

Federica Comes

ARCHITETTURA E MUSICA

dall'antica Grecia al primo Novecento



ZONA

Muovendo dai concetti di *nomos*, *canone* e *armonia*, propri dell'età greca - quando la *regola matematica* e la nozione di *modulo* rappresentano il fondamento del principio stesso della composizione sia architettonica sia musicale - si arriva, superando il Medio Evo, alla riscoperta tutta rinascimentale della *divina proporzione*, all'età Barocca, poi al Settecento e all'Ottocento, per approdare al primo Novecento analizzato attraverso quattro figure emblematiche: Schönberg, Gropius, Strawinsky e Gaudì.

**© 2018 Editrice ZONA
edizione elettronica riservata**

**È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
parziale o totale
senza autorizzazione
della casa editrice**

*Architettura e musica
dall'antica Grecia al primo Novecento*

di Federica Comes

ISBN 9788864387857

© 2018 Editrice ZONA

via Massimo D'Azeglio 1/15 - 16149 Genova

tel 338.7676020 - info@editricezona.it

www.editricezona.it - www.zonacontemporanea.it

Progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di settembre 2018

Federica Comes

ARCHITETTURA E MUSICA
dall'antica Grecia al primo Novecento

ZONA

Indice

Introduzione	7
1. La cultura greca	9
2. Il Medioevo cristiano. Continuità e negazione della tradizione classica	21
<i>Nel segno della rottura: la musica medievale “negatrice” della romanità</i>	21
<i>Nel segno della continuità: l’architettura medievale “erede” della romanità</i>	25
3. Il Rinascimento. Proporzione matematica e percezione sensoriale	33
<i>Architettura e musica, numero e senso</i>	36
<i>Musici e architetti: “cortigiani” d’eccezione</i>	41
4. L’età Barocca. <i>Composizione tonale e teatralità</i>	45
5. Il Settecento. Il ritorno alla natura e l’estetica del <i>sublime</i>	55
6. L’Ottocento e l’identità nazionale	65
7. Il primo Novecento Schönberg, Gropius e il Bauhaus Gaudi, Strawinsky e la Restaurazione	79
<i>Schönberg, Gropius e il Bauhaus</i>	80
<i>Gaudi, Strawinsky e la Restaurazione</i>	87
Note al testo	97
Bibliografia	139
Legenda delle illustrazioni	147

*ai miei genitori
a mio marito, Cristian*

Introduzione

La presente opera si prefigge di analizzare la relazione esistente tra la produzione architettonica e quella musicale nel corso della storia, dall'antica Grecia al primo Novecento.

La speciale lente con cui si vuole guardare a tale rapporto è quella che focalizza lo stesso sul concetto di *composizione*, inteso quale *processo creativo* e di continuo affinamento che conduce dall'*idea iniziale* al *prodotto finale*.

Nel corso dei secoli, lo sviluppo di teorie e *linee-guida compositive* ha investito tanto la produzione architettonica quanto quella musicale, in un gioco di rimandi interdisciplinari che hanno più volte avvicinato la prima alla seconda.

Muovendo dall'analisi dei concetti di *nomos*, *canon* ed *armonia*, propri dell'età greca, quando la *regola matematica* e la nozione di *modulo* rappresentano il fondamento del principio stesso della composizione sia architettonica sia musicale, si arriva, superando il Medio Evo, alla ri-scoperta tutta rinascimentale della *divina proporzione*.

Pur conseguendo dalle medesime istanze matematico-compositive della classicità, il concetto di divina proporzione giunge al riconoscimento filosofico di quella "bellezza spirituale" che, al di là di ogni numero o modulo, costituisce il carattere precipuo dell'opera d'arte e permea, ancora una volta sia l'architettura, che la musica.

Nel Seicento si afferma, tanto in architettura quanto in musica, il nuovo principio di *polo d'attrazione* attorno al quale viene incentrata tutta la *progettazione*: sono gli anni in cui, in architettura, si manifestano le idee di interazione e di subordinazione degli elementi ad un centro dominante; in

musica nasce il concetto di *tonalità*, definita come “...sistema di relazioni fra gli accordi, fondato sull’attrazione di un centro tonale”.

Nel Settecento, musica ed architettura si intrecciano nelle speculazioni di teorici e filosofi, quando, entrambe, vengono messe in relazione alle istanze estetiche e sociali del tempo.

La *dimensione socio-culturale* è alla base della riflessione condotta sulle due discipline nel corso dell’Ottocento, quando l’Europa vede la nascita di due nazioni – e due identità nazionali: l’Italia e la Germania.

Il Novecento è il secolo in cui coesistono e si sovrappongono correnti, istanze e stili differenti, tanto in campo architettonico quanto in quello musicale: ciò che è sembrato più opportuno fare è stato considerare le figure più significative del panorama architettonico e musicale e cogliere, in esse, quei *coinvolgimenti teorici e implicazioni formali* che le accomunano. L’analisi è stata condotta attraverso la comparazione di alcune figure emblematiche: l’opera di Arnold Schenberg viene avvicinata a quella di Gropius, il genio di Strawinsky a quello di Gaudi.

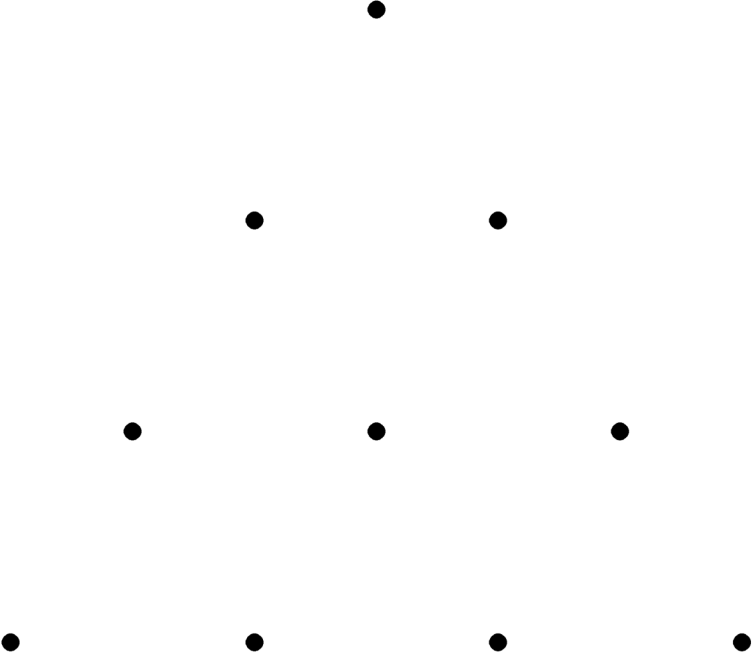
1. La cultura greca

*Canon*¹ e *nomos*², *matematica* e *armonia* sono termini comuni tanto all'architettura, e in generale alle *arti*, quanto alla musica: dalle speculazioni dei filosofi, volte alla definizione di un organico sistema di regole, alle sperimentazioni degli artisti, maggiormente votati a un'interpretazione dinamica della *norma*.

Il *numero* ed il *rapporto tra le parti* è ciò che avvicina la musica all'architettura, concetti, questi, che trovano particolare riscontro nel pensiero pitagorico.

“Il numero è la sostanza delle cose”: è un insieme di unità ed ogni unità è equiparata al punto geometrico; 10 è il numero perfetto ed è rappresentato dalla sacra figura della *tetraktis*, un triangolo formato da quattro punti per lato più un punto centrale e che sintetizza il rapporto tra i primi quattro numeri e la decade.

Affermare che le cose sono numeri implica che ogni cosa è misurabile e che, di conseguenza, lo studio delle leggi regolanti i rapporti tra le cose è riconducibile all'analisi dei rapporti tra i numeri: *pari* e *dispari* dividono il mondo in due entità; la prima, terminata e compiuta, è quella *limitata*, la seconda, non compiuta e non terminata, quella *illimitata*. A tale suddivisione corrisponde una visione dualistica del mondo, come opposizione tra il bene, l'ordine e la perfezione (*dispari*), ed il male, il disordine, l'imperfezione (*pari*). Questi opposti trovano la loro conciliazione nell'*armonia* la cui scienza è la *musica*, nella quale i rapporti tra le parti riflettono la “natura dell'armonia universale”³.



Dalla filosofia pitagorica deriva il concetto di suono come *quantità*. Il suono, entità insita nella corda e liberata in determinate condizioni⁴, viene ridotto a *numero realizzato*: “la determinazione dei rapporti, che [devono] esprimere tutti i possibili intervalli musicali, sembra essere la preoccupazione principale dei Pitagorici”⁵, ai quali si deve la scoperta del *tono*⁶, come differenza tra la *quinta* e la *quarta*, e l’individuazione dell’*ottava*⁷, come somma di due quarte separate da un *tono*. Ognuno di questi elementi (quinta, quarta e ottava) costituisce una *consonanza* che viene considerata come il modello “di quell’armonia, concepita come accordo, equilibrio di elementi diversi, che essi [identificano] con l’anima dell’uomo e con il principio ordinatore del cosmo”⁸.

La filosofia pitagorica, tuttavia, limitando la comprensione del fenomeno musicale al rapporto numerico tra le parti, non prende in considerazione la capacità dello stesso di suscitare nell’ascoltatore differenti “impressioni musicali”⁹ a parità di rapporti numerici.

Parlare di “impressioni musicali” significa parlare di quel fascino e di quel potere che colui che ascolta subisce, *per imitazione*, dalla musica: da qui, la necessità di chiedersi quale fine e quale ruolo possa giocare la musica all’interno dell’educazione e se essa possa avere un fine morale e paideutico.

Significativo, a tale proposito, è il pensiero di Platone, Aristotele e Plutarco che attribuisce all’educazione a una “buona musica” un ruolo fondamentale per la formazione di un giovane. In particolare, Platone nella *Repubblica*¹⁰, auspica, per la formazione dei *guardiani*, una educazione ginnica e musicale, l’una per il corpo, l’altra per lo spirito¹¹: “E l’educazione musicale, Glaucone [...] non è forse di estrema importanza per il

fatto che il ritmo e l'armonia penetrano nel più profondo dell'anima e vi si apprendono con la massima tenacia, conferendole decoro, e infondono dignità di chi abbia avuto una corretta educazione, altrimenti producono l'effetto contrario? Chi è stato educato a dovere in questo campo si accorgerà con grande acutezza di ciò che è difettoso e mal costruito oppure è imperfetto per natura, e con giusta insofferenza loderà le cose belle e accogliendole con gioia nell'anima saprà nutrirsi per diventare un uomo onesto, mentre biasimerà e detesterà a buon diritto le cose brutte sin da giovane, ancora prima di poterne capire razionalmente il motivo; e una volta acquisita la ragione la saluterà con affetto, riconoscendo la sua grande affinità con l'educazione ricevuta¹².

L'importanza della musica e il potere che essa esercita sui giovani viene più volte sottolineato dal filosofo greco in un altro scritto, le *Leggi*¹³, in cui la musica stessa diviene strumento di formazione promosso direttamente dallo Stato: "... converrà istituire i magistrati che si occupano di musica e di ginnastica, e dell'una e dell'altra vi siano due specie di magistrati: quelli che si occupano dell'educazione e quelli relativi alle gare.[...] In primo luogo bisogna eleggere i magistrati che sovrintendono a quel divertimento corale di fanciulli, di uomini, e di fanciulle che si realizza nella danza e in tutto ciò che viene ordinato dalla musica..."¹⁴.

Se la musica stessa viene impiegata dallo Stato per la formazione dei cittadini, essa, unitamente al suo compositore, il *poeta*¹⁵, sarà sottoposta a continui controlli e mai il poeta stesso potrà comporre "null'altro che sia contrario a quanto le leggi dello stato hanno stabilito come giusto, bello e buono; le composizioni non devono essere mostrate a nessuno dei privati cittadini, se non sono state prima giudicate e approvate dai

giudici e dai custodi delle leggi che sono stati designati a questo scopo” e mai alcuna composizione potrà introdurre elementi di novità o comunque lontani dalla tradizione “in quanto non si possono assolutamente modificare i generi musicali senza sconvolgere le leggi più importanti della città: così dice Damone¹⁶ e anch’io sono convinto”.¹⁷

Sul ruolo *etico* delle cosiddette *harmoniai* si sofferma anche il pensiero aristotelico. Per Aristotele “ritmi e melodie possono raffigurare, con un alto grado di somiglianza al modello naturale, ira e mansuetudine, valore e temperanza e loro opposti e in genere tutti gli altri poli opposti della vita morale, come dimostrano i fatti, dai quali risulta che noi mutiamo il nostro stato d’animo ascoltando la musica”¹⁸.

Aristotele distingue tra le melodie “aventi un contenuto morale, quelle stimolanti all’azione e quelle suscitatrici di entusiasmo”,¹⁹ alle quali fa corrispondere altrettante armonie: ognuna di esse va *utilizzata* in contesti differenti anche in funzione della finalità con cui viene ascoltata. “La musica non va praticata per un unico tipo di beneficio che da essa può derivare, ma per usi molteplici, poiché può servire per l’educazione, per procurarsi la catarsi e in terzo luogo per il riposo, il sollevamento dell’animo e la sospensione dalle fatiche”²⁰.

Nella seconda metà del V secolo si assiste a una vera e propria *rivoluzione musicale*, di cui il maggior artefice è Timoteo di Mileto: “non canto cose vecchie, le mie composizioni sono migliori (...) vada via la vecchia Musa!” Timoteo, per primo, introduce parti solistiche, fa ampio uso delle *metabolai* (modulazioni) e passa sovente da una *harmoniai* all’altra²¹.

La *semplicità* delle forme melodiche arcaiche cede il posto alla *complessità* delle nuove melodie ricche di fioriture, spesso considerate come frutto di quella *decadenza culturale* che avrebbe portato, non solo la musica, ma, in generale, ogni espressione artistica, lontano dall'*armonia* classica. In modo particolare, in un dialogo del poeta comico Ferecrate, riportato nel trattato pseudo plutarco *Della musica*²², è la stessa Musica, interrogata dalla Giustizia, a lamentarsi di quanto le è accaduto:

Giustizia: *Cosa ti è capitato?*

Musica: *Cose che non si dovrebbero dire neppure sottovoce! Però almeno a te le voglio rivelare [...]*

Giustizia: *Ma chi è questo Timoteo?*

Musica: *Un milesio dai capelli rossi da cui ho subito gli affronti peggiori. Egli ha superato tutti quelli dei quali io ho parlato, con i suoi formicai di note fuori norma.*²³

L'evoluzione che conduce dalla *rigidità* tradizionale alla *dinamica complessità* successiva investe anche la produzione artistica legata all'architettura.

Nel periodo *arcaico*²⁴ (VII sec. a.C.), la produzione architettonica si caratterizza per forme rigidamente geometriche: sono gli anni in cui fa capolino lo stile dorico che condurrà alla concezione dell'edificio come "volume pieno, solido geometrico"²⁵. In scultura, è la monumentalità *dedalica*²⁶.

Il VI sec. si configura come fase di transizione durante la quale, pur essendo ancora forte la concezione formale arcaica, è possibile riscontrare una maggiore apertura nei confronti di una *dinamicità* finora ignorata, non disgiunta da un interesse sempre crescente nei confronti di una nuova definizione della *norma* in grado di regolare i rapporti tra le parti, al fine di garantire il

raggiungimento di quell'equilibrio e di quella naturalezza propria della produzione artistica del V sec.

In architettura, accanto a quello *dorico* nasce e si diffonde lo stile *ionico*, nel quale si assiste “alla compenetrazione della concezione matematica e razionale delle strutture con la ricchezza di fantasia, che trae spunto da molteplici elementi naturali, vegetali e animali”: la *rottura* del monolite dorico avviene in favore di una visione dell'edificio come “un monumentale recinto”²⁷, maggiormente agile e dinamico.

Nella scultura, numerosa è la produzione di *kouroi*²⁸ e di *korai*²⁹, in cui è possibile riscontrare come la rigidità di un impianto ancora arcaico cominci a essere controbilanciato da soluzioni più armoniche, equilibrate e dinamiche³⁰.

È nel V sec. che l'impianto arcaico viene abbandonato in favore di una maggiore tensione verso il realismo e del rapporto armonico tra le parti, come espresso nel trattato *Canon*³¹, attribuito allo scultore Policleto³². Sono gli anni di Mirone³³, che attraverso le sue opere segna il passaggio verso il “dinamismo plastico”, di Fidia³⁴, il maggiore esponente dello stile classico, del già citato Policleto, di Prassitele³⁵ e Skopas³⁶, autori, questi ultimi, di opere in cui quasi più nulla è presente della simmetria e dell'equilibrio classico e *pre-classico* e che aprono al realismo espressionista dell'epoca ellenistica.

In architettura, la ricerca del *canone* ideale porta alla definizione di specifici rapporti numerici tra le parti e tra queste e il tutto: il Partenone pericleo realizzato da Fidia, si basa sul rispetto di precise proporzioni tra il diametro inferiore delle colonne (1,905 m) e la lunghezza dell'interasse (4,296 m), tra la lunghezza dello stilobate³⁷ (69,50 m) e la sua larghezza (30,88 m) e tra la larghezza della facciata e l'altezza della stessa fino al gocciolatoio orizzontale, ed il rapporto è sempre lo stesso, 4/9³⁸.



Anche nei processi di ricostruzione del *dopo guerre persiane*, si è alla ricerca di un modello di città ideale: nasce il modello *ippodameo*. Il cosiddetto *assetto ippodameo*, dal nome del suo teorico, Ippodamo di Mileto³⁹, si presenta come la soluzione più logica e naturale in un contesto in cui la *razionalità* dell'organizzazione spaziale (sia esso spazio architettonico che urbano) si identifica con il concetto stesso di *classicità* e *bellezza*. Nell'ambito delle sistemazioni urbanistiche ippodamee (Mileto⁴⁰ e il *Pireo*⁴¹), l'elemento più significativo è, accanto alla divisione dello spazio per esigenze funzionali, la sistemazione a *scacchiera* secondo assi tra loro ortogonali e di diversa dimensione in relazione al loro *peso funzionale*.⁴²

L'attenzione che nel V sec. si ha nei confronti del *bello* è strettamente legato al tipico ideale greco *kalos kai agatos*⁴³, in cui bello e buono, bellezza e giustizia costituiscono un tutt'uno. Anche l'architettura, unitamente a tutte le altre arti, ha un'alta funzione educativa e civile, oltre a quella catartica e

purificatrice⁴⁴: l'arte classica è, di conseguenza, essenzialmente pubblica, commissionata da uno Stato, la *polis*, che vuole essere la madre di tutti i cittadini capace di offrire loro una formazione morale e etica.⁴⁵ Accanto a questo, viene scoperta e rivalutata la figura della “persona umana”, non solo nel suo rapporto con la collettività, ma anche nella propria *individualità*, ed è “in questo equilibrio tra la persona e la comunità, tra l'individuo e il cittadino [che] sta il segreto di quel miracolo che fu l'uomo greco della civiltà ateniese”⁴⁶.

Con la battaglia di Cheronea⁴⁷ (338 a.C.), le *poleis*, compresa quella di Atene, cadono sotto il dominio macedone, prima con Filippo II e, alla morte di quest'ultimo, con Alessandro Magno: cessano per sempre quell'autonomia e quella prosperità di cui avevano goduto i cittadini ateniesi durante il V sec.

L'Ateniese *medio* del periodo alessandrino ed ellenista⁴⁸ non riconosce più nello Stato una guida e un'ideale da difendere, ma, completamente *apolitico*⁴⁹ e *imborghesito*, non va oltre uno sterile individualismo⁵⁰; la cultura stessa cessa di essere pubblica per divenire appannaggio delle corti (quella di Filippo e Alessandro prima, e quelle dei *diadochi*, poi) che richiamano i migliori artisti del tempo per “addobbare” una città sempre più simbolo del loro potere e della loro magnificenza.

In continuità con la tradizione classica, anche la cultura del periodo ellenista è alla ricerca di un “sistema di rapporti e di proporzioni di ordine matematico”,⁵¹ come dimostrano gli studi condotti in questa direzione dall'architetto Ermogene di Priene⁵².

Tuttavia, a differenza di quanto era avvenuto in passato, l'artista non è più interessato a una rappresentazione *ideale* e *paideutica* della realtà, ma, al contrario, indirizza tutti i suoi sforzi verso il più totale realismo. Espressione significativa di questo nuovo sentire è offerta dalla scultura, sia per ciò che

concerne la scelta dei soggetti sia per lo stile della rappresentazione: alle figure mitologiche (*Laocoonte e i suoi figli*⁵³, *la Venere di Milo*⁵⁴...) vengono affiancate quelle di vecchi e bambini. Persino la figura dell'atleta, tradizionalmente rappresentato nell'attimo del gesto, viene ora fissata in contesti ben lungi dall'essere degni di ammirazione⁵⁵: sui volti è scolpita la tensione, lo sforzo, il dolore, attraverso linee numerose e avvolgenti⁵⁶.

L'architettura ellenistica si avvale delle *conquiste* della scultura che diviene, accanto alla *matematica grandiosità*, uno degli elementi distintivi della produzione architettonica del periodo: basti pensare all'edificio-simbolo dell'epoca, il Mausoleo di Alicarnasso in cui, accanto agli architetti Satyros e Pytheos vengono chiamati gli scultori Skopas, Leochares, Thimotheos e Bryaxis, autori delle due fasce in rilievo con amazzonomachie⁵⁷ e centauiromachie⁵⁸.

Il rapporto tra *musica* e *architettura* emerge nella duplice accezione di *quantità* e *paideuticità*: alle forme del *nomos* in musica, corrispondono quelle dettate dal *canon* in architettura; in entrambi i casi, la finalità è la definizione di un sistema *matematicamente calcolabile* di segni, rapporti e proporzioni, che possa dar vita a quell'equilibrio perfetto, a quella composta armonia che abbia sull'ascoltatore-spettatore un alto ascendente formativo.

È proprio la formazione *civica*, *etica* e *morale* che avvicina la musica non solo all'architettura ma anche alla scultura e a tutte le altre arti (al teatro, per esempio) che, con la loro rappresentazione dell'*ideale* piuttosto che del reale, contribuiscono a elevare lo spirito del giovane che si appresta a essere cittadino: di qui la necessità che, sia la produzione

musicale, sia quella artistica, debbano essere appannaggio dello Stato se non, addirittura, sotto il suo diretto controllo.

In Età Ellenistica, mutato lo scenario politico e culturale, muta anche l'atteggiamento dell'artista nei confronti del ruolo che tradizionalmente attribuiva all'arte: non più formatore di coscienze, ma, *libero tecnico* esercita la propria attività senza sentir più la necessità di seguire rigidamente la *norma*, affiancando a essa quella *deroga* che la sua formazione di *artista libero* gli concede.

2. Il Medioevo cristiano

Continuità e negazione della tradizione classica⁵⁹

Analizzare il rapporto tra architettura e musica, nell'Età medievale, implica una riflessione sulla relazione che queste instaurano con la tradizione, differente per l'una e per l'altra. Infatti, se l'architettura medievale si muove nel solco della tradizione romana, per poi ramificarsi in stili e percorsi differenti, la musica si allontana nettamente dalla cultura della *performance*⁶⁰, segnando l'inizio di una nuova era, in cui si gettano le basi della tradizione musicale occidentale.

*Nel segno della rottura:
la musica medievale “negatrice” della romanità*

La musica entra a far parte della liturgia cristiana a partire dal III-IV sec., quando, durante le celebrazioni religiose, l'assemblea dei fedeli intona *canti corali* partecipando attivamente all'ufficio liturgico.

Vocale e di tramandazione orale, la prima musica cristiana ignora la precedente tradizione romana⁶¹ rifacendosi a quella ebraica⁶², basata essenzialmente sulla salmodia (*responsoriale*, *allelujatica* o *antifonale*⁶³), e assumendo specifici caratteri derivanti dalla sua fusione con le tradizioni musicali locali: nascono, in Italia, il canto *beneventano*, *aquileiese* e *ambrosiano*⁶⁴, e oltrelpe, il *mozarabico*, che, diffuso nella Penisola Iberica del V sec., si innesta nella cultura orientaleggiante dei Visigoti, e il *gallicano*, che accoglie le influenze dal mondo bizantino.

A questa *frammentazione* della neonata musica cristiana, la Chiesa risponde con un'azione unificatrice che è simbolicamente rappresentata dalla figura di papa Gregorio I Magno (VI sec.) al quale è stato in passato attribuito, erroneamente, l'*Antiphonarium cento*, una raccolta di tutti i canti della liturgia cristiana⁶⁵.

Un momento significativo per tale processo di unificazione si ha con l'avvicinamento tra papato e dinastia carolingia, durante il quale avviene il reciproco riconoscimento dei rispettivi poteri: proprio in virtù di tale alleanza, pochi anni dopo, Carlo Magno si farà *paladino* della diffusione del *canto gregoriano* e dell'abolizione degli altri canti.

Esclusivamente vocale e monodico (almeno nelle sue prime forme), il *canto gregoriano* si basa su scale *eptafoniche*⁶⁶ e *diatoniche*⁶⁷ appartenenti a otto *modi*⁶⁸: caratteristica di ognuno, oltre alla *finalis*, è la nota della *repercussio*, intorno alla quale si muove l'intera melodia, strutturalmente scarna e elementare, formata da intervalli di piccola ampiezza.

Dal desiderio di *rinnovare* il canto liturgico nasce, nel IX sec., una prima forma di *polifonia*, che consiste nell'accompagnare il *canto gregoriano* con una seconda melodia, procedendo *nota per nota* ossia *punctum contra punctum* (da cui il termine *contrappunto*).

Il più antico esempio di polifonia è costituito dall'*organum*, in cui la *vox principalis*, la melodia gregoriana, viene sostenuta dalla *vox organalis* che procede a intervalli di quarta o di quinta⁶⁹.

Vox principalis

Nos, qui vivimus, benedicimus Do - mi - no

Vox organalis

ex hoc nunc, et us - que in sae - cu - lum

Accanto all'*organum*, si afferma, nell' XI sec., il *discantus*, in cui la *vox organalis*, posta all'acuto, procede all'unisono con la *principalis* ma per *moto contrario*⁷⁰.

cantus firmus

cantus firmus

A queste prime forme di polifonia, nel XII sec., ne succederanno altre con l'aggiunta di una terza e una quarta *vox*: tale tradizione – detta *Ars antiqua* – si sviluppa principalmente in Francia, a Parigi, nella chiesa gotica di Notre Dame.

La cappella musicale⁷¹ di Notre Dame, tra il 1150 e il 1350, si impone come il principale centro di musica polifonica in Europa grazie ai due *magistri*, *Leoninus*⁷² e *Perotinus*⁷³, i quali, ampliando la struttura dell'*organum*, forniscono il primo vero esempio di polifonia: la melodia gregoriana costituisce il *cantus*

firmus, che viene *tenuto* dal *tenor*, ossia da una *vox* che, caratterizzata da valori lunghi e uguali per ciascuna nota, sostiene “il gioco contrappuntistico delle altre voci, svolgendosi lungo l’intera composizione...”⁷⁴.

Dapprima con il raddoppio di una sola voce (*duplum*), poi con una terza (*triplum*) e una quarta (*quadruplum*), la struttura dell’*organum* viene man mano complicandosi, favorendo la nascita, intorno alla metà del XIII sec., di una nuova forma musicale rivolta sia alla produzione sacra sia a quella profana: il *mottetto*⁷⁵.

Il mottetto, con maggior precisione, deriva dalla *clausola*, una sezione dell’*organum* in cui “la voce inferiore intonante il canto dato (*tenor*) si muove più agilmente che altrove, mentre le voci superiori si conformano a uno schema ritmico regolare...”⁷⁶. Il mottetto prevede l’aggiunta a una melodia gregoriana (*tenor*) di una o due voci (*motetus* e *triplum*) che costituiscono “una sorta di commento al testo del *tenor* con un testo liturgico diverso e melodie nuove”⁷⁷.

Questo nuovo genere musicale troverà largo impiego nella fase detta dell’*Ars nova*⁷⁸, in un’epoca, il XIV sec., in cui si assiste alla *profanizzazione* della cultura⁷⁹: la pratica musicale comincia ad affermarsi anche *fuori* dalle cattedrali, presso le corti e i circoli laico-borghesi.

Ed è proprio la forma del mottetto quella che meglio si presta all’*esaltazione*, su testi in lingua volgare o latina⁸⁰, di temi amorosi, cortesi, politici o encomiastici.

In un’epoca che anela a “tradurre il suo prestigio e la sua ricchezza in termini di eleganza e di squisito comportamento”⁸¹, sono i testi poetici a offrire la base compositiva per quelli musicali: nasce, quindi, la *poesia per musica*, un vero e proprio

genere poetico che fornirà, da ora in avanti, notevoli occasioni di composizione e sperimentazione compositiva⁸².

*Nel segno della continuità:
l'architettura medievale "erede" della romanità*

La prima architettura cristiana si inserisce nel solco di una "strettissima continuità" con la tradizione romana: i primi edifici derivano le proprie caratteristiche dalle tipiche costruzioni romane. "Dall'architettura classica" scrive Carlo Giulio Argan "derivano i due schemi fondamentali dell'architettura cristiana primitiva: l'edificio longitudinale (basilica), nel quale le parti si distribuiscono simmetricamente rispetto a un asse longitudinale mediano, e l'edificio a pianta centrale (mausolei, battisteri, rotonde), nel quale si orientano, con simmetria raggiata, intorno a un asse verticale centrale"⁸³.

La basilica cristiana è simile a quella romana: da questa ricava la spiccata direzionalità e la divisione della lunga sala rettangolare, tramite serie di colonnati, in navate minori⁸⁴; allo stesso modo, per gli edifici a pianta centrale, il chiaro riferimento è offerto dal mausoleo.

Sono queste architetture che si evolveranno in forme autonome fondendo la tradizione romana con l'idea dello spazio bizantino "illimitato risolto nella superficie cromatica"⁸⁵: significativa, in tal senso, è la *Cappella Palatina*⁸⁶ ad Aquisgrana. Voluta da Carlo Magno, viene realizzata avendo a modello la Basilica di San Vitale nella città di Ravenna, ultima sede dell'impero romano d'Oriente: in questo modo si intende sottolineare quella *continuità* con il mondo romano di cui Carlo Magno vuole far rivivere la gloria.



“Gli altissimi archi delle gallerie, che sono divisi, però in due piani da due coppie di colonne sovrapposte, fanno pensare immediatamente al San Vitale di Ravenna”⁸⁷, architettura anch’essa ricca di suggestioni bizantine nella quale “i modi architettonici orientali e le esperienze occidentali si sono fusi magistralmente”⁸⁸.

Tale fusione si manifesta pienamente nel periodo romanico⁸⁹, durante il quale viene accolto e superato il problema della convergenza degli spazi intorno a un ideale centro, non con la proiezione dello stesso all’infinito nella “sferica cavità” della cupola, come era avvenuto nella tradizione bizantina, ma attraverso una scelta costruttiva che porta all’organizzazione *finita* di detto spazio⁹⁰.

Nasce un sistema architettonico che sarebbe stato ampiamente sviluppato negli anni successivi, la *volta a crociera*⁹¹, capace di raccordare differenti direzionalità in un “solo valore di profondità”⁹², attraverso un sapiente gioco di spinte controbilanciato dalle reazioni dei pilastri, disposti in modo tale da rispondere al nuovo sistema di pesi e resistenze. L’immagine che ne deriva è quella di un’architettura massiccia e pesante, di cui massima espressione è la *cattedrale*⁹³, nella quale compattezza e unità figurativa sono garantite da un saldo ancoraggio della struttura al suolo, e la massiccia consistenza della facciata e dei prospetti, viene alleggerita dalla presenza del rosone e di differenti vuoti⁹⁴.

Seguendo l’analisi dell’evoluzione stilistico-costruttiva di questo luogo di culto si approda a un nuovo linguaggio architettonico: il *gotico*⁹⁵.

Caratteristica del nuovo stile è la spiccata verticalità, espressa dall’arco a *sesto acuto*⁹⁶, che trasforma la precedente volta a crociera in una *crociera ogivale*: questa è formata da due o più

archi di sostegno (*costoloni* o *nervature*) che si incontrano nella chiave di volta dando vita a quattro o più spazi triangolari detti *vele*. Ogni *vela* scarica il proprio peso sui costoloni e, da qui, sui pilastri: essendo tutta la struttura fortemente arcuata, non esercita solo spinte verticali ma anche laterali, da cui la necessità di far sì che tale spinta scarichi sui *contrafforti* posti all'esterno delle mura perimetrali, privando queste ultime, quasi totalmente, della loro funzione portante⁹⁷.

Avendo ridotto significativamente la loro funzione strutturale, i setti murari si assottigliano, arrivando a essere sostituiti da alte finestre o vetrate colorate e dando vita a un'immagine diametralmente opposta a quella romanica: un'esile "scheletro portante" si contrappone alla pesantezza muraria, ampie aperture alla compattezza, luci e colori, all'oscurità e alla penombra.



È proprio il gioco della luce, unitamente a quella “tensione dinamica” che spinge l’edificio verso l’alto, a rappresentare appieno l’ambizione dell’architettura gotica a elevarsi a Dio in un sistema di linee a fasci che rendono l’edificio simile a un alto albero con rami e ramoscelli⁹⁸: nella sua lettera a papa Leone X (1518-1519) Raffaello Sanzio afferma che l’architettura gotica “nacque dalli arbori non ancor tagliati, alli quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti”⁹⁹, sottolineando, in una accezione fortemente negativa, l’origine “silvestre” di uno stile fatto di mostri e “figurini rannicchiati”¹⁰⁰; alcuni secoli dopo, nel 1772, Goethe, paragonerà la cattedrale di Strasburgo a “un sublime albero dai mille rami, dai milioni di ramoscelli e dalle foglie numerose come la sabbia del mare”, e Chateaubriand, nel suo *Genie du Christianisme*, raffronterà l’architettura gotica alla foresta: “tutto, nelle chiese gotiche, ricrea i labirinti dei boschi, tutto ne fa sentire il sacro terrore, i misteri della divinità...”¹⁰¹.

Se l’architettura medievale si muove nel solco della tradizione romana, la cultura musicale si allontana da questa per riallacciarsi alla *salmodia* ebraica e all’*innodia* orientale, muovendosi dalle quali elabora un proprio originalissimo *modo*.

Al desiderio carolingio di *renovatio*, di rinascita dell’Impero Romano, di cui Carlo Magno si ritiene il legittimo erede, corrisponde, nella storia della musica, la volontà di *rinnovare* il canto cristiano attraverso l’*unificazione* delle varie tradizioni e l’eliminazione degli elementi non riconducibili alla cultura cristiana¹⁰²: entrambe le aspirazioni di rinnovamento si incontreranno e si fonderanno, simbolicamente, il 25 dicembre dell’800, quando, papa Leone XIII, incoronando Carlo Magno *imperatore*, riconoscerà in lui l’autorità politica, e Carlo, incoronato, riconoscerà, a sua volta, in Leone quella religiosa, di cui si considererà *il* paladino e *il* difensore.



Sono gli anni in cui, in musica, la *monodia* lascia il posto a una prima ed elementare forma di polifonia, l'*organum*, nel quale l'accompagnamento segue *nota contro nota*, la melodia principale: lo stesso avviene in architettura, quando, nelle costruzioni romaniche, il sistema strutturale *accompagna elemento per elemento* l'architettura, sino alla sua conclusione.

Accanto a questa prima forma di polifonia se ne andranno ad affermare altre più complesse e articolate, in cui l'accompagnamento comincerà a godere di una certa "autonomia melodica": a questa fase risale la nascita del *discanto* e dell'*organum melismatico*, in cui la melodia gregoriana viene collocata al grave (*cantus firmus*) ed è lei, questa volta, ad *accompagnare* la *vox organalis* con le sue ricche fioriture. Contemporaneamente, in architettura cominciano a manifestarsi le prime forme *gotiche*, nelle quali è possibile ravvisare il medesimo capovolgimento di *valori*: l'architettura non più massiccia, compatta e ancorata al suolo, si presenta *snella, dinamicamente protesa* verso l'alto in linee



sinuose che si raccolgono in ampi fasci e che, similmente a fili d'erba e rami d'albero, abbracciano l'esile scheletro strutturale, così come la *vox organalis*, prima, il *duplum*, *triplum* e *quadruplum*, poi, avvolgono e quasi nascondono il *tenor* che in realtà sostiene il gioco delle voci, proprio come *costoloni* e i *contrafforti* sorreggono l'intero impianto architettonico della cattedrale gotica¹⁰³.

Alla spinta verso l'alto, all'ambizioso desiderio di raggiungere Dio tramite le forme dell'architettura, corrisponde, nella trattatistica musicale medievale, la certezza che “esista nell'universo un'armonia cosmica, fondata su un sistema di rapporti numerici analogo a quello che genera le consonanze musicali”¹⁰⁴, e lo stesso *cantus firmus* viene “spesso assimilato al moto perenne e uniforme della sfera stellata...”¹⁰⁵: accompagnato dalla *musica mundana*¹⁰⁶, Dante compie la sua ascesa al Paradiso attraverso il processo della *transumanazione* e, nei canti X-XI, “una ghirlanda formata da dodici beati, condotta da San Tommaso d'Aquino, compie tre cerchi di danza” intorno al poeta e a Beatrice:

*Poi, si cantando, quelli ardenti soli
si fuor girati intorno a noi tre volte
come stelle vicine a' fermi poli*
(Par. X, 76-78)

Tramite il canto, “l'uomo va incontro a Dio aperto al risuonare intimo della verità e si dispone a una sintonia e a un amore tutto spirituale”¹⁰⁷ e Dio va incontro all'uomo, attraverso “la porta dell'udito e il suo essere messaggero [che] consentono al *macrocosmus* di entrare nell'anima umana per portarvi tutto quanto è nell'aria, dal più flebile suono alla più perfetta armonia proveniente dal Cristo Sposo”¹⁰⁸.

3. Il Rinascimento

Proporzione matematica e percezione sensoriale

Umanesimo e Rinascimento sono due termini strettamente connessi tra loro: entrambi concorrono a delineare quel momento artistico-culturale che, nato nel cuore della Firenze medicea dei primi del Quattrocento, si diffonde in tutta la penisola perdurando sino alla prima metà del Cinquecento.

Sono gli anni in cui si instaura un nuovo rapporto con l'Antico, in cui la dimensione *mondana* prende il sopravvento su quella *religioso-spirituale* e in cui l'uomo, "unico in tutto il creato"¹⁰⁹, assume consapevolezza della propria capacità di autodeterminazione, riconoscendosi *individuo autonomo* all'interno di una *comunità*¹¹⁰.

La nuova dimensione raggiunta si riflette nei mutati rapporti con la tradizione e nel rifiuto di ogni forma di *auctoritas* in favore di una conoscenza fondata sull'*esperienza* della scienza e della tecnica: gli stessi *studia humanitatis*, "hanno valore in quanto sono mezzi per formare uomini completi"¹¹¹ e la medesima ri-scoperta del mondo classico costituisce un "mezzo, non un fine...", "un lasciarsi passare per creare qualcosa di nuovo, di profondamente nuovo"¹¹².

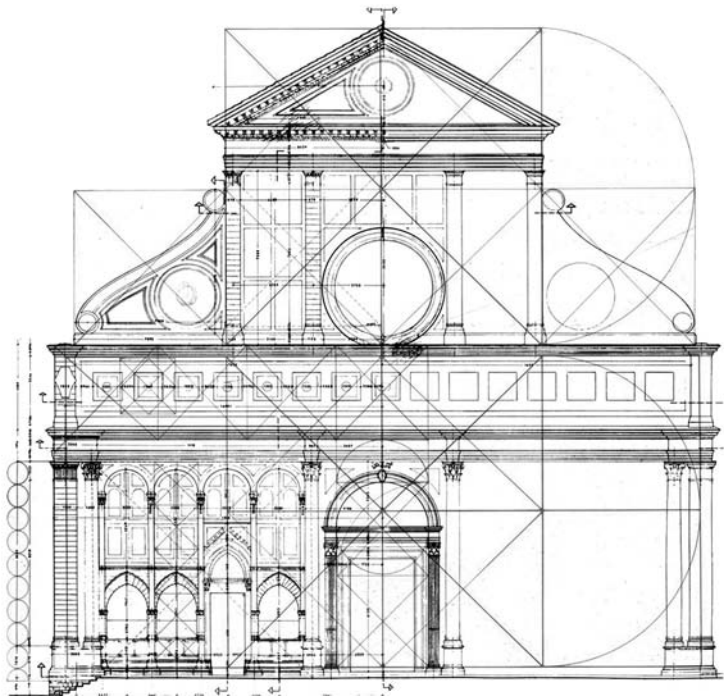
Il termine Rinascimento viene utilizzato per la prima volta da Giorgio Vasari¹¹³ nella sua celebre *Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori*¹¹⁴ con l'intento di designare una vera e propria *concezione culturale* che, attraverso la rilettura delle opere dell'Antichità, vuol far *rinascere* l'antica grandezza del mondo classico "emulandone le espressioni di virtù e

bellezza”¹¹⁵. Tutte le arti sono imbevute di questo spirito innovatore: inevitabile la frattura con il mondo medievale, del quale si rifiuta l’impronta culturale marcatamente religiosa.

Se tale frattura è evidente nel campo della scultura, della pittura (sono gli anni in cui nasce e si afferma la *prospettiva*¹¹⁶) e dell’architettura (con la ri-scoperta dell’opera vitruviana *De re architectura*¹¹⁷), in ambito musicale meno netta si presenta la linea di demarcazione tra il mondo medievale e quello rinascimentale, durante il quale continuano a primeggiare le forme del contrappunto e della polifonia: “con il termine ‘Umanesimo musicale’ si vuol intendere non già la musica contemporanea dell’Umanesimo propriamente detto, bensì quel movimento teorico e pratico che, partendo dallo studio dell’antichità greco-latina e a essa ispirandosi, riesce a imprimere un indirizzo particolare, talora effimero e talora durevole e fecondo, all’arte musicale, segnando con ciò un distacco da tecniche e da forme precedenti....”¹¹⁸.

E proprio sul piano teorico-formale che architettura e musica si incontreranno più volte in un gioco di rimandi e analogie ricercato più dagli architetti che dai *musicisti*¹¹⁹ nel tentativo di elevare, tramite l’apporto di una delle discipline del Quadrivio, la propria arte dalla “condizione di relativa subordinazione [...] alle arti meccaniche”¹²⁰.

Architetti e musicisti, spesso, vivranno entrambi presso la corte del sovrano, che sarà il loro principale committente, commissionando, a un tempo, opere di *ingegno architettonico* e di *ingegno musicale* capaci di conferire splendore e magnificenza.



Architettura e musica, numero e senso

La convinzione che ogni elemento del creato sia regolato da proporzioni numeriche attraversa la storia del pensiero dell'uomo dall'Antichità sino al Rinascimento, quando, considerato l'universo intero armonia e numero, quest'ultimo viene visto come il principio generatore di ogni forma d'espressione, da quella architettonica a quella musicale.

Alla teoria musicale guarda un architetto come Leon Battista Alberti¹²¹, che, nel libro IX del suo *De re aedificatoria*¹²², volendo dotare la pratica dell'architettura di un adeguato sistema teorico, afferma: “Quei medesimi numeri certo, per i quali avviene che il concerto de le voci appare gratissimo ne gli orecchi degli uomini, sono queglii stessi che empiono anco e gli occhi e lo animo di piacere meraviglioso. Caveremo adunque tutta la regola del finimento da musici, a chi sono perfettissimamente noti questi tali numeri: e da quelle cose oltre di questo, da le quali la natura dimostri di se alcuna cosa degna ed onorata...”¹²³

Se l'armonia è consonanza di voci e la bellezza coincide con l'armonia (*concinnitas*¹²⁴ secondo l'Alberti), allora l'architetto dovrà cogliere e far propri, dalle teorie dei *musicisti*, quei rapporti armonico-numeriche che sono alla base di ogni componimento musicale¹²⁵: l'*architetto*¹²⁶ stesso assurge a rango di *compositore* che nulla (o quasi) ha più a che fare con il cantiere, divenendo colto umanista e raffinato artista.

Non tutti i rapporti si rivelano utili all'architetto, né quest'ultimo può servirsene indiscriminatamente, ma la scelta degli stessi sarà influenzata dalle dimensioni dell'oggetto architettonico. Per questa ragione, va fatta una distinzione tra le *piante piccole, medie e grandi* attribuendo “alle piante medie i rapporti 4:9 o 9:16, entrambi ottenuti eseguendo due volte

l'operazione di sesquiterza", e alle piante maggiori quelli 2:6, 3:8 o 2:8: l'uso di tali rapporti, però, non può avvenire "confusamente né alla mescolata", ma ognuno di essi va riferito al rapporto-base di cui fa parte "in modo che corrispondano e consentano da ogni banda alla armonia"¹²⁷.

Mezzo secolo prima, sempre l'Alberti, nel suo trattato *De pictura*¹²⁸ (1436), aveva fermamente preteso che le sue opere venissero "interpretate non come scritte da puro Mathematico, ma come da pittor solo", sottolineando la sostanziale superiorità della *percezione visiva* sulla *proporzione numerica*: sono gli anni in cui si confrontano due concezioni filosofiche differenti, il Platonismo da un lato e l'Aristotelismo dall'altro, "razionalismo mistico e critica di carattere sensistico"¹²⁹ si fronteggiano nel campo dell'estetica architettonica e musicale.

In ambito filosofico, pensatori quali Marsilio Ficino, Leone Ebreo e Mario Equicola rifiutano di identificare la bellezza con la proporzione numerica e oppongono a questa la "bellezza spirituale" insita in ogni opera d'arte (Ficino).

Così Equicola:

"La bellezza le orecchie tira a sé secondo la composizione di ornate parole, tal che odendosi con soave accento dolce contento de voce sonora, facile, flessibile, ferma, durabile, chiara, pura, piena e che l'aere con dolcezza muova e sechi, di udir saziar non si può"¹³⁰.

E, più incisivamente, Ebreo:

"Si che, se bene consideri, trovarai che, quantunque ne le cose proporzionate e concordanti si truova la bellezza, la bellezza è oltre la loro proporzione: onde non solamente ne li composti proporzionati si truova, ma ancor più nei semplici. [...] non però la proporzione è essa bellezza, chè di quelli che

non sono né proporzionati né improproporzionati, perché non sono composti, si trovano bellissimi”¹³¹.

In ambito musicale, a contemplare la superiorità dell’elemento percettivo rispetto a quello matematico è Johannes Tinctoris¹³².

Fiammingo, per anni al servizio della corte aragonese a Napoli, in un famoso passaggio del suo trattato *De arte contrapuncti* (1477) annuncia la nascita della nuova arte¹³³ che non ha più nel numero il suo esclusivo fondamento, collocando simbolicamente tale evento intorno all’anno 1435. Solo un anno prima, Leon Battista Alberti aveva pubblicato il *De pictura*, affermando il medesimo principio.

Le figure di Leon Battista Alberti e di Johannes Tinctoris sono state più volte avvicinate: infatti, pur riconoscendo l’importanza per le rispettive discipline di una base teorico-matematica, entrambi sottolineano la superiorità della *percezione sensibile* sulla *proporzione numerica* (Alberti parla di “occhio”, Tinctoris del suo “orecchio”), esaltando, nel contempo, il valore della *varietà* da preferire a quello della *ripetitività*:

“Né io vorrei però che l’edificio fosse per tutto terminato da un medesimo tirare di linee, ch’è paia ch’elleno non variino in cosa alcuna infra loro [...]. Adunque piacerammi che una parte sia terminata da linee diritte, un’altra da linee torte, e un’altra finalmente dalle torte, e dalle diritte insieme...”¹³⁴.

E Tinctoris, sul medesimo concetto:

“in ogni contrappunto è da ricercare con ogni diligenza la varietà [...], la varietà diletta al massimo grado chi l’ascolta...”¹³⁵.

Sul *decorum*, Leon Battista Alberti:

“perciocché la pittura dee havere i moti soavi, e grati, e accomodati a la cosa, di che si tratta. Sia ne le vergini un moto e un abito leggiadro [...]. Siano in un garzone moti più leggiери, e giocondi [...]. Siano in un uomo moti più fermi...”¹³⁶.

Sul medesimo concetto, Tinctoris:

“comunque in tutti questi è sommamente da impiegare il senso della *proporzione* [...] poiché il numero e la varietà adatte a una chanson non sono gli stessi per un mottetto, né quelli adatti a un mottetto lo sono per una messa”¹³⁷.

Si ritorna dunque all’idea di *proporzione*, quale strumento capace di rendere *adeguata* una composizione al suo fine.

La proporzione, basata sui principi di *simmetria*¹³⁸ e di *modularità*¹³⁹, rimane uno dei fondamenti della cultura rinascimentale, sia in campo architettonico che musicale.

Canone ideale di bellezza è considerato il corpo umano¹⁴⁰, di cui si tentano di riprodurre i rapporti all’interno delle “membrature architettoniche” e delle piante, “in modo tale che non sia possibile aggiungere, togliere e cambiare qualsiasi cosa senza compromettere il tutto”¹⁴¹.

Magica, *divina*¹⁴² è la *proporzione* per eccellenza: la *sezione aurea*. Si tratta di un particolare rapporto numerico (*rapporto aureo*) considerato alla base del canone di bellezza classico. Concetto prettamente geometrico, è opportuno, per la sua definizione, eseguirne la dimostrazione matematica.

Sia dato un segmento *AB* e lo si divida nel punto *C* in modo tale che:

$$AB : AC = AC : CB$$

AC è la sezione aurea di AB , in quanto è nello stesso *rapporto* con la parte minore di quanto l'intero segmento AB è con la maggiore (AC)¹⁴³.

L'uso della *divina proporzione* è il punto d'incontro maggiormente significativo tra musica e architettura, il *numero magico* comune alle due discipline.

In architettura significativo è l'utilizzo che della sezione aurea fa, ancora una volta, Leon Battista Alberti: emblematici, in tal senso, le facciate del Tempio Malatestiano a Rimini e della Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.



In musica l'impiego del rapporto aureo risale al XIII sec., ma è soltanto nel Quattrocento che il compositore fiammingo Guillame Dufay¹⁴⁴ comincia a farne utilizzo sistematicamente

nelle sue composizioni. Un criterio cui la sezione aurea viene particolarmente legata “è quella di suddividere la composizione in sezioni proporzionali tra di loro, ripetendo due volte la stessa musica con precisi rapporti di durata tra i due ritornelli. Una melodia proposta in ritmo di 2/4, a esempio, veniva ripetuta in 4/4 con le durate delle note raddoppiate”.

Uno dei componimenti musicali in cui maggiormente si evidenzia il processo compositivo legato al rapporto aureo è la *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Costantinopolitanae* di Dufay, una chanson-mottetto articolata in due parti, “in cui il ritmo passa [...] da 3/4 a 4/4; in questo modo la prima sezione è sezione aurea dell’intero brano, la seconda è sezione aurea della prima. Inoltre tutti gli altri eventi salienti (cadenze ed entrata delle voci) avvengono secondo precise collocazioni venendo a definire sezioni auree sempre più piccole...”¹⁴⁵.

E l’uso del numero magico non si arresta certo all’esperienza rinascimentale, giugendo, con il suo fascino esoterico, sino al ‘900: da Leon Battista Alberti a Le Corbusier un unico filo rosso collega epoche tra loro diverse, la *divina proporzione*.

Musici e architetti: “cortigiani” d’eccezione

Simbolo della cultura rinascimentale per eccellenza, la corte è il luogo in cui architetti, musicisti, pittori, poeti si incontrano e, non di rado, collaborano alla realizzazione di mirabili esperienze artistiche.

Decine le corti sparse sull’intera penisola: artisti di ogni genere si spostano da Milano a Venezia, da Ferrara a Mantova, da Firenze a Napoli a Roma, alla costante ricerca di un colto “mecenate” cui dedicare le proprie opere.

Il rapporto con il *signore* non è sempre semplice e diversi sono i ruoli che lo stesso può ricoprire nei confronti del suo protetto: può considerarsene il *patrono*, quando, all'artista, richiede costantemente servigi dietro pagamento di un adeguato salario, o *committente*, se i lavori richiesti sono occasionali, o, infine, *patrocinatore*, quando è il destinatario di un'opera "solo in virtù del proprio *status* sociale"¹⁴⁶ e senza pagamento alcuno.

Né la vita a corte si rivela sempre facile: può capitare di essere inviati in un'altra città perché chiamati dal locale *signore* (come succede al musico Marco Cara: richiesto "perentoriamente" da Ludovico il Moro, si vede costretto a lasciare per mesi la sua Mantova)¹⁴⁷ o di seguire le sorti del proprio sovrano anche quando questi è costretto a fuggire raggiungendo a nuoto il proprio vascello (come accade al teorico Gaffurio¹⁴⁸ quando, nel 1478, il doge di Genova, Prospero Adorno, per sottrarsi alle ire di Gian Galeazzo Sforza, si getta in mare)¹⁴⁹, oppure, è lo stesso *signore* ad avere un carattere bizzarro e poco accomodante (come è ben noto a Michelangelo al servizio di papa Giulio II per l'affresco della Cappella Sistina)¹⁵⁰.

Amanti delle arti, desiderosi di dimostrare, tramite lo sfarzo e lo splendore delle proprie corti, la loro potenza politica, i *signori* fanno a gara per accaparrarsi gli artisti migliori¹⁵¹: musicisti, pittori e architetti che possano degnamente omaggiare il loro potere; dal canto loro, questi ultimi vengono abbondantemente pagati in quanto rappresentano "una gran parte dei fastosi ornamenti di corte"¹⁵².

E proprio presso le corti dell'Italia rinascimentale che nascono e si diffondono, tramite il neonato mezzo della stampa¹⁵³, le opere più significative della teoria musicale e le principali sperimentazioni compositive: l'opera di Tinctoris,

presso la corte di Alfonso D’Aragona a Napoli¹⁵⁴, o quella di Gaffurio presso gli Sforza a Milano¹⁵⁵; nascono nuovi generi musicali, quali la *villotta*¹⁵⁶, la *frottola*¹⁵⁷, il *canto carnascialesco*¹⁵⁸, il *madrigale*¹⁵⁹, “l’incontrastato signore delle musiche di corte”¹⁶⁰ del Cinquecento, e l’*intermezzo*, una delle forme di rappresentazione musicali antecedenti al melodramma.

È durante gli spettacoli di corte che più frequentemente architetti e *musicisti* si incontrano collaborando alla loro realizzazione: i primi, tramite la progettazione degli *ingegni teatrali*, i secondi, attraverso la composizione delle musiche che accompagnano danze e messinscena di testi scritti per l’occasione. Non di rado accade di trovare noti architetti tra il folto numero di scenografi: Brunelleschi¹⁶¹, Peruzzi¹⁶² e Vasari sono nomi noti e significativo è, ai fini della presente trattazione, trovarli accanto ad altri quali Striglio, Corteccia, Peri, musicisti che, anche grazie al significativo contributo dell’architettura, hanno il merito di aver favorito l’evoluzione delle forme musicali indirizzandola verso la nascita di un nuovo genere, il *melodramma*.

NOTE AL TESTO

1. Il termine *canon*, in greco, indica il *modello*, il *principio*, la *guida* da seguire, in particolar modo nelle arti della pittura, della scultura e dell'architettura; è curioso notare, però, che esso ha anche un significato in campo musicale: Tolomeo, nelle sue *Harmoniai*, lo utilizza per indicare lo strumento del *monocordo*. Rocci, Lorenzo, *Vocabolario greco italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Città di Castello 1943.

2. Il termine *nomos* indica, letteralmente, “ciò ch'è attribuito, assegnato, usuale a ciascuno”, ed è generalmente usato nell'accezione di usanza, tradizione, consuetudine. In ambito musicale, per *nomoi* si intendono dei componimenti musicali con strutture melodiche definite *ad hoc* a seconda delle differenti finalità rituali. *Ibidem*.

3. Abbagnano, Nicola, Fornero, Giovanni, *Protagonisti e testi della filosofia*, G. B. Paravia & C. S.p.A., Torino 1999, vol. I, tomo A, pp. 34-35.

4. Nella sostanza, i Pitagorici non hanno mai spiegato quali siano le reali condizioni citate nel testo. Da Aristosseno, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, recensito da Da Rios Rosetta, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, Roma 1954, p. 104.

5. *Ibidem*.

6. Il tono è la somma di due semitoni. Il semitono è la distanza più piccola tra due suoni. In natura esistono due semitoni, uno tra i suoni MI-FA, l'altro tra i suoni SI-DO. Per ottenere altri semitoni si utilizzano delle alterazioni (diesis e bemolli), che servono ad aumentare o diminuire i suoni delle note “senza cambiare il nome stesso della nota”. Carella, Silvano, *Elementi fondamentali di teoria musicale*, Arti Grafiche Boccia, Salerno 1988, pp. 41-43.

7. “Per scala s'intende una successione di suoni in ordine progressivo, ascendente o discendente, con la ripetizione del 1° suono all'ottava superiore”. Ivi, p. 45.

8. “La definizione dei rapporti numerici che sono alla base degli accordi musicali era per i Pitagorici il punto di partenza per scoprire le leggi che governavano sia i sentimenti dell'animo sia i movimenti dell'intero universo (...)”. Comotti, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1999, pp. 29 – 30.

9. Aristosseno, *Aristoxeni...cit.*, p. 108.

10. La *Repubblica* rappresenta uno dei maggiori scritti del filosofo. In quest'opera divisa in 10 libri Platone esprime, tramite la figura di Socrate, la propria concezione di Stato Ideale.

11. Platone, *Repubblica*, Libro IV.

12. Non tutte le *harmoniai* hanno un felice ascendente su chi le ascolta; in particolar modo alcune di esse sono “disdicevoli” sia per le donne che per gli uomini, in quanto promotrici idee di “mollezza” e “pigrizia”: sono queste armonie tipiche dei simposi, come la “ionica” e la “lidia”, cui Platone oppone la “dorica” e la “frigia”, armonie che sanno “imitare convenientemente la voce e gli accenti di un uomo che dimostra coraggio in un’azione di guerra o in una qualsiasi opera violenta” e, pertanto, opportune e adatte all’educazione dei futuri *guardiani* dello Stato. Ivi, Libro III.

13. Le *Leggi* rappresentano la fase finale del pensiero politico platonico, essendo state scritte pochi anni prima la morte del grande filosofo. Protagonisti di questo lungo dialogo diviso in dodici libri sono il cretese Clinia, lo spartano Megillio e l’Atheniese, in cui, molto probabilmente, si identifica lo stesso Platone.

14. Platone, *Le leggi*, Libro VI

15. L’unità di poesia, melodia e azione gestuale caratterizza la cultura greca in età arcaica e classica. Lo stesso termine *mousiké* definisce “non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza”. Comotti, Giovanni, *La musica...* cit., p. 5.

16. Maestro e consigliere di Pericle, viene mandato in esilio nel 444/443 a.C. per aver forse suggerito la realizzazione di un *Odeon* che avrebbe comportato una spesa eccessiva per le casse dello Stato. Ivi, pp. 32-33.

17. Platone, *Repubblica...*cit., Libro IV.

18. Aristotele, *Politica*, libro VIII.

19. *Ibidem*.

20. A fini educativi, bisogna optare per canti e armonie aventi valore etico e morale: fra questi, Aristotele individua, a differenza di Platone, la sola armonia dorica come quella più adatta alla formazione dell’individuo, mentre rifiuta l’armonia frigia, in quanto orgiastica e suscitatrice di forti emozioni. *Ibidem*.

21. La sua sperimentazione investe, in particolar modo, il ditirambo, forma lirica corale. Comotti, Giovanni, *La musica...*cit., p. 39.

22. Attribuito erroneamente a Plutarco, il trattato, risalente con ogni probabilità al II-III sec. d.C., è in forma di dialogo: alla fine di un banchetto tenutosi in casa di Onesicrate, il padrone di casa e i suoi due invitati, il musico Lisia e l’esperto di musica Soterico discutono sul valore teleologico di quest’ultima.

23. Plutarco, *Della musica* (traduzione e note di E. Savino, prefazione di M. Mayrhofer, appendice di A. Abbate, Flavio Pagano Editore, s. l. 1991, cap. XXX, pp. 54-55).

24. Il periodo arcaico in Grecia vede la nascita di una nuova cultura, frutto della fusione tra le tradizioni cicladiche, ioniche e ateniesi. “Nelle arti principali si assiste alla compenetrazione del mito con la vita reale, anche nei momenti di vita cittadina collettiva”, in politica, il dominio delle aristocrazie terriere viene sostituito dalla democrazia e la polis inizia ad affermarsi nella sua autonomia. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte*, Electa Mondadori, Milano 1995, vol 1, p. 52; Deodato, Angela, *Il periodo arcaico in Grecia. L'affermarsi di una nuova cultura*, in *La storia dell'arte*, Mondadori Electa, Milano 2006, vol 1, p. 528.

25. Deodato, Angela, *Il periodo arcaico...cit.*, p. 529.

26. Il termine “dedalico” deriva da Dedalo, il mitico architetto e costruttore del Labirinto.

27. Deodato, Angela, *Il periodo arcaico...cit.*, p. 538.

28. Fanciulli.

29. Fanciulle.

30. Sul finire del periodo arcaico la scultura tende ad ammorbidirsi, lo studio anatomico a raffinarsi: la rappresentazione dei *fanciulli* e delle *fanciulle* comincia ad avere valore di immagine di culto presente nei santuari e nelle necropoli. “Nei santuari, simboleggiano l'eroe, il dio, o anche l'offerente che si offre al dio e in lui si identifica; in ambito necropolare rappresentano il defunto, la cui statua identifica la tomba come quella di un personaggio eminente...”. L'iconografia del *kouros* rimane immutata per oltre un secolo; esso rappresenta un giovane uomo nudo a grandezza naturale (o spesso di dimensioni superiori) con i pugni chiusi e le braccia distese lungo il corpo: “la gamba sinistra leggermente avanzata comunica una forte impressione di energia e di movimento oltre a garantire, dal punto di vista tecnico, un sicuro supporto alla grande massa di marmo del corpo retta da gambe talora esili”. “...i toraci acquistano respiro, le colonne vertebrali si arcuano, si modellano accuratamente fianchi, gambe, piedi. Questi mutamenti sono particolarmente evidenti nelle *korai* dell'ultimo trentennio del VI sec. a.C. [...] la morbidezza con cui manti e chitoni, abilmente drappeggiati, sottolineano il movimento delle figure”, sono testimonianza di un gusto mutato e rivolto a una scultura più *naturalmente* realistica. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, p. 63; Deodato, Angela, *Il periodo arcaico...cit.*, pp. 564-565.

31. A noi noto solo attraverso gli scritti di Vitruvio e Plinio il Vecchio.

32. Policleteo nasce ad Argo, intorno al 490 a. C. in una famiglia di scultori; è attivo ad Atene e nel Peloponneso; muore nel 425 a.C. L'opera di Policleteo rappresenta “il vertice raggiunto dalla scultura greca nella sua evoluzione

verso il naturalismo", un passo avanti rispetto al concetto di simmetria volto a un'interpretazione più complessa e articolata del *canone*. Significativo, in tal senso, è il *Doriforo* in bronzo (a noi giunto solo attraverso copie) in cui, più che l'imitazione della realtà, se ne cerca un disegno ideale, e di cui tutte le varie parti vengono proporzionate rispetto a un'unica unità di misura (la *testa*, che è un ottavo del corpo). Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, p. 70.

33. Mirone nasce intorno al 500 a.C. in Beozia e muore ad Atene del 440 a.C. È autore del *Discobolo* e di *Athene e Marsia*, due opere in cui la tensione di corpi e volti si fa espressione del movimento, inteso come momento di passaggio tra posizioni differenti. Ivi, p. 69.

34. Fidia nasce ad Atene intorno al 500 a.C. Viene considerato l'iniziatore dello stile classico e il grande scultore dell'Atene periclea. E' lo stesso Pericle a chiamarlo per il Partenone cui lavora sino al 432-431 a.C., anno in cui muore in carcere sotto l'accusa di essersi appropriato di parte dell'oro destinato ad *Athene Parthenos*, la statua dedicata alla dea e posta all'interno della cella del Partenone: alta dodici metri, per la sua costruzione pare siano stati impiegati mille chili d'oro, oltre all'avorio per le parti nude e le pietre preziose per gli occhi. Ivi, p. 70.

35. Prassitele opera tra il 375 a.C. e il 330 a.C. La sua produzione si caratterizza per la grande perizia tecnica con cui rappresenta figure fuori dal proprio asse, cui aggiunge l'uso sapiente della luce, cosa che rende le sue sculture ricche di passaggi tonali (*Afrodite di Cnido*). I soggetti, di argomento mitico e religioso, rivelano, nel modo in cui vengono trattati, la mutata atmosfera in cui lo scultore opera: la tradizione è ormai lontana e lo spirito comunitario ha ceduto il posto a un accentuato individualismo. Ivi, p. 72.

36. Skopas nasce a Paros ed è attivo dalla metà del IV sec. È ad Atene tra il 370 a.C. e il 350 a.C. e molto probabilmente in Asia per decorare i fregi del Mausoleo di Alicarnasso. È il simbolo della fine della *classicità*; le sue opere (*Menade*, *Testa di Heracles*) rivelano un *potos* e uno "sfrenato vitalismo" che nulla ha in comune con le sculture del passato: la scultura è abbozzata ricca di asimmetrie e sbilanciamenti. Ivi, p. 73.

37. Lo stilobate è il basamento delle colonne del tempio greco.

38. Pur di rispettare le proporzioni tra le parti, nel passaggio dal Partenone di Cimone a quello pericleo, Fidia, dovendo ampliare le dimensioni sia del volume esterno che dello spazio interno, è costretto ad adottare una serie di "compromessi". "Per creare l'edificio più grandioso, l'architetto, che non poteva allargare l'intervallo tra le colonne senza sconvolgere le proporzioni determinate dal loro diametro, aumentò il numero delle colonne del peristilio

e adottò il ritmo insolito di 8 colonne sulla facciata invece di 6, e di 17 sui lati lunghi invece di 16; i corridoi del peristilio vennero ridotti, e ciò permise di ingrandire la cella, la cui navata interna è di 19 metri; la lunghezza totale dell'edificio si accresce di poco (metri 69,50 invece di 66,94) ma si guadagna sulla larghezza (metri 30,88 al posto di 23,50) ingrandendo il basamento verso nord...". Martin, Roland, *Architettura greca*, Electa Editrice, Milano 1980, p. 95.

39. Ippodamo nasce a Mileto verso la fine del VI sec. a.C. È attivo nel periodo della ricostruzione post-guerre persiane, opera nel Pireo, a Turi e, secondo Strabone, a Rodi, ma quest'ultima affermazione è stata smentita dalla critica moderna. La sua città ideale è composta da diecimila cittadini ripartiti in tre gruppi: artigiani, soldati e contadini. Voce *Ippodamo* in *L'Enciclopedia-La biblioteca de "La Repubblica"*, ILTE S.p.A., Moncalieri 2003, vol. 11, p. 157.

40. Mileto, sulle coste dell'Anatolia, viene ricostruita a partire dal 479 a.C. "La suddivisione urbanistica della città risulta caratterizzata da un ampio spazio centrale che collegava i due porti e che raccoglieva gli edifici commerciali, religiosi, amministrativi. Con i due porti sono collegati i due mercati; al centro è la grande *agorà*, vicino ai porti e ai mercati sono i due santuari di Apollo Delphinios e di Athena...". Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, p. 54

41. "... la sistemazione ortogonale è l'elemento più appariscente dell'urbanistica ippodamea. Le funzioni militari, civili, religiose, commerciali della città dispongono ognuna di un'area autonoma. L'edilizia privata è livellata in funzione di quella pubblica". *Ibidem*.

42. La pianta a scacchiera è caratterizzata da isolati di 29,50 x 51,60m. "Le strade sono larghe 4,50m; si distinguono tre arterie principale larghe 7,50 di cui una portava alla via sacra e al santuario extraurbano di Didyma". *Ibidem*.

43. Lett. *bello e buono*.

44. Tra tutte le arti, quella ad avere maggiormente un ruolo catartico era il teatro, in particolar modo la *tragedia*, rappresentando le passioni umane, riusciva a sublimare da queste ultime l'animo degli spettatori.

45. Carotenuto, Guido, *Letteratura greca*, Edizioni Canova, Treviso 1989, vol. II pp. 7-10.

46. Ivi, p. 7.

47. In seguito ai contrasti tra Sparta e Atene, tutto il sistema *ellenico* legato alle *poleis* si indebolisce irreversibilmente: di questo indebolimento approfitta il re macedone Filippo II che, in seguito alla battaglia di Cheronea, assoggetta tutte le città-stato della Grecia.

48. Il periodo ellenista va dalla morte di Alessandro Magno (323 a.C.) alla conquista romana dell'Egitto (31 a.C.).

49. Nel senso letterale del termine, *senza città*.

50. La nuova condizione dell'Ateniese del IV sec a.C. viene rappresentata al meglio dalla produzione teatrale della commedia e della tragedia. Nella commedia, con Menandro, non è più l'eroe al centro della scena, ma l'uomo comune con le sue piccolezze e meschinità; nella tragedia, con Euripide, il rifiuto del mito (pensiamo all'*Eracle mangione* dell'*Alceste*) e la rappresentazione dell'individuo *solo* in un contesto che gli è o gli sembra ormai estraneo (Medea è l'*apolitica* per eccellenza), mostrano appieno quanto il ruolo della *polis* sia definitivamente venuto meno.

51. Martin, Roland, *Architettura greca...*cit., p. 172.

52. Architetto della fine de III sec. a.C. Suoi sono i templi di Artemide Leucofriene e di Zeus Sosipolis a Magnesia sul Meandro. "Le norme costruttive applicate [sono] da lui fissate in scritti (perduti) che [costituiscono] una delle fonti di Vitruvio". Voce *Ermogene* in *L'Enciclopedia-La biblioteca...*cit., vol. 7, p. 380.

53. La scultura, di cui è a noi pervenuta una copia in bronzo conservata ai Musei Vaticani, è una delle espressioni più celebri della produzione ellenistica: rappresenta il momento in cui Laocoonte, sacerdote di Apollo, e i suoi figli vengono stritolati dai serpenti inviati dal dio onde consentire l'ingresso del cavallo di legno in Troia, ingresso cui Laocoonte si era strenuamente opposto.

54. Conservata al Louvre dal 1821, la venere di Milo è divenuta il simbolo della bellezza e della perfezione: la morbidezza del corpo, unita a quella del drappaggio, la rendono uno dei capolavori della scultura di tutti i tempi.

55. Si pensi, a esempio, all'*Apoxyomenos* di Lisippo, che rappresenta un atleta che si deterge il sudore.

56. Simbolo per eccellenza della scultura ellenistica è la *Nike di Samotracia*. Conservata al museo del Louvre di Parigi, "la figura era collocata originariamente sulla prua di una nave, obliquamente slanciata, dinamicizzata da seducenti chiaroscuri e dal panneggio che, con le sue infinite pieghe, rende molto efficacemente, con una tecnica pittorica, i vortici del vento". Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...*cit., vol. 1, p. 92

57. Lett. *battaglia di amazzoni*.

58. Lett. *battaglia di centauri*.

59. La ragione per cui, dopo aver affrontato il discorso sul rapporto architettura- musica nell'antica Grecia, si passa direttamente all'analisi del medesimo nel Medioevo, omettendo la considerazione di tutta l'epoca romana, dipende dall'impossibilità di condurre detta analisi in un contesto in cui, salvo le prime esperienze risalenti alle opere di Nevio e Livio Andronico,

sia nella pratica, sia nell'elaborazione delle teorie musicali, non si assunsero mai posizioni originali, ma ci si attenne alle importate teorie greche. Questa condizione, ad avviso di chi scrive, non rende possibile un confronto reale tra l'architettura romana, caratterizzata da specifici e autoctoni elementi, e la musica romana, ellenizzante e non radicata nella cultura del luogo.

60. La performance di un solista era alla base di ogni momento musicale a Roma: lo stesso imperatore Nerone, che pur si era mosso nella direzione del recupero della tradizione citaredica, amava esibirsi per il pubblico della sua corte, secondo la nuova tendenza giunta dalla Grecia ellenistica. A questa, se ne aggiunsero altre provenienti dall'Egitto, dalla Siria e dalla Spagna (famoso le danzatrici di Cadice per i loro balli lascivi). Alla diffusa attitudine all'esibizionismo corrisposero, spesso, atteggiamenti di mollezza e decadimento culturale che vennero messi al bando dalla nascente Chiesa cristiana, la quale arrivò a condannare la musica stessa.

61. Occorre specificare che, se rispetto alla tradizione musicale ellenistico-romana la neonata musica cristiana ha atteggiamenti di totale indifferenza, non così è nei confronti della tradizione e della trattatistica musicale greca, alla quale, invece, il mondo medievale guarda sempre con rispettoso interesse. Punto di incontro tra queste due culture viene considerato il *De institutione musica* di Severino Boezio. Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano 2005.

62. Importantissima la tradizione musicale salmodiaca per la cultura ebraica: dalle pagine dell'Antico Testamento risulta che lo stesso re Davide compose 150 salmi. Ivi, pp. 27-28.

63. La declamazione dei salmi può avvenire in tre maniere diverse: *s. responsoriale*, “ogni versetto [è] eseguito dal celebrante o dal solista e a lui l'assemblea [risponde] con un versetto, sempre lo stesso”; *s. allelujatica*, “dopo ogni versetto eseguito dal solista, l'assemblea [canta] *alleluia*”; *s. antifonica*, “i versetti [sono] eseguiti alternamente dal solista o dal celebrante e dell'assemblea”. Ivi, p. 47.

64. Il termine *ambrosiano* deriva da S. Ambrogio che, “sulle orme di sant'Ilario di Poitiers, introdusse in Occidente l'innodia di tipo orientale”; lo stesso Ambrogio compose quattro splendidi inni. *Le garzantine-musica*, Garzanti Editore, Milano 1996.

65. L'attribuzione sia dell'*Antiphonarium cento* che della *schola cantorum* all'iniziativa di papa Gregorio Magno è stata *erroneamente* compiuta da un cronista del IX sec., *Giovanni Diacono*. Allorto, Riccardo, *Nuova storia...* cit., p. 44.

66. Composte, cioè, da sette suoni.

67. La scala diatonica è costituita da cinque toni e due semitoni, comunque disposti, purché i due semitoni non siano consecutivi.

68. “Il modo consiste nella diversa disposizione dei toni e dei semitoni in rapporto ai gradi delle scale stesse. Quindi, due scale, una di modo maggiore e l'altra di modo minore, che iniziano entrambe la serie da DO, differiscono tra di loro per alcune distanze che, in determinati punti della scala, variano”. Carella, Silvano, *Elementi...cit.*, p. 46.

69. L'intervallo è la distanza che intercorre tra due note: DO – FA è, a esempio, un intervallo di quarta (DO-RE-MI-FA); DO – SOL un intervallo di quinta (DO-RE-MI-FA-SOL).

70. In maniera *melodicamente opposta* alla *vox principalis*.

71. Con l'espressione *cappella musicale* si intende, nel Medioevo, un complesso di cantori che accompagnano le funzioni religiose stando in un piccolo locale o *cappella*, appunto. Voce *Cappella Musicale* in *L'Enciclopedia-la biblioteca...cit.*, vol. 4, p. 31.

72. Autore del *Magnus liber organi*, una raccolta di musica a due voci per l'intero anno liturgico, è attivo a Notre Dame tra il 1160 ed il 1190 ca. Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 54.

73. Definito *optimus discantor*, è il primo a comporre *organa* a 3 e 4 voci (*organa tripla* e *quadrupla*). *Ibidem*.

74. *Le garzatine-musica...cit.*, p. 137.

75. Dalla termine francese *mot*, parola.

76. *Le garzatine-musica...cit.*, p. 173.

77. Ivi, p. 561.

78. L'espressione deriva dal titolo di un trattato di Philippe de Vitry, *Ars nova musicae* (1320 ca.), in cui l'autore esamina “minutamente, più che le nuove forme musicali, i nuovi sistemi di notazione che esse [hanno] comportato”. Sono gli anni in cui viene riconosciuta pari dignità alla suddivisione binaria, tradizionalmente considerata *imperfecta*, e a quella ternaria, definita invece *perfecta*, probabilmente per il suo essere numericamente vicina alla Trinità Cristiana. Ivi, p. 39; Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 84.

79. Sono gli anni del *Decamerone* di Boccaccio e dei *Canterbury Tales* di Chaucer, sono gli anni in cui il papato, pienamente in crisi, sposta la sua sede da Roma ad Avignone e perde la sua funzione di guida, di *sole* della cristianità.

80. Sono in lingua volgare e in latino i 23 mottetti a 3 e 4 voci del primo grande compositore europeo, Guillaume de Machaut: in latino, gli 8 mottetti di argomento encomiastico e politico, in francese, i 15 di argomento amoroso e cortese. Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 86.

81. Natalino Sapegno citato in Ivi, p. 88.

82. Nascono, in questi anni, composizioni ideate appositamente per essere *intonate*: ballate, cacce, madrigali. Lo stretto rapporto musica-poesia costituirà anche la base della nascita del *melodramma*, inteso nell'accezione originaria di *recitar-cantando*. Ivi, pp. 89-90.

83. Argan, Carlo Giulio, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, Firenze 1936, p. 5.

84. “La struttura della basilica cristiana è, nel complesso, simile a quella della basilica classica; come questa ha pianta rettangolare divisa da colonnati in tre o cinque navate, ma ne differisce per l'ingresso, aperto in uno dei lati minori, per il vano semicircolare dell'*abside*, dietro l'altare, nel lato opposto a quello dell'ingresso, per il *transetto*, che talora attraversava perpendicolarmente la navata principale, dando alla chiesa pianta cruciforme, e infine per il complesso degli elementi richiesti dall'esercizio del culto...”. *Ibidem*.

85. Ivi, p. 22.

86. “La Cappella Palatina faceva parte di un complesso che comprendeva l'aula imperiale, cui era unita da una lunga ala a due piani interrotta verso il centro da un edificio absidato; l'ingresso alla chiesa era preceduto da un quadriportico (*paradisus*) al cui centro venne collocata una grande pigna di bronzo, con la funzione di fontana, a ricordo di quella posta davanti a San Pietro in Vaticano. La chiesa è un grande ottagono, preceduto da una torre d'ingresso, spartito su due piani da gallerie”. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, p. 177.

87. La Basilica di San Vitale a Ravenna, oltre a presentare numerosi riferimenti all'arte bizantina (le transenne marmoree e i capitelli furono fatti arrivare direttamente da Costantinopoli), rivela anche delle analogie con la chiesa milanese di S. Lorenzo nello schema a esedre e pilastri; nell'edificio ravennate, tuttavia, la struttura si presenta più articolata: otto pilastri scanalati sostengono la cupola, due ordini di arcate articolano lo spazio e ricchi mosaici rendono particolarmente luminoso l'ambiente. Ivi, p. 172.

88. *Ibidem*.

89. Il Romanico propriamente detto viene suddiviso in tre periodi: protoromantico o primo romanico (dalla metà del X sec. alla metà dell'XI sec.), romanico maturo o seconda arte romanica (fino alla metà del XII sec.) e tardo romanico (fino agli inizi del XIII sec.). Ivi, p. 192.

90. Argan, Carlo Giulio, *L'architettura protocristiana...cit.*, p. 22.

91. La volta a crociera deriva dall'intersezione di due volte a botte.

92. Argan, Carlo Giulio, *L'architettura protocristiana...cit.*, p. 22.

93. L'espressione più alta dell'architettura romanica è la *cattedrale*. Sebbene lo stile romanico si specifichi in maniera spesso differente nelle varie aree geografiche in cui si esprime (solo in Italia, se ne hanno diverse forme: quella lombarda, quella emiliana, quella toscana...), è possibile, comunque, definire i caratteri tipici dell'edificio-simbolo di questo momento storico-artistico. La cattedrale romanica si presenta come uno spazio complesso e articolato che si svolge su una lunga pianta a croce latina, per la presenza del transetto che incrocia la navata e culmina, di norma, in una cupola di forma ottagonale. La navata centrale è separata da quella laterale da pilastri cruciformi e, dato che l'area della campata relativa alla navata centrale è il doppio di quella relativa alle campate laterali, i pilastri di sostegno della prima si alternano con quelli più bassi della seconda. Caratteristica delle cattedrali romaniche è la presenza dei *matronei*, così chiamati perché luoghi riservati alle donne, corridoi disposti lungo le navate laterali che si affacciano sulla centrale tramite una serie di finestre *polifore*, e della *cripta*, luogo di culto ospitante spesso le reliquie dei Santi e situato al di sotto della zona absidale. L'esterno si caratterizza per la tipica *facciata a capanna*, con rosone o a coronamento rettilineo, con o senza torre campanaria affiancata, e per i prospetti, sui quali si aprono una serie di finestre strombate. *Ibidem*. Cfr. inoltre Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, pp. 194-195.

94. Si pensi alla chiesa di San Michele a Pavia, ricostruita nel XII sec., in cui la grande facciata a capanna nella zona centrale presenta numerose aperture ricavate nella pietra arenaria e, nella fascia superiore, una serie di aperture lungo le linee dello sviluppo del prospetto.

95. Il termine gotico viene utilizzato, in senso dispregiativo, per la prima volta da Giorgio Vasari: "Architetti che dalle loro barbare nazioni fecero il modo di quelle maniere di edifici... i quali facevano cose piuttosto a noi moderni ridicole, che a loro lodevoli... mostruosa e barbara maniera... trovata da i Gothi". E ancora, qualche secolo dopo, nel 1762, Home afferma che il gotico si accorda meglio con i paesi "rozzi e incolti" dove è nato, e che aver permesso la sua penetrazione in Italia e nei paesi di cultura greca era stato un errore. Ivi, p. 238; Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi Edizioni, Milano 1983, p. 94.

96. "Due archi spezzati che seguendo un andamento verticale si congiungono alla sommità" voce *Arco* in *L'Enciclopedia-La biblioteca...cit.*, vol. 2, pp. 94-95.

97. Grodecki, Louis, *Architettura gotica*, Electa, Venezia 1976; Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 1, pp. 239-240.

98. Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrazioni...cit.*

99. Dalla lettera di Raffaello a papa Leone X in Casiello, Stella, Picone, Renata, Romeo, Emanuele, *Materiali per la storia della tutela. Dall'età classica alle codificazioni ottocentesche*, Cuen, Napoli 1996, p. 81.

100. *Ibidem*.

101. Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrazioni...* cit., p. 92.

102. Scompariranno, di lì a poco, il canto *mozarabico* e il canto *gallicano*.

103. Significativo è il fatto che sia l'architettura gotica che le prime forme di polifonia siano nate negli stessi anni in Francia.

104. Puca, Antonella, *Astronomia e musica mundana nella commedia di Dante*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Longo Editore, Ravenna 2001, p. 217.

105. Stabile, Giorgio, *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in *ivi*, p. 21.

106. La *musica mundana* è quella relativa alle sfere celesti. Unitamente alla musica *humana* ed alla musica *instrumentalis* viene contemplata nel *De Istitutione Musica* di Severino Boezio

107. Folli, Laura, *Musica e interiorità delle "Enarrationes in Psalmos" di Agostino*, in *La musica nel pensiero...* cit., p. 181.

108. Tedoldi, Fabio Massimo, *L'udito spirituale in San Bonaventura*, in *ivi*, p. 156.

109. De Vecchi, Pierluigi, Cerchiari, Edda, *Arte nel tempo. Dal gotico Internazionale alla Maniera Moderna*, Bompiani Editore, Milano 1993, vol. 2, tomo 1, p. 46.

110. Il critico Palisca, citando Burckhardt osserva: "medieval man was conscious of himself only as a part of a group..." (*l'uomo del Medioevo era cosciente di se stesso solo in quanto parte di una comunità...*) mentre "in the Italian cities of the Renaissance individuals who had an objective view of themselves as independent spirit emerged" (*durante il Rinascimento, nelle città italiane, emersero quelle personalità che avevano una visione obiettiva di se stessi come spiriti liberi*). Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, Londra 1985, p. 3.

111. De Vecchi, Pierluigi, Cerchiari, Edda, *Arte nel tempo...* cit., p. 46.

112. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...* cit., vol. 2, p. 11.

113. Giorgio Vasari (Arezzo 1511- Firenze 1574) è pittore, scultore e architetto. Artista eclettico si forma a Firenze e a Roma dove frequenta il circolo di letterati che si riunisce attorno al cardinale Farnese e, per volere di Pio V, decora la Sala Regia in Vaticano. La sua fama è legata all'opera letteraria, *Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori*. Cfr. Voce *Vasari* in *L'Enciclopedia-La biblioteca...* cit., vol. 20, p. 406.

114. Scritta di getto dopo una preparazione durata dieci anni (come il Vasari specifica nella sua dedica a Cosimo I), la prima edizione delle *Vite* viene stampata dal Torrentino in due volumi nel 1550. Fedele alla tradizione storiografica dell'arte fiorentina, l'opera tratta esclusivamente di artisti morti o di cui la parabola artistica era oramai compiuta. Unica grande eccezione Michelangelo, che, secondo l'autore, ha raggiunto l'immortalità in vita. Diciotto anni dopo, nel 1568, il Vasari pubblica una seconda edizione riveduta (corrette le numerose sviste della precedente) e ampliata da un'appendice speciale contenente le biografie degli artisti viventi (compresa la sua). Novità assoluta, la pubblicazione di disegni e di ritratti di artisti realizzati dallo stesso Vasari. Schlosser Magnino, Julius, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Milano 1996, pp. 293-294.

115. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 2, p. 11.

116. "Lo spazio della prospettiva rinascimentale" nota Erwin Panofsky "è un sistema omogeneo, entro il quale ogni punto, indipendente dalla sua localizzazione, può essere determinato da tre coordinate perpendicolari una rispetto all'altra e in grado di estendersi *ad infinitum* da un punto di origine prestabilito". Ivi, p. 12.

117. L'opera vitruviana conosce, durante il Rinascimento, un'importanza e un'autorità mai avuta in passato. Leon Battista Alberti: "Vitruvio...scrittore che veramente sapeva ogni cosa...possiamo dire che egli non scrivesse per noi perché scrisse di maniera che noi non lo intendiamo", Raffaello: "Vitruvio mi dà luce, ma non tanto quanto sarebbe necessario" e Antonio da San Gallo: "Non sta bene, fu delle prime (che) io facessi, non avea anchora inteso Vitruvio bene". Giovannoni, Gustavo, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Fratelli Treves Editori, Milano 1931, p. 254.

118. Sesini, Ugo, *Musica del Rinascimento e Rinascimento musicale*, in "Convivium", Società Editrice Internazionale, Parma 1942, vol. 14, n. 1, p. 3.

119. "La teoria musicale [riserva] il titolo di 'musicus' al teorico speculativo, mentre 'cantor' [è] chiamato chi semplicemente [canta], senza una più profonda conoscenza dei fondamenti della musica" questi è, quindi, simile a un uccello, una bestia: "Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia" aveva detto Guido D'Arezzo. Durante il Rinascimento il divario tra *musicus* e *cantor* viene colmato: il teorico e trattatista Gioseffo Zarlino afferma che "musicus perfetto" è colui il quale "sappia e intenda quello che operi; e del tutto renda convenevolmente ragione" e, più incisivamente, Tinctoris definisce musicus "colui che assume l'ufficio del cantore dopo tentata indagine razionale, con il beneficio della speculazione". Lowinsky, Edward E., *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, Libreria Musicale Italiana,

Lucca 1997, pp. 161-162.

120. Borsi, Franco, *Note sulle proporzioni musicali nell'architettura del Rinascimento*, in "Quaderni della rassegna musicale", Einaudi, Torino 1968, p. 85.

121. Nato a Genova nel 1404, frequenta la scuola del ciceroniano Gasparino Barzizza a Padova. Nel 1428, a Bologna, si laurea in diritto canonico e raggiunge la famiglia oramai stabilitasi a Firenze. Nel 1432 viene inviato a Roma come segretario del patriarca Biagio Molin e nominato abbreviatore apostolico. Segue il papa in tutti i suoi viaggi, a Bologna, a Ferrara e poi ancora a Firenze. Con la morte di papa Pio II, l'Alberti perde l'ufficio di abbreviatore apostolico e si dedica completamente all'architettura. Muore a Roma nel 1472. Di lui, oltre alle opere d'architettura (quali il Tempio Malatestiano a Rimini e la facciata di Santa Maria Novella a Firenze), ricordiamo i trattati *De re aedificatoria*, *De pictura* e *De Statua*. Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie dell'armonia nei trattati di architettura*, Edizioni E.DI.SU., Napoli, 1992, pp. 101-103.

122. La prima edizione dell'opera viene pubblicata a Firenze nel 1485, qualche anno dopo la morte di Alberti, anche se la sua redazione, in realtà, era avvenuta molti anni prima e, forse, lo stesso pontefice Niccolò V ne aveva preso visione già nel 1452. Lo schema della trattazione ricalca quello del *De architectura libri decem* di Vitruvio, sia per la divisione in dieci libri che per la scelta dei numerosi temi, ripresi, in gran parte, dal grande trattatista latino. I primi tre libri trattano di tutto ciò che riguarda il concetto di *firmitas* (la scelta del terreno, i materiali da costruzione e le fondazioni); i libri IV-V affrontano il tema dell'*utilitas*, cioè della destinazione degli edifici; il libro VI della *venustas*, della bellezza architettonica; i libri VII-IX sono sulla costruzione dei fabbricati; il X è sull'idraulica. Interessante notare come l'Alberti, del quale è noto il desiderio di elevare l'architettura al rango di *Ars liberalis*, dedichi il suo trattato non agli "addetti ai lavori" ma al grande pubblico di formazione umanistica. Schlosser Magnino, Julius, *La letteratura...cit.*, pp. 121-122.

123. Borsi, Franco, *Note sulle...cit.*, p. 87.

124. "La bellezza è un concerto (*concinnitas*) di tutte le parti accomodate insieme con proportione, e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano; di maniera, che è non vi si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna ...". Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, libro VI, in Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, p. 114.

125. "L'armonia è definita come consonanza delle voci, soave agli orecchi. Le voci possono essere gravi o acute, a seconda che vengano da corda più lunga o da corda più corta; la lunghezza di queste corde a sua volta deriva da

certi rapporti numerici dei quali i principali sono i seguenti: *diapente*, cioè *quinta*, che si chiama anche *sesquialtera*, per i rapporti della serie 4 : 6 : 9 ($n+1/2*n$); *diatessaron*, cioè *quarta* (*sesquiterza*) per i rapporti 9 : 12 : 16 ($n+1/3*n$); *diapason*, cioè *ottava* (chi si chiama *doppia*) per i rapporti 2n; *disdiapason*, cioè *quadrupla* e quindi per il rapporto 4n. A queste va aggiunta il *tuono* che si chiama *sesquiottavo*, cioè il rapporto 8 : 9". Borsi, Franco, *Note sulle...cit.*, p. 87.

126. "Architetto chiamerò io colui, il quale saprà con certa, e maravigliosa ragione, e regola, sì con la mente, e con lo animo divisare; sì con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi, congiugnimenti, e ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso de gli huomini. Et a poter far questo, bisogna che egli abbia cognitione di cose ottime, e eccellentissime; e che egli le posseggia. Tale adunque sarà lo Architetto". Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, proemio, in Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, p. 113.

127. Borsi, Franco, *Note sulle...cit.*, p. 88.

128. Pubblicata nel 1436, rappresenta la più antica opera teorica del Rinascimento. Il fine della trattazione è quello di offrire ai contemporanei un vasto sistema di regole da applicare nel campo delle arti figurative. Nel suo trattato l'Alberti compie una distinzione tra la "forma presente", quella tangibile e palpabile, e la "forma apparente", quella ottica; individua, inoltre, quattro colori, rosso, azzurro, verde e giallo che vengono collegati ai quattro elementi; introduce il concetto di prospettiva, e divide la pittura in tre parti, il contorno lineare (*circonscriptione*), la composizione dei piani (*compositione*), e la modellatura dei corpi nella luce colorata (*receptione di lumi*). Schlosser Magnino, Julius, *La letteratura...cit.*, pp. 123-124.

129. Leoni, Stefano, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento: 1470-1650*, ECIG, Genova 1988, p. 60.

130. Ivi., p. 37.

131. Ivi., p. 39.

132. Scarne e contraddittorie sono le notizie sulla vita del maestro fiammingo. Secondo alcuni critici (D'Arienzo), Tinctoris nasce a Nivelles nel 1435 e giunge a Napoli nel 1498, secondo altri (van der Straeten), nasce nella Fiandra settentrionale, nel 1471 era all'Università di Louvain, come risulta dai registri, e nel 1476 è a Napoli (De Marinis), data smentita dal Pannain, che mette in evidenza come in quell'anno è già in stampa proprio nella capitale aragonese il *Terminorum musicae deffinitionum*, il primo vero dizionario di musica scritto dal teorico e musicista fiammingo. Qualunque sia

la data di arrivo a Napoli, comunque, è certo che proprio qui Tinctoris, maestro della giovanissima Beatrice d'Aragona, comporrà le sue opere maggiori: oltre a quella già citata, si ricordi il *Liber de natura et proprietate tonorum* ed il famoso trattato sul contrappunto, dedicato al re Ferdinando, in cui è esposto il rifiuto per la teoria medievale sulla *musica mundana*, musica che contribuirebbe a determinare il movimento delle sfere celesti. Braga, Antonio, *Musica e musicisti nelle corti italiane del Rinascimento*, F. Giovannini e Figli, Napoli s.d., pp. 30-31; Borsi, Franco, *Note sulle...cit.*, pp. 61-62.

133. “Benché sembri incredibile, non esiste un solo pezzo di musica non composto entro gli ultimi quarant'anni che sia considerato dai dotti come degno di essere ascoltato” La *nuova arte* cui fa riferimento Tinctoris è quella legata alle esperienze dei maestri fiamminghi (Ockeghem, Busnois e, aggiungiamo noi, Desprez) e dall'inglese Dunstable, innovatori e “potenziatori” dell'arte contrappuntistica. Lowinsky, Edward E., *Musica del Rinascimento...cit.*; Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, pp. 83-101.

134. Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, libro I, in Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, p. 113.

135. Lowinsky, Edward E., *Musica del Rinascimento...cit.*, p. 170.

136. Ivi, p. 184.

137. Ivi, p. 171.

138. Il principio della simmetria è alla base della concezione stessa della bellezza. Vitruvio, nel suo *De Architectura*, la definisce come “un accordo uniforme fra le membra della stessa opera, e una corrispondenza di ciascuno delle medesime separatamente a tutta l'opera intera: siccome nel corpo umano vi è Simmetria fra il braccio, il piede, il palmo, il dito, e la altre parti, così lo stesso è anche in ogni opera perfetta”. Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, p. 95.

139. Il problema della *proporzione* viene affrontato in termini di *modularità*, ossia di rapporto tra le parti in relazione a un elemento di riferimento detto *modulo* stabilito il quale, si *compon*e l'oggetto architettonico per *multipli* e *sottomultipli*. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 2, p. 12.

140. Già Vitruvio nel III libro del *De Architectura* aveva affermato: “debbano del pari le membra degli edifizj di misure sacri avere corrispondenza di misure fra ciascuna parte, e tutta l'intiera grandezza. Il centro pure, o sia punto di mezzo del corpo naturalmente è l'ombelico, talmente che si situa un uomo supino colle mani, e co' piedi stesi, e fatto centro dell'umbilico si tiri col compasso un cerchio, questa linea toccherà le

dita d'ambe le mani, e piedi: e siccome si adatta il corpo alla figura rotonda, s'adatta anche alla quadrata: imperciocchè se si prende la misura da' piedi alla sommità della testa, e si confronti con quella delle braccia stese, si troverà eguale l'altezza alla larghezza, appunto come è uno spazio quadrato". Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, p. 96.

141. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte...cit.*, vol. 2, p. 12.

142. Così la definisce Luca Pacioli nel suo trattato, *De Divina Proportione*. Nativo di borgo San Sepolcro, frate francescano e "Homo Mathematicus" come egli stesso ama definirsi, è allievo di Piero della Francesca, dal quale deriva l'amore per le arti figurative, per la prospettiva e la pittura che vorrebbe inserite fra le discipline matematiche, sostenendo la loro superiorità rispetto alla musica: "Se questi dicano la musica contentare l'udito, uno d'i sensi naturali, e quella [la "prospectiva"] el vedere, quale tanto è più degno quanto egli è prima porta a l'intellecto; se dichino quella s'atende al numero sonoro e a la misura importata nel tempo de sue prolationi, e quella al numero naturale secondo ogni sua diffinitione e a la misura de la linea visuale; se quella ricrea l'animo per l'armonia, e questa per debita distantia e varietà de colori molto delecta; se quella suoi armoniche proporzioni considera, e questa le aritmetiche e geometrici". Nella dedica che ne fa all'"eccelso Duca' Ludovico il Moro, Luca Pacioli spiega perché definisce *divina* la proporzione legata alla *sezione aurea*: "la prima è che questa proporzione è unica e non è possibile differenziarla in alcun modo o metterla in altra forma. E questa qualità si ritrova nella suprema qualità della Divinità secondo tutte le scuole teologiche e filosofiche. La seconda somiglianza riguarda la Santa Trinità: cioè come vi è una stessa sostanza tra tre persone. Padre, Figlio e Spirito Santo così una proporzione di tale tipo deve essere sempre espressa con tre termini né più né meno [...]. La terza somiglianza è che allo stesso modo come noi non possiamo mai definire con parole precise la Divinità così questa nostra proporzione non può essere espressa con numeri razionali ma sempre è un rapporto nascosto ed è chiamato dai matematici: irrazionale. La quarta somiglianza è nel fatto che così come Dio non può mai mutare ed è sempre un tutto che comprende ogni parte, così la nostra proporzione è sempre, in qualsiasi dimensione, continua e discreta [...]. Alle predette si può, non inutilmente, aggiungere una quinta somiglianza cioè: così come Dio conferisce la qualità di 'essere' alla virtù celeste, detta con altro termine: 'quintessenza' e mediante quella agli altri corpi semplici e cioè ai quattro elementi: terra, acqua, aria, fuoco e attraverso di questi si pone in essere ogni altra cosa futura. Così questa nostra santa proporzione [...] assegna una propria forma a ciascuno degli altri elementi,

una forma diversa e in nessun modo simile alle altre: cioè al fuoco la figura piramidale detta tetraedro, alla terra la figura detta esaedro, all'aria la figura detta ottaedro e all'acqua quella detta icosaedro". Leoni, Stefano, *Le armonie del mondo...cit.*, pp. 40-41; Cislighi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie...cit.*, pp. 136-141.

143. Voce *Sezione aurea* in *L'Enciclopedia-La biblioteca...cit.*, vol. 18, p. 407.

144. Nasce nell'Hainaut nel 1400 ca. e studia a Cambrai fino al 1420, quando giunge in Italia. Di carattere occasionale, le sue composizioni "punteggiano il diagramma dei suoi spostamenti": dapprincipio è a Pesaro e a Rimini presso i Malatesta, per i quali compone tre lavori (il mottetto *Nasilissa ergo gaude*, la chanson *Resveillse vous* e il mottetto *Apostolo glorioso* per la consacrazione della chiesa di S. Andrea a Patrasso), poi a Roma (1428-1437), dove compone il mottetto *Ecclesiae militantis* per l'elezione di papa Eugenio IV (1431), a Firenze, alla quale dedica i due mottetti apologetici *Mirandas parit haec urbs* e *Salve flos tuscae*, e a Bologna (1433-1435); tra il 1437 ed il 1444 è a Torino e in Savoia. Dufay ha il merito di assimilare e fondere la tradizione della polifonia italiana, francese ed inglese, dando vita a quello *stile internazionale* che sarà poi tipico di tutti i maestri fiamminghi. Gallico, Claudio, *Storia della musica. L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, E.D.T., Torino 1978, pp. 6-9; Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 98.

145. *Tra architettura e musica*, ricerca a cura di Marta Michelutti, Conservatorio di musica G. Verdi di Milano, Milano 2002-2003.

146. "Nel repertorio profano del XVI sec. la donna [svolge] un ruolo determinante a livello di ricezione e di committenza musicale": in gran numero fanno richiesta ai *musicisti* di composizioni di ogni genere (compresa quella madrigalesca, un tempo prettamente maschile per i suoi contenuti osceni e misogini), così come numerose sono le *cantatrici*, dilettanti e professioniste. Da un carteggio tra il cardinale Luigi D'Este e il madrigalista Marenzio: "Messer Luca, desiderando alcune gentildonne che voi mettiate in musica l'incluso madrigale, m'hanno pregato à volervene dar carico, però mi sarà molto caro che vi pigliate fatica di satisfarle bene, come m'assicuro che farete, massime che voi sapete di che sorta di compositione sogliono compiacersi, facendo loro professione di vostre discepolo. Avertirete però che nessuno veda né il madrigale né la musica". E Marenzio, sollecito nella risposta: "Ecco il presente madrigale posto in Musica, si come vostra Signoria Ill.ma per sua gratia si è degnato comandarmi ch'io lo ponghia, non so se sarà conforme al volere di quelle signore, ben m'assicuro, che

l'eccellenza del lor cantare, supplirà a ogni difetto et mancamento della compositione". Bizzarini, Marco, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e controriforma*, Promozione Franciacorta, Coccaglio 1998, p. 8 e pp. 50-51.

147. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, p. 9.

148. È detto il lodigiano perché nasce a Lodi nel 1451. Inizia gli studi ecclesiastici ma, ben presto, si appassiona maggiormente a quelli musicali. È a Verona e a Genova, fedelissimo del doge Adorno con il quale si rifugia a Napoli dove conosce Tinctoris. Tornato a Lodi, diviene direttore del coro di Ponticelli e nel 1484 si trasferisce a Milano dove viene nominato maestro di cappella di Ludovico Sforza. Enorme il numero delle opere, soprattutto teoriche, che realizza in aperta polemica con lo Spataro, fondatore della scuola musicale di Bologna. Tra i suoi trattati sulla musica ricordiamo: *Theoricum opus musicae disciplinae*, *Practica musicae*, e *Angelicum Divinum opus musicae*. Ivi, pp. 5-7.

149. *Ibidem*.

150. King, Ross, *Il papa e il suo pittore. Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella sistina*, Edizioni Mondolibri, Milano 2004.

151. Le cronache del tempo ricordano l'ira del doge di Venezia (1571) nell'apprendere che il miglior basso e il miglior soprano della cappella di San Marco vogliono recarsi per quindici giorni a Mantova, o quella di Ottavio Farnese quando, nel 1581, Guglielmo di Gonzaga entra in trattative con due cantori che crede liberi. "E mentre, il 18 settembre 1586, [invia] le condoglianze a Parma per la morte di Ottavio Farnese, [cerca] di far prelevare da quella cappella il maggior numero di musicisti. Ma il suo ambasciatore a Parma, Ippolito Oligo, si [affretta] a scrivergli mettendo bene in mostra le difficoltà di una così temeraria impresa, poiché Alessandro Farnese, allora in Fiandra, [è] un bellicoso erede". Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, p. 18.

152. *Ibidem*.

153. La stampa musicale nasce a Venezia nel 1501 ad opera di Ottaviano Petrucci. La prima opera che viene stampata è una raccolta di *chansons* fiamminghe, l'*Harmonice musices Odhecaton*. Il procedimento ideato dal Petrucci si basa sul principio della triplice impressione: prima il rigo, poi le note, poi il testo; più pratico il sistema di Pierre Attaignant: egli incide numerosi caratteri per le varie note, ognuna con il proprio frammento di rigo, così da rendere più veloce il processo di stampa. Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 105.

154. La corte napoletana è una delle più fiorenti del Rinascimento. Prima con Alfonso il Magnanimo, che amava circondarsi di musicisti ed artisti d'ogni genere, poi con il figlio di lui, Ferrante, la città partenopea diviene meraviglioso centro di *produzione* ed *irradiazione* culturale, anche grazie all'ottima intesa con la corte medicea. Sono gli anni in cui Napoli accoglie pensatori quali Tinctoris, Gaffurio ed esporta architetti-organisti quali Giovanni Donadio detto il Mormanno, che è chiamato a Roma, nel 1506, per costruire l'organo in Santa Maria della Pace. Con la caduta degli Aragonesi si eclissa anche quella magnificenza e quella vitalità che aveva caratterizzato la vita culturale napoletana. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, pp. 27-32; Lunelli, Renato, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1958, pp. 3-4.

155. Durante il ducato di Galeazzo Maria Sforza, Milano diviene uno dei centri culturalmente più attivi della penisola: tra il 1471 e il 1472 viene fondata una prestigiosa Cappella musicale che vedrà succedersi musicisti di ogni nazione, da Gaffurio a Cara, da van Weerbeke a Josquin. Morto Galeazzo Maria e terminato il cupo regno di Bona di Savoia, Ludovico riconduce la corte e la Cappella agli antichi splendori: si afferma la figura di Gaffurio mentre nuovi artisti vengono chiamati, quali Bramante e Leonardo da Vinci. Con la caduta degli Sforza, anche il ruolo culturale di Milano perde d'importanza. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, pp. 4-7; voce *Ludovico il Moro, duca di Milano*, in *L'Enciclopedia-La biblioteca...cit.*, vol. 12, pp. 666-667.

156. Significativo il ruolo della musica popolare durante le feste di corte. La tipica espressione del popolo la *villotta* (*villanella* al sud), accompagna le gite e i banchetti dei signori: canzone a più voci, inizia come un sussurro cui ne risponde un altro e così via sino al *nio*, il ritornello finale. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, p. 2.

157. Definita dal Torrefranca "un fiore bastardo di madre gagliarda", la *frottola* deriva dalla *villanella* della quale accentua la voce più acuta. *Ibidem*.

158. Espressione tipica della Firenze medicea, il *canto carnascialesco* è costituito da musiche vocali e strumentali e accompagna i cortei mascherati. Tra gli autori, Poliziano, Machiavelli e lo stesso Lorenzo il Magnifico: suo il capolavoro del genere, *Il trionfo di Bacco e Arianna*. Massaron, Sergio, *Corso di letteratura poetica e drammatica*, Edizioni Zanibon, Milano 1987 p. 101.

159. Secondo alcuni, il *madrigale* rappresenta una delle evoluzioni dello stile frottolesco, per altri il nome stesso è indice della sua derivazione (da

‘Mandriale’, canto della Mandria). Il madrigale costituisce “non solo il frutto d’una specifica cultura nazionale, ma anche il campo di straordinarie invenzioni linguistiche ed espressive...”. La forma metrica è libera, caratterizzata dall’assoluta assenza di strofe; musicalmente simile alle *frottole*, il madrigale si basa, dapprincipio, sull’“omoritmia ritmico-accordala delle 4 voci” e, successivamente, sullo stile contrappuntistico. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, p. 2; Gallico, Claudio, *Storia della musica...cit.*, pp. 39-40; Allorto, Riccardo, *Nuova storia...cit.*, p. 122.

160. Braga, Antonio, *Musica e musicisti...cit.*, p. 2.

161. Nasce a Firenze nel 1377. Si forma a bottega come orafo e scultore e nel 1401 partecipa al concorso bandito dall’Arte della Lana per la progettazione e la realizzazione della seconda porta del Battistero fiorentino, che ha come tema *il sacrificio di Isacco*; in quella occasione, a quella del giovane Filippo, viene preferita l’idea di Ghiberti, ancora legata all’“estetica naturalistica tardogotica”. Tornato da un viaggio compiuto a Roma con Donatello (1404), il Nostro si cimenta con l’architettura realizzando l’*Ospedale degli Innocenti*, la *Sagrestia vecchia di San Lorenzo* e la chiesa di *Santo Spirito* ma l’opera nella quale si evidenzia appieno la sua *genialità* è la realizzazione della cupola di Santa Maria del Fiore. In seguito al concorso bandito dall’Opera del Duomo (1418), la progettazione e la direzione dei lavori della cupola vengono affidati a Brunelleschi e a Ghiberti ed i lavori stessi iniziano nel 1420. In seguito a una lunga serie di disaccordi, Ghiberti, nel 1426, lascia la direzione del cantiere che viene assunta, per la prima volta, da Brunelleschi il quale, oltre a portare a termine il progetto, si trova ad affrontare numerosi problemi legati alla necessità di approntare quegli strumenti necessari atti a portare a compimento l’opera: “a tale distanza dal suolo non [è] concepibile usare le armature in legno (centine), come voleva la tecnica tradizionale. Adottando una doppia calotta, interna ed esterna, Brunelleschi [semplifica] e [irrobustisce] la costruzione, facendo poggiare quella esterna, parallela alla prima, su ventiquattro supporti innalzati sopra gli spicchi della cupola interna”. Consacrata il 25 marzo 1436 da papa Eugenio IV, la cupola del Duomo fiorentino rappresenta l’ultima grande opera del genio brunelleschiano, che si spegne dieci anni dopo, nel 1446. Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell’arte...cit.*, vol. 2, p. 16 e pp. 38-43.

162. Architetto attivo a Roma nei primi del Cinquecento, si distingue, in modo particolare, per la realizzazione di una serie di palazzi e residenze signorili quali il *palazzo di Agostino Chigi* e il *palazzo Massimo*, opere nelle quali è evidente come l’Urbe non venga considerata più “un sacrario di

reliquie” ma una moderna città fatta di case e di strade, la prime concepite come un blocco squadrato, le seconde come autonomi organismi. In questa sede, va ricordata l’attenzione del Peruzzi per la scena antica, specialmente quella relativa alla commedia. Argan, Carlo Giulio, *Storia dell’arte italiana*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 98-99.

163. Domenico Fontana nasce sul lago di Lugano, nel 1543. Anticipatore di alcune moderne soluzioni urbane, è attivo nella Roma di Sisto V e a Napoli, sino al 1607, anno della sua morte. Di lui Carlo Giulio Argan ha scritto: “Paragonato ai maestri del Rinascimento, il Fontana appare piuttosto un ottimo tecnico che un creatore di forme. La figura tradizionale dell’architetto si scinde in lui in tre attività specializzate: è un *urbanista*, capace di interpretare la funzione politica, economica, sociale di una grande città; è un *ingegnere* che si vale della nuova scienza meccanica per erigere obelischi e trasportare monumenti, ma anche per costruire rapidamente e sistematicamente i grandi edifici delle nuove strade; è un *decoratore* sobrio e rigoroso che si preoccupa molto meno della bellezza dei singoli edifici che del tono elevato di una via, di una piazza, della intera città”. Argan, Carlo Giulio, *Storia dell’arte...cit.*, pp. 252-253; voce *Fontana Domenico* in *L’Enciclopedia-La biblioteca...cit.*, vol. 8, p. 387.

164. Norberg Schulz, Christian, *Architettura barocca*, Electa Editrice, Venezia 1971, p. 12.

165. “L’accordo è l’unione di due o più intervalli dati simultaneamente”. Napoli, Gennaro, *Elementi fondamentali di armonia*, Edizioni Curci, Milano 1938, p. 4.

166. “Termine indicante la prima nota (grado) di una scala maggiore o minore del sistema tonale”. A esempio, se siamo nella scala di DO maggiore, la tonica è DO. Voce *tonica*, in *Le garzatine... cit.*, p. 905.

167. Bukofzer, Manfred F., *La musica barocca*, Rusconi Libri S.P.A., Milano 1982, p. 17.

168. Il termine modalità “viene usato nella teoria musicale occidentale, e per estensione nelle teorie concernenti altre culture antiche e orientali [...] per indicare un particolare sistema organizzato di intervalli adottato nella pratica musicale”. Voce *modalità*, in *Le garzatine... cit.*, p. 546.

169. Bukofzer, Manfred F., *La musica... cit.*, pp. 17-18.

170. L’idea del coordinamento tra toni ed affetti risale all’antichità, quando ciascun tono veniva associato a un pianeta e ciascun pianeta ai diversi stati della mente e dell’animo; in epoca barocca, tali collegamenti divengono caratteristiche convenzionali proprie dei *toni*, le quali sopravvivono sino alle opere di Mozart. Ivi, p. 523.

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, Nicola, Fornero, Giovanni, *Protagonisti e testi della filosofia*, G. B. Paravia & C, Torino 1999

Adorni, Bruno, *La chiesa come il teatro: due architetture di G. Vigarani*, in Fagiolo, Marcello, Madonna, Luisa M. (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Gangemi Editore, Roma 1985

Adorno, Theodor W., *Filosofia della musica moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1959

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*

Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano 2005

Argan, Carlo Giulio, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, Firenze 1936

Argan, Carlo Giulio, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1975

Argan, Carlo Giulio, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988

Aristosseno, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, recensito da Da Rios Rosetta, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, Roma 1954

Aristotele, *Politica*

Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi Edizioni, Milano 1983

Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000

Bernardini, Piero (a cura di), *Walter Gropius*, Zanichelli, Bologna 1987

- Bizzarini, Marco, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e controriforma*, Promozione Franciacorta, Coccaglio 1998
- Borsi, Franco, *Note sulle proporzioni musicali nell'architettura del Rinascimento*, in "Quaderni della rassegna musicale", Giulio Einaudi Editore, Torino 1968
- Boucourechliev, André, *Igor Strawinsky*, Rusconi Libri, Milano 1984
- Braga, Antonio, *Musica e musicisti nelle corti italiane del Rinascimento*, F. Giovannini e Figli, Napoli s.d.
- Bukofzer, Manfred F., *La musica barocca*, Rusconi Libri, Milano 1982
- Della Corte, Andrea, Pannain, Guido, *Storia della musica dal '600 al '900*, U.T.E.T., Torino 1936
- Cadioli, Alberto, Di Alesio, Carlo, Esposito, Edoardo, Vincenzi, Lorenzo, *Biblioteca edizione blu. La letteratura e i suoi classici*, Edizioni Bruno Mondadori, Pioltello 1999
- Capano, Leonardo (a cura di), *Storia dell'arte*, Electa Mondadori, Milano 1995
- Carella, Silvano, *Elementi fondamentali di teoria musicale*, Arti Grafiche Boccia, Salerno 1988
- Carotenuto, Guido, *Letteratura greca*, Edizioni Canova, Treviso 1989
- Carrozzo, Mario, Cimagalli, Cristina, *Storia della musica occidentale dal romanticismo alla musica elettronica*, Armando Editore, Roma 2001
- Casella, Alfredo, Barblan, Guglielmo, *Strawinsky*, La Scuola Editrice, Bologna 1961
- Casiello, Stella, Picone, Renata, Romeo, Emanuele, *Materiali per la storia della tutela. Dall'età classica alle codificazioni ottocentesche*, Cuen, Napoli 1996

- Cislaghi, Paola, Gravagnuolo, Benedetto, *Le teorie dell'armonia nei trattati di architettura*, Edizioni E.DI.SU., Napoli 1992
- Comes, Federica, *Gli Spazi dell'Architettura per la Musica. L'esperienza napoletana. Il Teatro San Carlo e il Conservatorio di San Pietro a Majella*, Editrice Zona, Lavagna (GE) 2016
- Comotti, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1999
- Costanzo, Mario, *Infinito e 'interminato'*, in Fagiolo, Marcello, Madonna, Luisa M. (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Gangemi Editore, Roma 1985
- De Fusco, Renato, *L'architettura dell'Ottocento*, Utet, Torino 1980
- Della Corte, Andrea, *Antologia della Storia della Musica*, G. B. Paravia & C., Torino-Milano-Firenze-Roma-Napoli-Palermo 1929
- Deodato, Angela, *Il periodo arcaico in Grecia. L'affermarsi di una nuova cultura*, in *La storia dell'arte*, Mondadori Electa, Milano 2006
- De Vecchi, Pierluigi, Cerchiari, Edda, *Arte nel tempo. Dal gotico Internazionale alla Maniera Moderna*, Bompiani Editore, Milano 1993
- Folli, Laura, *Musica e interiorità delle "Enarrationes in Psalmos" di Agostino*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Longo Editore, Ravenna 2001
- Freigang, Christian, Kremeier, Jarl, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, in *Teoria dell'architettura. Dal Rinascimento a oggi*, Taschen, Köln 2006
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2001
- Gallico, Claudio, *Storia della musica. L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, E.D.T., Torino 1978

- Garda, Michela, *Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Casa Ricordi, Lucca 1995
- Gelao, Clara, Sajous D'oria, Michele, *Il tempo di Niccolò Piccinni*, Cooperativa Grafica Italiana, Bari 2000
- Giovannoni, Gustavo, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Fratelli Treves Editori, Milano 1931
- Giralt Miracle, Daniel (a cura di), *Gaudi. La ricerca della forma*, Jaca Book, Milano 2003
- Giudici, Elvio, *Il barocco, nostro contemporaneo*, in "Musica", Zecchini Editore, Milano, ottobre-dicembre 1998, n. 110
- Gravagnuolo, Benedetto, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960. Storia e teorie*, Laterza, Roma-Bari 1991
- Gravagnuolo, Benedetto, Cappellieri, Alba, *Le teorie dell'architettura nel Settecento. Antologia critica*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1998
- Grodecki, Louis, *Architettura gotica*, Electa, Venezia 1976
- Hauser, Arnold, *Storia sociale dell'arte. Rococò Neoclassicismo Romanticismo*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1987
- Hitchcock, Henry-Russell, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1989
- Kaufmann, Emil, *L'architettura dell'Illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966
- King, Ross, *Il papa e il suo pittore. Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella Sistina*, Edizioni Mondolibri, Milano 2004
- Kruft, Hanno-Walter, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1999
- Le Garzantine-Musica*, Garzanti Editore, Milano 1996

L'Enciclopedia-La Biblioteca de "La Repubblica", ILTE S.p.A., Moncalieri
2003

L'Enciclopedia-Dizionario di Italiano de "La Repubblica", ILTE S.p.A.,
Moncalieri 2003

Leoni, Stefano, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel
Rinascimento: 1470-1650*, ECIG, Genova 1988

Lessem, Alan P., *Schoenberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*,
Marsilio Editori, Venezia 1988

Loos, Adolf, *Parole nel vuoto* (trad. di Sonia Gessner), Adelphi Edizioni,
Milano 2001

Lowinsky, Edward E., *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, Libreria Musicale
Italiana, Lucca 1997

Lunelli, Renato, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Leo S. Olschki
Editore, Firenze 1958

Luperini, Romano, Cataldi, Pietro, Marchiani, Lidia, Marchesi, Franco, *La
scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana
nel quadro della civiltà europea*, G. B. Palombo Editore, Palermo 2004

Mancini, Franco, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Stabilimento
Tipografico Gennaro D'Agostino, Napoli 1964

Martin, Roland, *Architettura greca*, Electa Editrice, Milano 1980

Massaron, Sergio, *Corso di letteratura poetica e drammatica*, Edizioni
Zanibon, Milano 1987

Napoli, Gennaro, *Elementi fondamentali di armonia*, Edizioni Curci, Milano
1938

Noehles, Karl, *Teatri per le Quarantore e altari barocchi*, in Fagiolo,
Marcello, Madonna, Luisa M. (a cura di), *Barocco romano e barocco
italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Gangemi Editore, Roma 1985

- Norberg Schulz, Christian, *Architettura barocca*, Electa Editrice, Venezia 1971
- Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Heaven (Connecticut, USA) 1985
- Pane, Roberto, *Antoni Gaudì*, Edizioni di Comunità, Milano 1964
- Pane, Roberto, *Bernini Architetto*, Venezia 1953
- Platone, *Le leggi*
- Platone, *Repubblica*
- Plutarco, *Della musica* (traduzione e note di E. Savino, prefazione di M. Mayrhofer, appendice di A. Abbate), Flavio Pagano Editore, s. l. 1991, cap. XXX, pp. 54-55
- Puca, Antonella, *Astronomia e musica mundana nella commedia di Dante*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Longo Editore, Ravenna 2001
- Roncaglia, Gino, *Il melodioso Settecento italiano*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1935
- Sesini, Ugo, *Musica del Rinascimento e Rinascimento musicale*, in "Convivium", Società Editrice Internazionale, Parma 1942
- Schlosser Magnino, Julius, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Milano 1996
- Schönberg, Arnold, *Stile e idea* (trad. it.), Feltrinelli, Milano 1975
- Schönberg, Arnold, Kandinskiy, Vasilij Vasil'evič, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988
- Stabile, Giorgio, *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Longo Editore, Ravenna 2001

- Stefani, Gino, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano 1987
- Strawinsky, Igor, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1954
- Tedoldi, Fabio Massimo, *L'udito spirituale in San Bonaventura*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Longo Editore, Ravenna 2001
- Tra architettura e musica*, ricerca a cura di Marta Michelutti, Conservatorio di musica G. Verdi di Milano, Milano 2002-2003
- Ulivi, Ferruccio, *Realismo, psicologia e mistica berniniana*, in Fagiolo, Marcello, Madonna, Luisa M. (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Gangemi Editore, Roma 1985
- Rocci, Lorenzo, *Vocabolario greco italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Città di Castello 1943
- Rognoni, Luigi, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966
- Zerbst, Rainer, *Gaudi. Architettura-Opera completa*, Taschen, Köln 2006

LEGENDA delle ILLUSTRAZIONI

- pag. 10 - La sacra figura della *tetraktis*, il triangolo formato da quattro punti per lato più un punto centrale e che sintetizza il rapporto tra i primi quattro numeri e la decade
- pag. 16 - Il *Partenone*. Immagine tratta dal sito internet www.artesploranto.it
- pag. 23 (in alto) - Esempio di *organum*, tratto da Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano 2005, p. 53
- pag. 23 (in basso) - Esempio di *discantus*, tratto da Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano 2005, p. 53
- pag. 26 - La *Cappella Palatina* ad Aquisgrana, particolare. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 28 - La *Cappella Palatina* ad Aquisgrana, particolare. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 30 - La *Basilica di San Vitale* a Ravenna
- pag. 31 - La *Cattedrale di Strasburgo*, facciata
- pag. 35 - *Basilica di Santa Maria Novella* di Leon Battista Alberti, facciata: lo studio delle proporzioni mediante l'applicazione della sezione aurea
- pag. 40 - Il *Tempio Malatestiano* di Leon Battista Alberti. Immagine tratta dal sito internet en.wikipedia.org
- pag. 46 - *Piazza del Popolo*, Roma, in una veduta di Giovan Battista Piranesi. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 49 - Esempio di *tonalità* in Do maggiore, in cui la nota Do è la *tonica*, il centro di gravitazione per gli altri accordi: incipit del *Preludio e Fuga in Do maggiore* di Johann Sebastian Bach, 1722

- pag. 51 - *Piazza San Pietro*, Roma, in una veduta di Giovan Battista Piranesi. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 61 (in alto) - Il *Cenotafio di Newton*, sezione di notte. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 61 (in basso) - Il *Cenotafio di Newton*, sezione di giorno. Immagine tratta dal sito internet it.wikipedia.org
- pag. 66 - L'edificio del *Walhalla* di Leo von Klenze. Immagine tratta dal sito internet commons.wikimedia.org, autore Avda
- pag. 70 - La *Sala del Trono* nel Castello di Neuschwanstein. Immagine tratta dal sito internet www.neuschwanstein.de
- pag. 81 - *Esempio di serie dodecafonica* tratto da Schoenberg, Arnold, *Stile e idea* (trad. it.), Feltrinelli, Milano 1975, p. 230
- pag. 83 - Il *Bauhaus* di Walter Gropius, pianta del primo piano. Immagine tratta da Peter, Gossel, Gabriele Leuthauser, *Architettura del XX secolo*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, vol. 1, p. 199
- pag. 88 - Stralcio da *The Rake's Progress* di Igor Strawinsky
- pag. 90 - La *Sagrada Familia* di Antoni Gaudì, Barcellona. Immagine tratta da Rainer, Zerbst, *Gaudì. Architettura-Opera completa*, Taschen, Köln 2006, p. 32
- pag. 91 - La *Sagrada Familia* di Antoni Gaudì, Barcellona. Immagine tratta da Rainer, Zerbst, *Gaudì. Architettura-Opera completa*, Taschen, Köln 2006, p. 207

www.editricezona.it
info@editricezona.it



FEDERICA COMES

(Salerno, 1983)

Laureata in architettura presso l'università Federico II di Napoli, è specialista in conservazione dei beni architettonici e del paesaggio e dottore di ricerca nella medesima disciplina. Dal 2014 cura la progettazione e la direzione dei lavori di restauro e manutenzione nel Complesso Monumentale di Santa Maria delle Grazie a Milano. Tra il 2014 ed il 2015 ha lavorato nell'ambito del progetto internazionale Herculaneum Conservation Project, per la conservazione del sito archeologico di Ercolano (NA) promosso dalla Fondazione Packard. Ha studiato pianoforte ed è diplomata in canto lirico. Ha già pubblicato per ZONA *Gli spazi dell'architettura per la musica* (2017).

Nel corso dei secoli, lo sviluppo di teorie e linee-guida compositive ha investito tanto la produzione architettonica quanto quella musicale, in un gioco di rimandi interdisciplinari che hanno più volte avvicinato la prima alla seconda.

Questo saggio analizza la relazione tra la produzione architettonica e quella musicale nel corso della storia, dall'antica Grecia al primo Novecento. La speciale lente con cui l'autrice guarda a tale rapporto focalizza sul concetto di *composizione*, inteso quale processo creativo e di continuo affinamento che conduce dall'*idea iniziale* al *prodotto finale*.

Euro 17

ISBN 9788864387857

