *Saggio d'architettura*, e fra gl'italiani il Vittone nelle *Istruzioni Diverse concernenti l'officio dell'architettura civile,* e il vivente ch. Sig. Masi nelle *Istruzioni teoriche e pratiche sull'architettura civile*, i quali tutti parlano scientificamente, ma per gli architetti, di questo armonico argomento[177].

Va da sé che alcuni di questi autori non parlano solo *incidentalmente* di rapporti musicali applicati all'architettura, ma vi dedicano ampie trattazioni: è il caso del *Traitè* di Briseux – che, come abbiamo visto, le elegge a fondamento della propria estetica - o delle *Istruzioni Diverse* di Vittone, al fondo delle quali l'autore inserisce, per mano del collaboratore Giovanni Battista Galletto, le cospicue *Istruzioni armoniche*[178]. D'altronde Comolli nomina alcuni di essi (Cordemoy, lo stesso Briseux, Morris) solo per il tramite degli autori nei cui testi sono citati, dimostrandone una conoscenza di seconda mano. Per concludere, l'autore raccomanda a tutti coloro che intendessero cercare approfondimenti sul tema la lettura del *Dizionario di Musica* di Sebastian de Brossard, primo dizionario di musica pubblicato a Parigi nel 1708.

Il fenomeno teorico delle proporzioni musicali applicate all'architettura appare, dalle pagine del Comolli, fenomeno piuttosto ampio e articolato, sia nelle opere pubblicate, che in quelle perdute, rimaste allo stato di bozza o in forma conclusa ma inedite. Che nel testo di Comolli non trovino voce testi fondamentali, come i *Commentarii* di Villalpando e Prado, o altri contributi seppur minimi (come gli *Elementi di architettura civile* di Sanvitali) può essere spiegato con la scelta del riferimento temporale dell'autore: Comolli si occupa di *questo secolo*, e quindi, pur informando il lettore che il tema risale al *De Architectura*, la trattazione si concentra sulle opere del XVIII secolo. Non mancano, pur in questa periodizzazione, alcune licenze: l'edizione di Vitruvio di Perrault e l'opera di Lauterbach retrocedono l'arco temporale esaminato al secolo precedente. Nonostante queste incongruenze temporali, nelle pagine di Comolli emerge – per usare le parole di

---

Anticipazioni sul trattato "del Bello" di Berardo Galiani, in A. Gambardella (a cura di), *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 75-84; T. Carrafiello, *Berardo Galiani*, in http://denatalesifola.altervista.org/index3.php.

[177] Comolli, *Bibliografia,* cit., p. 233.

[178] Per quanto riguarda il contributo del Vittone e delle *Istruzioni Armoniche* del Galletto rimandiamo al capitolo *8. Tracce armoniche nel panorama piemontese*.

Testa - «la rigogliosa reviviscenza del dibattito teorico sulle proporzioni armoniche»[179] che intorno alla metà del Settecento aveva – per usare ora le parole di Wittkower, che ne aveva quanto meno intuito la portata – «una risonanza più ampia di quanto sia generalmente riconosciuto»[180].

Testa delinea il riemergere della teoria armonica nei decenni centrali del XVIII secolo nei termini di una *strategia di rifondazione*, chiamata in causa nel nuovo dibattito estetico per rinsaldare il valore dell'antico:

> un vasto fronte antibarocco […] 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 universali[181].

Tale fronte risulta impegnato nell'istanza di riaffermare un modello di comunicazione artistica sempre più fortemente insidiato dal partito che, sulle basi di una nuova sensibilità, propugna il primato della soggettività e del gusto.

L'esame temporale delle principali opere pubblicate o inedite in tema di analogia musicale rivela infatti una evidente concentrazione temporale tra agli anni Sessanta e Settanta del Settecento: lo stesso Magnocavalli redige molti dei suoi manoscritti 'armonici' nel periodo 1756 - 1771, confermando una certa concentrazione cronologica di testi sull'argomento. Non è chi non veda che tale concentrazione non può essere frutto di mera casualità e forse non è nemmeno sufficiente motivare il dato con la pur importante rete di scambi interpersonali e la buona circolazione delle opere – o quantomeno, delle notizie intorno ad esse - degli autori citati da Comolli; anche le conoscenze dirette e i probabili scambi epistolari tra gli autori stessi, scambi che del reso costituiscono una consuetudine della circolazione delle idee e dei saperi propria del secolo dei Lumi, spiegano solo in parte una così forte concentrazione temporale di opere sul tema armonico in Italia. Tenteremo di dare una risposta a questo quesito nell'ultimo capitolo, anche alla luce della lettura critica del contributo personale del conte casalese che, il testo di Comolli lo dimostra, si pone pienamente al centro delle riflessioni di quei fatidici anni.

---

[179] F. Testa, *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, p. 303.
[180] Wittkower, *Principi*, cit., p. 141.
[181] Testa, *Il Traitè*, cit., 147.

2. Il Conte Francesco Ottavio Magnocavalli tra architettura, musica e letteratura

La vicenda biografica del Conte di Varengo Francesco Ottavio Magnocavalli (Casale Monferrato, 1707 - Moncalvo, 1788) è ormai ampiamente nota: dopo l'*Elogio storico di Francesco Ottavio Magnocavalli, Conte di Varengo* di Vincenzo Amedeo Ferrero di Ponziglione[1], redatto sul finire del Settecento a poca distanza dalla morte del conte, nell'Ottocento e nel secolo passato molti sono stati i contributi critici sulla vicenda personale e artistica del nobile casalese, contributi che ne hanno messo a fuoco le molte anime culturali - architetto dilettante, erudito, tragediografo, scienziato - senza escludere l'attiva e duratura partecipazione alla vita pubblica e sociale di Casale Monferrato.

Dopo alcuni interessanti ma ormai datati studi sull'opera e sulla figura di Magnocavalli, il convegno sull'architetto casalese, tenutosi a Casale e Moncalvo tra l'11 e il 13 ottobre 2002 e curato dal compianto prof. Giulio Ieni - che dell'architetto casalese si era occupato per svariati anni con estrema dedizione, conducendo una sistematica disamina di tutto l'archivio manoscritto dell'architetto - ha permesso di rivederne la vicenda personale e professionale alla luce di più recenti indagini e di inserirne la figura nel più ampio quadro di riferimento del Settecento, sia sotto l'aspetto della produzione architettonica che sotto quello dei vari contributi culturali[2]. Ne emerge il ritratto di un personaggio di grande valore intellettuale, di continuo e infaticabile impegno, responsabile non solo di proprie iniziative culturali e di proprie produzioni nel campo dell'architettura, ma in grado anche di procurare per la propria città committenze di altissimo rilievo: si pensi alla sua intercessione per far giungere nella città monferrina il pittore Giovan Battista Tiepolo per gli affreschi nella Cappella di S. Evasio, presenza che poi non fu possibile per improrogabili impegni del pittore presso la Corte di Spagna.

La biografia di Francesco Ottavio dipinta dal nobile Ponziglione, è, come ci informa Ieni, «profilo di grande utilità e correttezza scientifica, ma a tratti reso implicito ed oscuro

---

[1] V. 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. La ristampa ottocentesca da noi consultata presso la Biblioteca Civica di Casale Monferrato (Al) e dalla quale sono tratte le citazioni non reca data di pubblicazione precisa ed è mancante di frontespizio. Il testo è contenuto tra le pp. 3 e 33. Il Ponziglione è tra i fondatori stessi della rivista della Biblioteca Oltremontana e Piemontese. Presso l'archivio della famiglia Ferrero di Ponziglione Ieni ha ritrovato un documento manoscritto dal titolo *Notizie intorno alla vita agli studi di Francesco Ottavio Magnocavalli*, documento preparatorio per l'Elogio stilato con tutta probabilità dal figlio del conte, Giacinto, con la collaborazione di De Giovanni.

[2] Vedi i numerosi contributi 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.

nella sua formulazione […]»[3] anche se il suo autore risulta, sempre secondo Ieni, «ben informato della vita di Magnocavalli e [in grado di] disporre anche di fonti archivistiche pertinenti e di prima mano»[4].

La fonte cui Ponziglione attinge le notizie sul defunto per l'*Elogio* - pubblicato nella *Biblioteca Oltremontana*, filiazione della Società dei Filopatridi - è il figlio Giacinto, che secondo Ieni, non doveva però essere così ben introdotto nell'ambiente torinese delle Accademie: concordando con Ieni e poi con Fedi[5], si può ipotizzare allora che l'intercessione per la pubblicazione dell'*Elogio* a Magnocavalli arrivi alla società dei Filopatridi per il tramite del canonico Ignazio De Giovanni, amico di vecchia data del conte casalese[6] e membro dell'Accademia.

Il conte Francesco Ottavio, di antica famiglia aristocratica[7], è figura notissima nel panorama di Casale - dal momento che vive con consapevolezza e impegno diretto il ruolo sociale che compete alla sua condizione nobiliare – ma è anche noto al di fuori dalla provincia, partecipando in prima persona ad alcune delle vicende culturali del pieno Settecento in qualità di tragediografo, architetto dilettante ed erudito.

Ricevuta tra le mura domestiche una prima formazione culturale, secondo la consuetudine del tempo, il giovane conte completa gli studi al Collegio dei Nobili di Parma (dal 1718 al 1727), distinguendosi soprattutto nella poesia, e successivamente si laurea in legge a Torino senza cessare, come ci informa il Ponziglione, «di coltivare le lettere, e le scienze coll'aiuto di ottimi libri, de' quali formò ampia raccolta»[8]. Emerge dunque già in età giovanile l'interesse del conte verso ampi ambiti della cultura e l'impegno a costruirsi una adeguata biblioteca, innestata sull'eredità di quella paterna.

Dopo alcune turbolente vicende giovanili – in seguito ad una irriverente mascherata carnevalesca è costretto a scontare una detenzione di più di un mese nella fortezza di Ceva - la vita di Francesco Ottavio prende la strada del rigore e degli impegni civici: oltre a dedicarsi alla famiglia e alla gestione del ricco patrimonio familiare, Francesco Ottavio ricopre alcune importanti cariche pubbliche nella natia Casale. Nel 1733 entra a far parte del consiglio comunale come consigliere nobile di prima classe del Consiglio cittadino, nel

---

[3] G. Ieni, *Un profilo biografico settecentesco di F. O. Magnocavalli*, in «Arte e Storia», settembre 1993, n. 5, Villanova Monferrato, Diffusioni Grafiche, p. 8.
[4] Ibidem.
[5] F. Fedi, *Francesco Ottavio Magnocavalli tragediografo*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., p. 152.
[6] Per più approfondite considerazioni sul ruolo di De Giovanni nella pubblicazione dell'Elogio si veda Ieni, *Un profilo biografico*, cit., p. 9. Per altre notizie sul canonico De Giovanni si veda il capitolo 4. *La ricostruzione degli interessi culturali di Magnocavalli con particolare attenzione al campo architettonico e al tema armonico-musicale*, nota 38.
[7] Per quanto riguarda le radici del casato vedi capitolo 3. *Le fonti della ricerca.*
[8] Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 5.

1733 e poi nel 1737 ricopre l'incarico di 'ragioniere', nel 1734 viene eletto come 'provveditore' del Comune, nel 1736 'sindaco di prima classe' in rappresentanza dei nobili cittadini. La carica è alquanto prestigiosa in quanto rappresenta i nobili di 'prima classe', altrimenti detti 'nobili di baldacchino' in quanto godono, nelle cerimonie religiose più solenni, del diritto di reggere le aste del baldacchino che sorregge in processione il Corpus Domini; ma è altrettanto spinosa, poiché spesso in conflitto con l'altra carica di sindaco, quella della rappresentanza borghese nel consiglio cittadino[9]. Dal 1740 Magnocavalli ricopre un'altra carica particolarmente autorevole, quella di 'riformatore delle Scuole', che detiene per parecchi anni.

Anche sul piano culturale Francesco Ottavio è figura di spicco nell'ambiente casalese: fortemente attratto dalle posizioni illuministiche, compare tra i primi sottoscrittori dell'*Encyclopédie* e partecipa ai dibattiti eruditi intessendo corrispondenze con personaggi di rilievo del tempo, anche fuori dei confini geografici del Monferrato. E' animato per tutta la vita da una vivace curiosità intellettuale, testimoniata anche dalla ampia e articolata biblioteca, ereditata dal padre Ippolito e personalmente ampliata nel corso della lunga esistenza con opere di letteratura, poesia, storia, architettura, religione e con periodici accademici e giornali eruditi. Condivide questi suoi interessi culturali con altri noti personaggi della sua città natale: il canonico Ignazio De Giovanni - letterato e grande diffusore di libri *proibiti*, che con tutta probabilità procura allo stesso Magnocavalli - e gli amici comuni, gli aristocratici marchese Grisella di Rosignano e Radicati di Cocconato, tutti suoi abituali ospiti nella villa di Moncalvo.

L'architettura, la musica e la letteratura sono i campi che maggiormente lo interessano, anche se vi si dedica in modi e tempi diversi durante la sua lunga esistenza. Per cogliere le vicende biografiche essenziali in merito a questi aspetti della biografia del Magnocavalli è utile partire dalla testimonianza di Ponziglione, che ci informa del momento in cui, quasi per caso, nasce l'attività di architetto: «Circa l'anno trentesimo dell'età sua un impensabile accidente lo portò ad applicarsi all'architettura civile»[10]. L'*impensabile accidente* è l'informale richiesta dell'amico conte Patrizio Coppa di elaborare uno schizzo per la propria dimora di Casale. In questo primo e casuale incarico progettuale di Francesco Ottavio le *giuste proporzioni e l'eleganza del disegno*[11] costituiscono la prima evidente

[9] Una delle dispute tra i due sindaci si verifica durante la vicenda degli alloggiamenti da garantire alle truppe militari di passaggio in città durante le guerre di successione polacche e austriache. Per questa vicenda vedi A. Merlotti, *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze, Olschki, 2000, p. 118 segg.
[10] Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 5.
[11] *Ivi*, p. 6.

testimonianza di una chiara predisposizione del conte verso l'arte del costruire. Dell'interesse del conte verso l'architettura, il Ponziglione reca ulteriore testimonianza raccontando come il Magnocavalli, recatosi in giovane età a Milano, fosse rimasto affascinato nel vedere la bellezza delle colonne e degli architravi – appartenute in origine alle terme di Massimiliano - posti davanti alla Chiesa di San Lorenzo:

> restò sorpreso e quasi rapito da certa indefinibile sensazione nel vedere le sedici colonne antiche scannellate co' loro architravi, poste avanti la Chiesa di San Lorenzo maggiore, le quali vengono riputate avanzo delle terme di Massimiliano[12].

A partire dalla vicenda di Casa Coppa, Magnocavalli inizia dunque a dedicarsi all'arte del costruire:

> quantunque non avesse avuto nelle scuole alcun lume intorno all'architettura e non vi fosse in patria chi potesse dargli la menoma direzione […] studiandola da se ne seppe fin da principio cogliere i migliori e più solidi principi [e] vi fece in breve tempo tali progressi che giovò non poco alla rivoluzione tra noi operatasi nel modo di fabbricare, essendosi sostituite alle stravaganze Guerinesche ed ai capricci oltremontani, la soda maniera tenuta da' Greci e da' Romani[13].

La formazione del conte è dunque autodidatta, realtà piuttosto frequente durante tutto il Secolo dei Lumi. A tale riguardo infatti Perin osserva che

> ancora per tutto il Settecento le strade che conducevano alla pratica del'architettura potevano essere svariate, tutte comunque accettate. E il dilettantismo nobiliare era certamente una di quelle. Oserei dire che questo era un approccio frequente, basti pensare al caso di Benedetto Alfieri […] ma altri se ne possono ricordare […][14].

D'altra parte non è rara la pratica di architettura proprio tra i rappresentanti del ceto nobiliare per motivi che il Milizia chiama 'moraleggianti', motivi per lo più legati ai ruoli pubblici che i membri di tale ceto spesso ricoprono nelle realtà cittadine cui appartengono. Nella formazione autodidatta del conte casalese Ponziglione menziona lo studio dei testi di Vitruvio, di Serlio, dell'Alberti e di altri trattati italiani e francesi, ma sopra tutti quello

[12] *Ivi*, p. 7.
[13] *Ivi*, p. 6.
[14] A. Perin, *La formazione di un dilettante di architettura. Francesco Ottavio Magnocavalli*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., p. 235.

delle opere del Palladio (*la sua scorta principale era Palladio)*, sommo maestro per il conte casalese: il superamento delle *stravaganze* del Guarini e l'adozione di uno stile improntato alla riproposizione della *soda* architettura, quella della classicità – grande merito del casalese – trovano un convinto estimatore in Ponziglione.

Dai confini monferrini la fama di Magnocavalli si allarga ben presto ad ambiti geografici più ampi: dopo gli esordi, improntati ad un gusto essenzialmente barocco, più tardi viene riconosciuto come introduttore del neopalladianesimo negli Stati sabaudi, anche grazie alla feconda e significativa amicizia con il conte vicentino Enea Arnaldi, accademico olimpico e come lui dilettante di architettura e appassionato delle opere palladiane. Il casalese infatti compie nel 1756[15] un viaggio in Veneto (visita Verona, Vicenza, Venezia ma anche Mantova) con l'intento di esaminare e studiare le opere del Palladio:

> il desiderio di vedere le fabbriche [del Palladio] ebbe gran parte a fargli intraprendere un viaggio nello stato Veneto. In Vicenza, dove egli si fermò parecchi giorni, si fece conoscere e stimare assai da que' nobili Accademici del Teatro Olimpico […][16].

Il soggiorno veneto avviene nel 1756 e sembra segnare una netta svolta stilistica nella sua architettura: Ieni[17] mette in luce come alcuni progetti immediatamente precedenti e immediatamente successivi tale viaggio siano improntati a modelli stilistici sensibilmente diversi, testimoniando inequivocabilmente come il nostro tragga dal suo viaggio in terra veneta forti stimoli a rivedere lo stile precedentemente adottato. Anche Testa concorda nel ritenere il viaggio in Veneto un momento di cesura tra un prima e un dopo nella pratica progettuale del conte, definendolo

> debitore a Palladio della propria conversione da una precedente pratica dei modi tardo barocchi propri della tradizione piemontese a soluzioni classiciste ispirate puntualmente al maestro veneto[18].

---

[15] La data del viaggio – probabilmente avvenuta tra il 26 giugno e la fine di agosto del 1756 - è attentamente ricostruita da Ieni: lo storico in *Il restauro della copertura* (1987), nota 16, dice che è *di poco anteriore al 1762*, mentre nel successivo *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, nota 15 p. 19, tramite alcune lettere del conte che contengono riferimenti al viaggio e ne permettono l'esatta datazione, notifica definitivamente che il periodo del viaggio in Veneto è l'estate del 1756.

[16] Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 8.

[17] Ieni, *Un Profilo*, cit., nota 15.

[18] F. Testa, *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, p. 303.

A Vicenza Magnocavalli risulta ospite dell'Arnaldi[19], con il quale è legato da profonda stima e amicizia. Anni dopo il conte vicentino gli dedica il proprio trattato, *Idea di un teatro*:

> questo Signore Vicentino fu uno di quelli, che maggiormente ammirarono le virtù, e la dottrina del Conte Magnocavalli: infatti egli diede una pubblica, e pregevole testimonianza dell'alta stima […] col dedicargli l'opera nella quale propose l'idea di un nuovo teatro […][20].

Dal 1750 al 1772 intesse con Arnaldi una assidua corrispondenza improntata ad un vivace scambio sui temi della teoria architettonica, su questioni accademiche, sulle riflessioni sul bello, sui modelli stilistici. Del viaggio in Veneto sono testimonianza anche alcuni interessanti manoscritti, come la *Memoria per una casa di villa ad imitazione della Rotonda di Andrea Palladio* (23 settembre 1756) e la *Memoria relativa all'intercolunnio usato da Palladio tra le due colonne accoppiate all'angolo della basilica di Vicenza* (redatta però anni dopo, intorno al 1767).

Un primo regesto delle opere del Magnocavalli alla data del 1762 ci è fornito proprio dall'epistola dedicatoria di Arnaldi nella sua opera *Idea di un teatro universale*: il conte vicentino enumera le principali opere del suo omonimo casalese[21], anche se subito dopo genericamente fa menzione di *molte altre pubbliche fabbriche che tralascio per brevità*.

Grazie all'amicizia con Arnaldi[22] il conte casalese è impegnato in prima persona nel dibattito in seno all'Accademia Olimpica di Vicenza sulla scelta della copertura del teatro palladiano, accesa diatriba stilistica che attraversa circa un decennio, dal 1755 al 1765, e per la quale Magnocavalli non ritiene opportuno esprimersi direttamente[23] (a causa proprio della sua amicizia con il conte vicentino, ormai sotto gli occhi di tutti per via della citata epistola dedicatoria dell'*Idea di un teatro*) ma per la quale procura all'amico pareri illustri come quelli dell'antiquario piemontese Giuseppe Bartoli e, soprattutto, quello del più noto

---

[19] Ci fornisce questa notizia Ieni, *Un profilo*, cit., nota 15.
[20] Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 10.
[21] «Facciata della Chiesa di S. Croce de' P.P. Agostiniani, il Coro, ed il Presbiterio di S. Domenico, e la Chiesa dedicata alla Madonna delle Grazie nella città di Moncalvo, [il] Palagio de' Signori Conti di Rinco e di Nemours […] e [i] vostri [palazzi], sì di Città come di Villa» (E. Arnaldi, *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, pp. ii-iii).
[22] «Questo Signore Vicentino fu uno di quelli che maggiormente ammirarono le virtù e la dottrina del Conte Magnocavalli» (Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 10).
[23] In questa vicenda il Ponziglione si esprime con parole di chiara stima: «egli diede non dubbia prova di moderazione, di prudenza e di urbanità» (Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 8).

architetto Giovanni Battista Borra, già conosciuto per la vicenda, di cui si parlerà oltre, della realizzazione dei 'ripari' del Po a Casale.

Al legame del conte Magnocavalli con l'ambiente veneto si deve anche con tutta probabilità l'arrivo a Casale di pittori come Paolo Guidolini, Andrea Porta e soprattutto Francesco Lorenzi, allievo del Tiepolo e suo sostituto per la decorazione di Palazzo Gozzani di Treville[24] dopo che il maestro è costretto a rinunciare all'incarico per precedenti impegni. Anche l'architetto veneto Ottavio Bertotti-Scamozzi soggiorna a Casale, chiamato per la realizzazione della facciata del Palazzo Gozzani di Treville, opera precedentemente avviata dall'architetto locale Giovanni Battista Scapitta. La documentazione archivistica relativa a queste vicende è per lo più andata perduta, ma l'accertata presenza delle due personalità artistiche a Casale dimostrerebbe una tale familiarità del conte con l'ambiente veneto da premettergli di procurare ad artisti così rinomati importanti commissioni nella sua città natale.

Tra i personaggi piemontesi con cui il Magnocavalli entra in contatto spicca la figura dell'architetto Giovanni Battista Borra, conosciuto a Torino in occasione di un soggiorno (che si articola in tre periodi, fra la primavera e l'estate del 1759) mirato alla ricerca per conto della città di Casale di un architetto che si intendesse di opere idrauliche cui assegnare l'incarico di progettare il nuovo sistema casalese di dighe e 'ripari'. Assegnato l'incarico a Borra, risulta interessante osservare che, al di là dei documentati rapporti professionali legati alla sistemazione dei ripari (completati nel 1765), alcune fonti documentarie lasciano intravedere in filigrana più profonde condivisioni dei due architetti sul terreno culturale[25].

Il soggiorno torinese di Magnocavalli nel 1759 appare particolarmente stimolante per il conte casalese, in quanto nella capitale sabauda il nostro ha modo di conoscere e frequentare i personaggi in vista dell'alta società e soprattutto gli architetti, tra cui il coetaneo Benedetto Alfieri e anche i più giovani Ignazio Benedetto Birago di Borgaro e Francesco Valeriano Dellala di Beinasco, che in un suo viaggio a Vicenza avrà come referente Arnaldi proprio per intercessione di Magnocavalli. Le frequentazioni del casalese non si limitano ai soli architetti ma anche agli amici della *Società privata*, associazione di nobili dilettanti e professionisti che di lì a pochi decenni darà vita alla *Reale Accademia delle Scienze*. Palmucci Quaglino rileva questa predilezione di Magnocavalli per gli

[24] Per questo tema si veda Martinotti et al., *Gozzani Treville di Casale: il Palazzo delle Muse*, in E. M. Guzzo e I. Chignola (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.

[25] Per questo tema si veda più avanti, il paragrafo *8. Tracce armoniche nel panorama piemontese.*

ambienti in cui non solo si costruisce il sapere ma si sperimentano anche nuove conoscenze:

> certamente Magnocavalli condivise nel suo soggiorno estivo torinese del 1759, in modo diretto, quel clima estremamente aperto e partecipe delle novità scientifiche che si stavano dibattendo in campo europeo[26],

clima che, con tutta probabilità, sarà in qualche modo da stimolo per quell'interesse verso la meteorologia che il conte casalese coltiverà negli ultimi anni di vita.

La facciata della chiesa di S. Eusebio, Varengo

Trabucco riporta la notizia di un ulteriore viaggio, questa volta a Roma, effettuato dal conte casalese, viaggio dal quale

> Magnocavalli tornerà con molte cartelle zeppe di schizzi e annotazioni, dalla cupola del Pantheon, alla lanterna della cupola di San Pietro.[27]

---

[26] L. Palmucci Quaglino, *Francesco Ottavio Magnocavalli e la collaborazione con Giovanni Battista Borra per i ripari del Po*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., p. 115.

[27] G. Trabucco, *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 origine al XIII secolo*, atti del convegno, Roma, 22-24 aprile 1993, Roma, Gangemi, 1997, p. 411.

Evidentemente Trabucco ritiene che le notizie biografiche su Magnocavalli siano sufficienti a ipotizzare tale viaggio, ma in realtà non riporta, se si eccettuano le memorie che il conte redige sulle cupole romane citate, altri dati documentari che possano avvalorare questa ipotesi.

L'opera progettuale di Magnocavalli si dispiega interamente tra Casale e il territorio monferrino ed ha spesso nell'uso del laterizio a vista la propria cifra stilistica: a Casale il conte realizza il Palazzo Magnocavalli (1735-40), la facciata della chiesa di S. Croce degli Agostiniani (1748), la chiesa dell'Addolorata (1751) - ispirata a S. Giorgio Maggiore di Venezia - e il palazzo Callori (1761).

Nel territorio monferrino gli sono attribuiti soprattutto edifici religiosi: S. Maria delle Grazie, oratorio della Confraternita di S. Michele a Moncalvo (1756-57), SS. Vittore e Quirico a Odalengo Grande, S. Eusebio a Varengo di Gabiano (il feudo di famiglia), S. Germano a San Germano Monferrato e le chiese parrocchiali di S. Maria Assunta a Balzola (1752), S. Grato a Penango (1756) e S. Eusebio a Fabiano di Solonghello (1767).

La parrocchiale di S. Michele a Moncalvo

A queste opere va aggiunta la Parrocchiale di Vignale Monferrato, per la realizzazione della quale risulterebbe però determinante il successivo intervento progettuale di Ferdinando Venanzio Bianchi.

La facciata della parrocchiale dei SS. Vittore e Quirico, Odalengo Grande

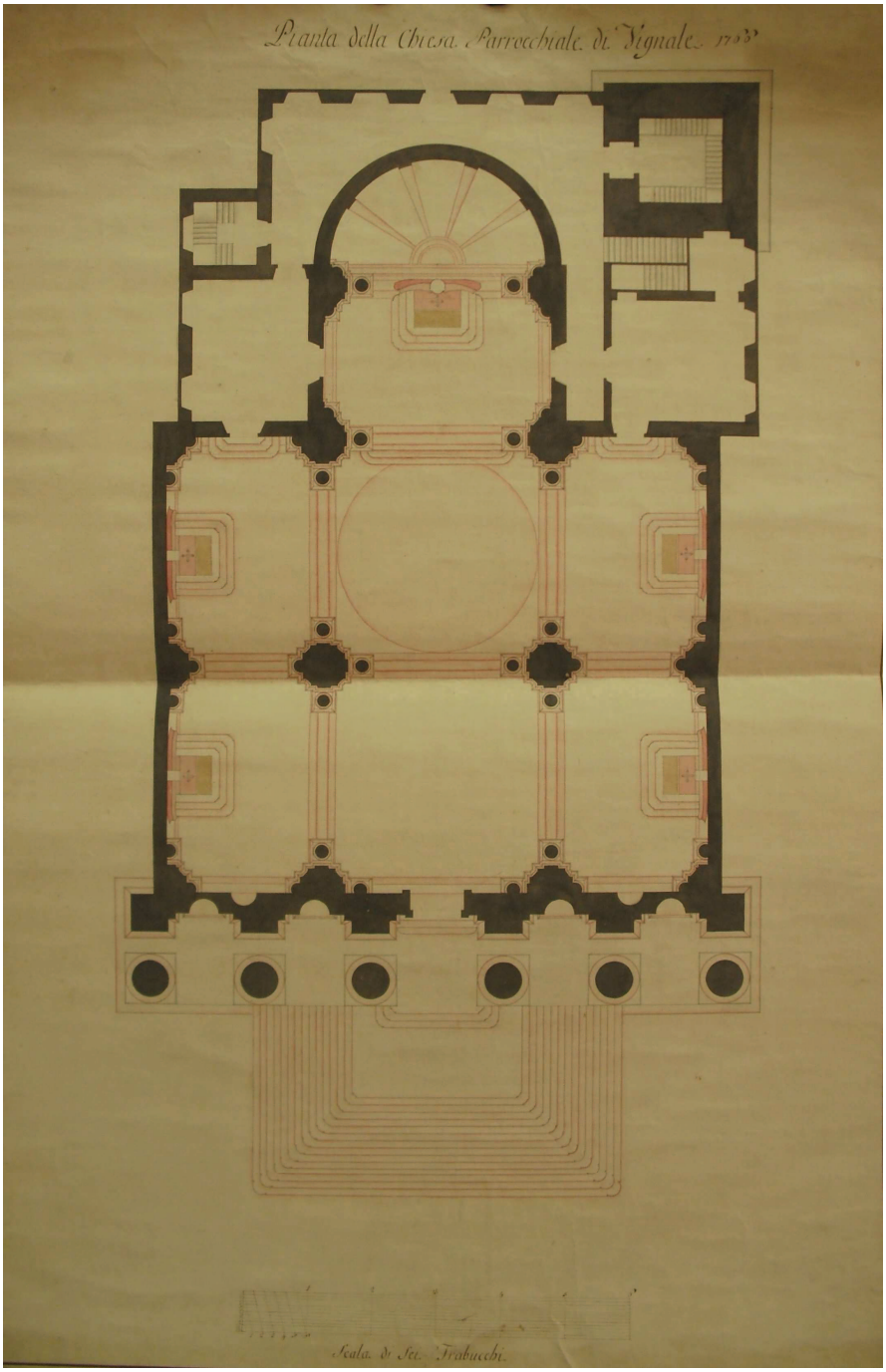
In merito a questa vasta produzione religiosa è doveroso ricordare che alcune di queste attribuzioni non paiono del tutto certe, vista anche la possibilità, non infrequente per le consuetudini professionali del tempo, che i cantieri, passando di mano da un architetto all'altro (o anche in quelle di un semplice capomastro) subissero modifiche anche sostanziali dovute per lo più ad imperativi di natura economica. Per alcune chiese è documentata a chiare lettere la notizia che il progetto iniziale di Magnocavalli sia stato pesantemente rimaneggiato in fase di realizzazione e dunque tali fabbriche sono da considerare con estrema cautela in uno studio che intenda ricostruire con esatto rigore filologico il percorso stilistico del casalese.

La facciata della chiesa di S. Grato, Penango

Magnocavalli intorno al 1781 risulta coinvolto, con un ruolo di primissimo piano, anche nella complicata vicenda relativa alla ricostruzione del Teatro cittadino, in quanto a Casale, dopo quarant'anni di oblio, si ricostituisce la *Società del Teatro* con il compito di edificare un nuovo teatro in sostituzione del demolito Trincotto. Nel dibattito che si accende intorno alla questione si fronteggiano due diverse fazioni arroccate su altrettante opposte soluzioni progettuali, una capeggiata dell'architetto spoletino Agostino Vitoli e sostenuta dal Magnocavalli e l'altra ispirata al modello del teatro Carignano di Torino e appoggiata tra gli altri dal marchese Grisella di Rosignano e dell'architetto Dellala di Beinasco. Troviamo testimonianza di questa vicenda anche in alcuni manoscritti del casalese custoditi presso l'Archivio Storico di Alessandria[28], che descrivono le posizioni

[28] ASA, Fondo *Callori di Vignale*, fascicolo VI, busta 156.

assunte dai vari protagonisti sugli aspetti formali del teatro. Dopo molti contrasti prevale la seconda soluzione, che viene realizzata tra il 1786 e il 1791.



Pianta della Chiesa Parrocchiale di Vignale Monferrato

Gli anni in cui Magnocavalli si dedica all'architettura coincidono in parte anche con la stagione di studio della teoria musicale e, in particolare, della *teoria armonica*. Il conte conduce svariati studi sulla teoria musicale e sulle proporzioni della musica da applicare all'architettura, rileggendo alcuni degli autori che ne avevano sviluppato la teoria (Alberti

e Riccati) e cimentandosi in alcuni tentativi di applicazione diretta di tali proporzioni a corpi di fabbrica o a elementi degli ordini architettonici. Per quanto concerne la musica il casalese dimostra di interessarsi ad un livello ben più approfondito della semplice curiosità culturale del dilettante: come vedremo in seguito nel dettaglio, lo studio della teoria musicale costituisce uno dei capisaldi della sua formazione e risulta spesso al centro delle sue speculazioni.

La *passione* per l'architettura armonica è testimoniata nel lasso di tempo che va dal 1756 al 1771, ma l'individuazione degli estremi temporali risulta purtroppo approssimativa, non essendo riportate le date su molti dei manoscritti inerenti questo tema. Si può certamente affermare che Magnocavalli sviluppi questo forte interesse a partire dal suo viaggio in Veneto del 1756 e quindi che esso sia legato in maniera diretta allo studio delle opere palladiane, e lo testimonia il fatto che il primo documento manoscritto sull'architettura armonica sia la *Memoria per una casa ad imitazione della Rotonda di Andrea Palladio*, redatto il 23 settembre 1756 a pochi giorni dal rientro dal viaggio.

L'interesse del conte verso il tema armonico è tale che in una lettera ad Arnaldi del 5 settembre 1767 egli dimostra l'intenzione di stilare una trattato sul tema; lo stesso Ponziglione, sulla base di dati documentari, può affermare[29] che Magnocavalli avesse materiale già pronto per una pubblicazione in materia. Come avremo modo di evidenziare, la realtà è piuttosto diversa e dunque tale affermazione non trova riscontro nel pur ampio corpus documentario del conte in tema di architettura armonica. L'ultimo manoscritto sull'architettura armonica recante data risale al 1771: a questa data la parabola della passione per la teoria armonica sembra ormai concludersi, sopravanzata dalla altrettanto forte passione per le tragedie.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta e fino agli ultimi anni di vita gli interessi del conte abbandonano infatti l'architettura per spostarsi sempre più sul versante letterario, investendo sia il campo della poesia che quello della drammaturgia. Anche in questo ambito Magnocavalli dimostra non poche attitudini: la sua fama percorre la penisola almeno fino a quando nel panorama letterario si afferma la più solida (e duratura) arte di Vittorio Alfieri[30]. Nell'*Elogio* leggiamo:

---

[29] Ponziglione, *Elogio*, cit., nota p. 13. Per un esame più approfondito della consistenza delle riflessioni sul tema armonico cfr. capitolo *5. I manoscritti 'armonici' nel Fondo Famiglia Magnocavalli*.

[30] Anche se Giuseppe Franchi di Pont, con spirito forse campanilistico, individua in Magnocavalli uno degli antesignani di Alfieri (in G. Franchi di Pont, *Delle tragedie di Vittorio Alfieri e della riforma teatrale*, in «Biblioteca Oltremontana e Piemontese», Torino, Reale Stamperia, 1790, n.10, pp. 24-25).

> il Conte Magnocavalli […] entrò nella diritta strada, che poi lo condusse a scrivere sensatamente, e con purgato stile tanto in prosa, che in verso, e fu forse il primo tra noi, che dopo il risorgimento delle lettere abbia meritato questa lode[31].

Con la prima tragedia, *Corrado Marchese di Monferrato* - ispirata alla vita del cavaliere medievale piemontese che per brevissimo tempo fu re di Gerusalemme in seguito alla quarta crociata - Magnocavalli partecipa nel 1770 al concorso ducale di poesia tragica e comica promosso a Parma da padre Paolo Maria Paciaudi, riformatore degli studi. Il concorso si risolve solo nel 1772 dopo una crisi politica nel Ducato di Parma, e il conte casalese vince il secondo premio[32] (essendo assegnato il primo alla *Zelinda* di Orazio Calini) e ottiene un vasto apprezzamento, testimoniato dalle molte rappresentazioni che incontrano il favore del pubblico noncheè da una buona recensione nelle *Effemeridi romane*[33]. Anche la sua seconda opera, di ambientazione turca, *Rossana* – la schiava del condottiero mongolo Tamerlano la cui vicenda era molto in voga nella letteratura europea già dal Seicento – partecipa al concorso di Parma del 1775, vincendo questa volta il primo premio, mentre la terza, *Sofonisba*, non ottiene premi ma viene anch'essa rappresentata a Parma nel 1781 e pubblicata a Vercelli l'anno seguente.

La trilogia di opere tragiche del casalese appare dunque tutt'altro che marginale negli ambienti letterari del tempo[34] e anche in ambito piemontese riceve apprezzamenti, soprattutto negli ambienti delle accademie Filopatria e Sanpaolina. Magnocavalli affronta temi particolarmente sentiti per i suoi tempi, interpretando correnti artistiche e vicende storiche sulle quali molti altri autori di tragedie si erano o si stavano cimentando. I premi conquistati e le innumerevoli rappresentazioni in tutta Italia hanno fatto ipotizzare[35] anche una significativa influenza dei testi del conte casalese sulla coeva opera musicale.

Magnocavalli non tralascia le traduzioni di tragedie altrui, come il *Polliuto* di Corneille, la *Zaira* di Voltaire e *Radamisto e Zenobia* di Crébillon, a dimostrazione di una padronanza del francese di tutto rispetto: ma queste traduzioni rimarranno completamente inedite.

---

[31] Ponziglione, *Elogio*, cit., p. 5.

[32] Non va dimenticato che Magnocavalli si forma proprio presso il Collegio di Parma e che già ai tempi dei suoi studi parmensi si fosse distinto nella composizione poetica, ricevendone plauso e premi.

[33] Per quanto riguarda notizie in merito alla fama di tragediografo di Magnocavalli cfr. paragrafo 7.2. *I rapporti di Magnocavalli con Filippo Gastaldi, Vincenzo Corazza e gli ambienti romani dell'Arcadia*.

[34] Stranamente, l'amico canonico Ignazio De Giovanni mostrerà di non apprezzare la produzione drammaturgica del casalese, dichiarando di non aver avuto sufficiente coraggio per dissuadere l'amico dall'occuparsi di tragedie.

[35] Si veda a questo riguardo il saggio di E. Pesce, *Ipotesi di influenze delle tragedie di Francesco Ottavio Magnocavalli sull'opera musicale coeva*, in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., pp. 181-196.

L'interesse verso il teatro è declinato nella produzione del conte casalese sotto molteplici aspetti[36]: dalla produzione tragediografa all'interesse verso gli aspetti prettamente architettonici e compositivi, dal tema estetico della ricostruzione del soffitto dell'Olimpico palladiano e del teatro di Casale alla forma del teatro antico. Un tema poliedrico che attraversa i decenni di produzione intellettuale di Magnocavalli e che lo mette in contatto con ambienti e personalità illustri nei vari campi, ponendolo anche al centro di vicende importanti per le comunità locali.

Non sono da dimenticare poi gli interessi del casalese in ambito scientifico: negli ultimi anni di vita il conte prende parte alle prime rilevazioni meteorologiche, raccogliendo i dati sulle precipitazioni della pioggia a Casale e trasmettendoli poi con articoli e tabelle alla rivista torinese *La Specola, o sia Giornale d'osservazioni meteorologiche* di Giovanni Domenico Beraudo[37] e intesse anche contatti e corrispondenze con personaggi impegnati in altri ambiti scientifici, come il chirurgo Vincenzo Malacarne[38], il conte Prospero Balbo e Giuseppe Vernazza.

Il nostro appare dunque figura perfettamente aderente a quello spirito aperto alla curiosità e al sapere che connota la cultura settecentesca, tesa all'indagine e allo studio critico nei più svariati rami della conoscenza. La sua formazione da dilettante, sia in architettura che nella produzione teatrale come in tutte quelle branche del sapere da cui è fortemente attratto, non sminuisce la portata intellettuale delle sue ricerche, collocandolo pienamente, al contrario, in quella consuetudine tipicamente settecentesca in cui il dilettantismo nobiliare – pienamente dimostrata, in parallelo, dal caso dell'amico vicentino Arnaldi - è pratica diffusa e condivisa, attività intellettuale non solo tutt'altro che marginale rispetto alla cultura ufficiale e istituzionalizzata, ma spesso capace di raggiungere vette speculative di somma portata.

---

[36] Fedi, *Francesco Ottavio Magnocavalli tragediografo*, cit., in Perin e Spantigati, *Francesco Ottavio Magnocavalli*, cit., pp. 141 segg.
[37] Ponziglione, *Elogio,* cit., p 29.
[38] I contatti e gli scambi con Malacarne sono testimoniati da un carteggio, parte del quale si trova attualmente presso l'Accademia delle Scienze di Torino.