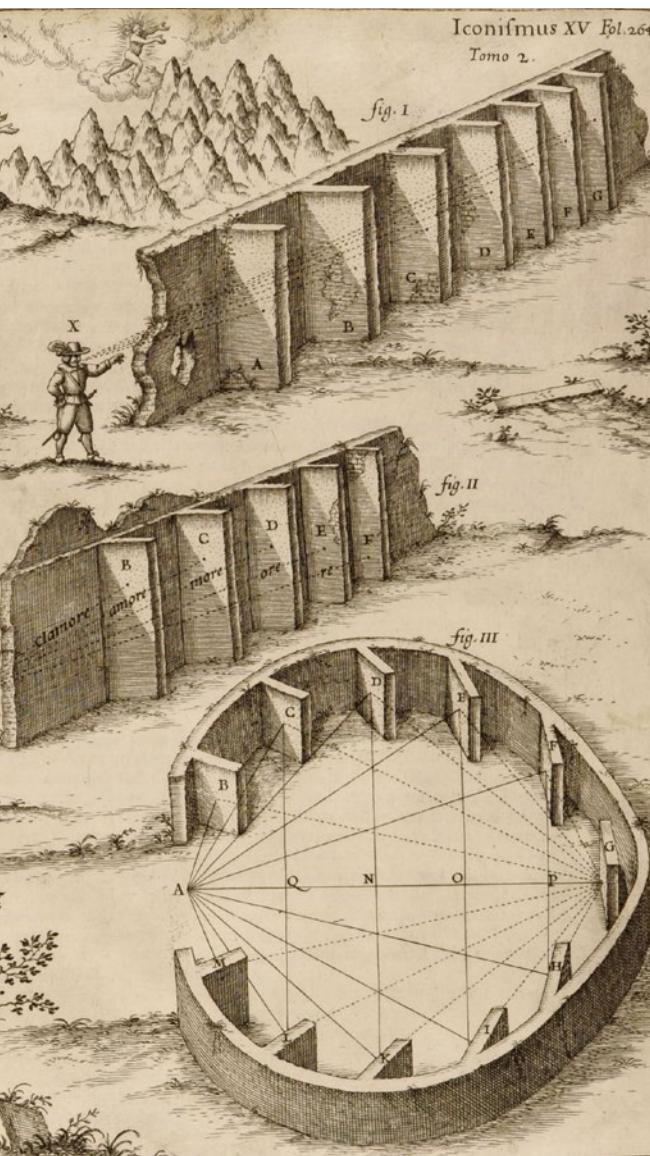


a cura di Roberto Caterino,
Francesca Favaro, Edoardo Piccoli



Arcane Knowledge in Vittone's Treatises. The *Istruzioni armoniche* by Giovanni Battista Galletto in the Light of the *Clavis sacra profundiora Davidicae domus* Manuscript

Michela Costantini

The conspicuous addition of the Istruzioni armoniche, or Breve Trattato sopra la natura del suono by Signor G. G. in the Istruzioni Diverse by Vittone represents an interesting document within the studies on the so-called "harmonic theory", that branch of architectural theory which identifies the foundations of architectural aesthetics in the numbers of musical theory. Vittone's general interest for this topic, already addressed several times in Book II of the Istruzioni Elementari, has been widely investigated by critics. Further insight on these topics is provided by the Istruzioni armoniche, written by Vittone's assistant Giovanni Battista Galletto, and by the Clavis Sacra Profundiora Davidicae Domus, an unpublished manuscript by Galletto himself. In the two texts by Galletto, mysticism, music, biblical passages, Kabbalah and music theory merge in a cultural vision that takes shape within strong numerological beliefs (beliefs that do not seem to emerge elsewhere in Vittone's treatises). The last chapter of the Istruzioni armoniche, chapter XXII, and the only engraving assigned to this chapter, table CXI, can be read as the point of arrival of a theoretical construction finding its final achievement in the number 22.

Esperimenti sugli spazi acustici e sull'eco (da A. KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, 2 voll., Francisci Corbelletti, Roma 1650, II, tav. 15. Università di St. Andrews, rare book collection).

VITTONONE 250. THE ATELIER OF THE ARCHITECT

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 8(2021)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 15/2021

ISBN 978-88-85479-12-8

DOI: 10.14633/AHR324



Arcani saperi nei trattati vittoniani.

Le *Istruzioni armoniche* di Giovanni Battista Galletto alla luce del contenuto del manoscritto *Clavis sacra profundiora Davidicae domus*

Michela Costantini

Le *Istruzioni Armoniche*, o sia *Breve Trattato sopra la natura del suono del Signor G.G.* rappresenta, tra i quattro trattati che compongono le *Istruzioni Diverse* (Lugano 1766), quello apparentemente più lontano dalla concezione consueta di un testo di architettura, ancorché nella forma di un volume a uso didattico e in qualche modo integrativo delle precedenti *Istruzioni Elementari* (Lugano 1760). Il valore e il significato di tale “aggiunta musicale”, a firma dell’architetto carignanese Giovanni Battista Galletto, rappresentano dunque un problema interessante e particolarmente sfaccettato, considerata la non prossimità dei due campi del sapere – quello dell’architettura e quello della musica – che si trovano a coesistere nello stesso tomo (fig. 1). Se si aggiunge la considerevole estensione dell’aggiunta – più di cento pagine – si comprende come la sua lettura interpretativa abbia non poca importanza nell’analisi critica del trattato che lo contiene e possa consentire una messa a fuoco di aspetti trasversali del pensiero di Vittone e del suo entourage.

La presenza delle *Armoniche nelle Istruzioni diverse* pone svariati interrogativi: oltre ai rapporti tra il suo autore e Vittone, la committenza dell’opera, i tempi di stesura delle varie sezioni del trattato e il problema del peso delle scelte editoriali, anche di natura commerciale. Dunque il tema del rapporto analogico tra architettura e musica – la cosiddetta “teoria armonica”¹ – in relazione al

1. La teoria armonica è una corrente della teoria dell’architettura che fonda nelle proporzioni che definiscono le consonanze musicali la bellezza in architettura. Ne parla per primo WITTKOWER [1962] 1964, pp. 99-146, 154-157. I principali

AGGIUNTA II.

Istruzioni Armoniche ,

O SIA

Breve Trattato sopra la natura del suono .

DEL SIGNOR G. G.

P R E L U D I O .

Disse già Platone , e prima di lui il celebre Egizio Re Trismegisto , Filosofi entrambi al sommo eccellenti , altro non essere la Musica (la notizia , val a dire , del consono , e del dissono) che una scienza concernente l'ordine , secondo il quale ha la natura le cose tutte disposte : *Musica* (sono loro parole) *nihil aliud est , quam omnium ordinem scire* ; sentenza a cui appien riflettendo , a meno io pure non posso di feco loro in approvarla accordarmi . E però meraviglia non fia , se dopo essermi prefisso di dare a' benigni miei Leggitori uno , abbenchè picciolo , saggio d'Architettura universale , scorgendo l'insufficienza mia , e cosa essere affatto inutile il pensare di potere a tanto pienamente adempiere ; intento a recar loro , per quanto emmi possibile , quella soddisfazione , che per avventura potrebbero da me aspettarfi ; abbia determinato d'appigliarmi a quel mezzo , che solo a mio avviso , ed unico restavami per paga rendere siffatta intenzion mia , consistente in accennar loro le leggi dell' Armonia entro il sistema delle voci , come principio , ch'esso è universale , ed universalmente operante ; così che possa de' voti suoi pienamente per essa appagarfi chiunque non sprovvisto di quella perspicacia d'ingegno , che in quest' Arte necessariamente ricercasi , fa le principali cagioni alle men principali , e queste a' soggetti suoi secondo l'occorrenza de' casi applicare . E tanto più facilmente a ciò risolto mi sono , quanto (per addurne in se tutto speciale

E e 2

un

Figura 1. Pagina iniziale del trattato di Giovanni Battista Galletto sulle *Istruzioni Armoniche* pubblicato in aggiunta alle *Istruzioni diverse* di Bernardo Antonio Vittone (Lugano 1766).

quale sembrerebbe a tutta prima indirizzarsi la lettura critica dell'aggiunta, non esaurisce affatto la molteplicità di aspetti che si intravedono in una scelta editoriale di tale natura. A questo proposito non è inutile ricordare che nell'introduzione alle *Istruzioni Diverse* non si fa cenno alla presenza delle Armoniche: questo dato avvalorerebbe la tesi di un inserimento successivo alla stesura dell'Introduzione, magari deciso in tempi tanto ristretti da non permettere a Vittone una correzione del contenuto della prefazione.

La sensibilità di Vittone per la musica e la sua teoria è stata già da tempo indagata² e puntualmente ripresa dal contributo di Vasco Zara in questa raccolta: i riferimenti alla musica nelle *Istruzioni Elementari*³ e il loro riproporsi nelle *Armoniche* seguono quindi una indubbia linea di continuità.

Che l'autore delle *Istruzioni Armoniche*, Giovanni Battista Galletto⁴, sia stato stretto collaboratore del Vittone è altrettanto noto⁵: Vittone ne parla in toni affettuosi già nella prefazione alle *Istruzioni Elementari*, definendolo *persona studiosa a me benevola*. Ma la presenza delle Armoniche all'interno del trattato di architettura – di cui Vittone mantiene comunque la paternità complessiva – non può essere soltanto spiegata in termini di debito di amicizia o di scambio di favori: è fenomeno complesso che deve essere letto in un quadro di riferimenti culturali più ampio e variegato e anche in rapporto all'ambiente culturale del Piemonte settecentesco.

contributi provengono dalle letture rinascimentali di Vitruvio e dalle opere di Alberti, Palladio, Ouvrard, Blondel, Briseux e dei teorici della "Schola riccatiana" veneta: vedi in proposito il saggio di Vasco Zara nel presente volume.

2. Già COMOLLI 1788-1791, III, pp. 46-48, cita Vittone come uno degli autori che incidentalmente parlano di architettura armonica. I recenti contributi sono di: OLIVERO 1920, pp. 41-75 in particolare; CAVALLARI MURAT 1952; PORTOGHESI 1966; CAVALLARI MURAT 1972; OECHSLIN 1972; CANAVESIO 1998; CANAVESIO 2005; COSTANTINI 2002; FRATELLI 2006; PICCOLI 2008.

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

4. Giovanni Battista Galletto (1712-1793) si laurea in architettura nel 1741. Fratello del notaio Giuseppe Felice e cugino del banchiere Antonio Facio, figure legate professionalmente a Vittone, è proprio tramite Facio che entra in contatto a Torino con Vittone, divenendone stretto collaboratore e affiancandolo nella professione tra l'agosto del 1758 e il settembre del 1770. Con lui realizza alcune importanti architetture ed è autore con Pietro Bonvicini del Convento di San Bernardo degli Agostiniani a Vercelli, realizzato tra il 1773 e il 1780. Ritornato a Carignano dopo la morte di Vittone, vi ricopre per un certo periodo anche la carica di sindaco ed esegue lavori minori a un altare. Dalla città ottiene nel 1777 l'incarico di realizzare un disegno per gli armadi dell'archivio, tuttora esistenti. Lascia un manoscritto inedito, *Clavis sacra profundiora*, ora all'Archivio di Stato di Torino (AST; vedi alla nota 13). Un'altra opera attualmente irrimediabilmente, dal titolo *La verità de' sacri tempi scoperta*, citata dallo stesso Galletto nel *Clavis Sacra*, gli viene attribuita da CANAVESIO 1998, p. 273, nota 12.

5. Di Galletto parla diffusamente CANAVESIO 1998. Altri aspetti delle vicende professionali e della cerchia di collaboratori di Vittone sono evidenziati da CANAVESIO 2005.

Gli scambi culturali di ampio respiro, la condivisa vocazione religiosa laica, la committenza legata agli ordini religiosi, soprattutto quello dei Gesuiti, accomunano le esperienze personali e professionali di Vittone e Galletto. In questo quadro, la vicenda delle *Armoniche* mette a fuoco, oltre l'evidente comune interesse dei due architetti per la musica e la sua teoria⁶, una certa fascinazione per la cabala ebraica e per alcuni temi mistico-religiosi cari alla cultura gesuitica, aspetti già studiati⁷ e in parte avvalorati dall'inventario della biblioteca di Vittone⁸.

Due sono i testi di argomento musicale presenti nella biblioteca di Vittone: il trattato seicentesco *Del suono, de' tremori armonici e dell'udito* del padre gesuita Daniello Bartoli⁹ e il *Trattato di musica* di autore ignoto che pare ragionevole possa identificarsi con il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* di Giuseppe Tartini, pubblicato a metà del Settecento e considerato a quel tempo uno dei capisaldi di tutta la teoria musicale¹⁰. Ammettendo questa ipotesi, i due sopracitati testi costituiscono esattamente il riferimento bibliografico costante delle *Armoniche*. Ma, in più, per la stesura dell'aggiunta Galletto attinge copiosamente anche a un'altra opera musicale di ambito gesuita, il *Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni* di Athanasius Kircher¹¹, opera anch'essa pubblicata nel XVII secolo. Se il contenuto delle *Armoniche*, dunque, si nutre fortemente

6. OLIVERO 1920, p. 47, afferma che Vittone «decisamente doveva essere un dilettante di musica e di canto, discretamente versato in queste arti», senza però citare documenti che confermino tali affermazioni.

7. Se in BATTISTI 1972, pp. 207-208, questi temi affiorano solo come una fugace ipotesi, in CANAVESIO 1998 sono ampiamente trattati e argomentati.

8. Consistente è la presenza di testi di autori gesuiti, come Carlo Giacinto Ferrero, Paolo Segneri, Cesare Calino, Claude-François Ménestrier e Emanuele Tesauro (questi ultimi due ampiamente citati da Luisa Gentile in questa raccolta). Sulla biblioteca di Vittone, registrata nell'inventario *post mortem*, vedi già PORTOGHESI 1966, pp. 248-251; LENZO 2010; e ora il contributo di Giusi A. Perniola in questo volume.

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

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

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

di contributi attinti da quel pensiero gesuita che evidentemente appassiona anche Vittone – sia sul piano degli interessi culturali che su quello delle committenze professionali – sarebbe interessante stabilire chi influenza chi, tra Galletto e Vittone.

L'ascendente culturale di Galletto su Vittone, sostenuto da Canavesio¹², attende una ulteriore verifica, soprattutto alla luce delle affermazioni di Vittone sulla musica contenute nelle *Istruzioni Elementari* – affermazioni certamente interessanti ma del tutto prive di connotazioni mistiche. Possiamo senz'altro ipotizzare che Galletto, durante gli anni della collaborazione con Vittone, abbia potuto avere libero accesso alla sua biblioteca, condividendo probabilmente con lui letture e conversazioni, quantunque l'accesso a biblioteche come quella dell'Università o degli ordini conventuali fosse abbastanza agevole per i professionisti del tempo. In questo intreccio che lega il contenuto delle *Armoniche*, la biblioteca di Vittone, le condivise vocazioni religiose di impronta laica e i comuni interessi e le sensibilità verso gli aspetti del misticismo, qualche chiarimento può giungerci dall'esame del manoscritto di Galletto che ci è pervenuto, il *Clavis Sacra Profundiora Davidicae Domus*¹³ (fig. 2).

L'arcano contenuto del Clavis Sacra Profundiora

L'inedito testo di Galletto è con molta probabilità successivo alla pubblicazione delle *Istruzioni diverse*¹⁴ e questo dato impone qualche cautela nell'utilizzarlo come chiave di lettura delle *Armoniche*. Nondimeno, pur ammettendo questo scarto temporale, il *Clavis* può costituire un contributo chiarificatore sul piano del terreno culturale su cui si muovevano gli interessi di Galletto, terreno fortemente connotato – come vedremo – dalle riflessioni intorno ai temi del misticismo e della numerologia.

Non risultano elementi certi per affermare se fosse destinato alle stampe o fosse piuttosto un documento intellettuale a uso personale¹⁵. È evidente, invece, che la stesura, presentando diffuse

12. CANAVESIO 2005, p. 36.

13. AST, Corte, Biblioteca Antica, Manoscritti Ja.IX.2.

14. Non è agevole formulare ipotesi sul periodo di stesura del *Clavis*: la presenza al suo interno di alcuni riferimenti temporali a fatti e persone legati alla vita del suo autore dopo la morte di Vittone porta a collocarne la stesura negli anni successivi al 1770. Appare certo invece, per la complessità e la dimensione del testo, che il manoscritto abbia richiesto parecchi anni di lavoro.

15. CANAVESIO 1998, p. 272. Il manoscritto è ancora corredato da 8 foglietti volanti, alcuni dei quali sono appunti quotidiani e annotazioni di spesa.

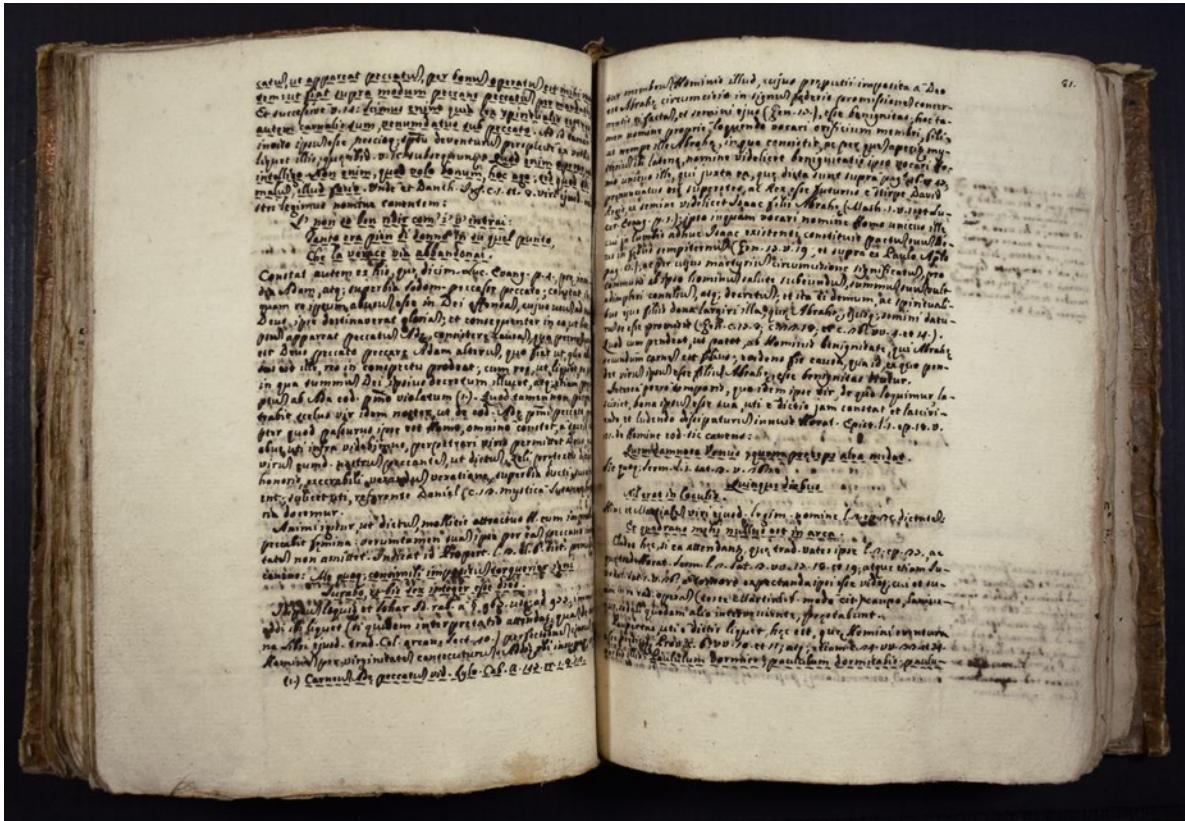


Figura 2. Il manoscritto di Giovanni Battista Galletto, *Clavis Sacra Profundiora Davidicae Domus*. Archivio di Stato di Torino, Corte, Biblioteca Antica, Manoscritti Ja.IX.2.

cancellature e note sostitutive o esplicative a bordo testo, fosse già stata sottoposta a revisione dall'autore; inoltre la *Peroratio* che appare a pag. 314 e la chiusa finale del manoscritto (*Amen. Clavis sacra finis*) attestano inequivocabilmente che il testo fosse formalmente concluso.

Come è stato già osservato¹⁶, una disamina approfondita del contenuto appare impegnativa e richiederebbe una lettura puntuale con strumenti filologici: il manoscritto infatti è redatto in latino con grafia minutissima ed è caratterizzato da numerose e talvolta ingombranti annotazioni e correzioni dell'autore; in più, lo stato del supporto risulta talvolta macchiato. Non è tuttavia impossibile giungere a una comprensione generale del suo contenuto, utile a chiarire alcuni aspetti delle propensioni culturali di Galletto e, conseguentemente, a offrire ulteriori strumenti anche per l'interpretazione delle *Armoniche* vittoniane.

Il titolo si rifà con tutta probabilità ad antichi testi interpretativi degli arcani celesti¹⁷ e, al pari di quelli, intende redigere una "chiave" per operare un disvelamento degli aspetti più nascosti e occulti dell'esistenza.

Il testo – "profondissimo", appunto – abbonda di citazioni in parentesi riferibili alle fonti letterarie e all'ambito culturale entro cui si dipana il discorso. Tra gli autori citati troviamo Dante e Ariosto ma anche autori e poeti latini come Giovenale, Marziale, Lucrezio, Virgilio e Ovidio; emergono poi citazioni bibliche – tratte soprattutto dalla Genesi e dall'Apocalisse –, cenni al Talmud, alle profezie di Nostradamus e ad altri testi di non facile identificazione¹⁸.

I debiti più interessanti, tuttavia, sono senza dubbio quelli di natura mistico-cabalistica.

È presumibile che la fonte primaria dell'opera di Galletto sia lo *Zohar*¹⁹ – che Canavesio riferisce essere "agevolmente identificabile"²⁰ – ma oltre a ciò affiorano riferimenti ad altri due fondamentali testi del misticismo ebraico.

16. *Ibidem*.

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

18. Tra questi riportiamo solo *La verità dei sacri tempi scoperta* di Campuino [sic] (p. 242) e *I mille e cinque versi di Salomone* (p. 26), di autore non specificato, forse dello stesso Galletto.

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

20. Poiché con questo nome non appare in modo chiaro nel testo, probabilmente Canavesio identifica lo *Zohar* nel frequentissimo ricorrere della parola *cabala*.

Con le abbreviazioni *Syl.Cab* (e meno frequentemente *Sylv.cab.* e *Cabbala Syl*) Galletto riporta con buona probabilità passi dell'*Apocalypsis Nova*, un commento all'Apocalisse del francescano portoghese Joao da Silva y Menezes²¹, mentre il terzo riferimento – abbreviato con la sigla *cel. arc.* – è sicuramente il poderoso testo *Arcana Caelestia* di Emanuel Swedenborg²². A corollario di tanta erudizione cabalistica si aggiungono alcune non inaspettate citazioni dell'opera di Ermete Trismegisto²³.

Il quadro culturale del *Clavis* risulta così abbastanza definito: è quello delle antiche filosofie, della cabalistica, della lettura biblica ortodossa e delle citazioni letterarie prossime a questi temi. In quello che Busi chiama «territorio di confine tra speculazioni misticheggianti cristiane e dottrine zohariche»²⁴ sta senz'altro l'aspetto più interessante dell'opera: qui Galletto pare muoversi del tutto a suo agio, aderendo in pieno a quella particolare frangia del cristianesimo caratterizzata da una forte coloritura mistica, spesso ai confini con l'eresia e con l'occultismo.

Il *Clavis* svela anche altri contenuti di respiro locale, legati a vicende personali di natura anche politica del carignanese. Nelle pagine del manoscritto si può infatti intravedere una disputa che contrappose Galletto al parroco di Carignano, Carlo Peiretti: a pagina 111 se ne legge più volte il nome, mentre a pag. 119 il discorso prende addirittura il tono della rima in versi, cosa che ha indotto Canavesio a intuirvi dispute e livori attribuibili a un «ripiegamento senile su problemi e discussioni di portata limitata»²⁵ del nostro autore.

Tra le pagine 169 e 172 Galletto dipana invece un lungo passo in cui appare più volte citato papa Braschi, cioè Pio VI (1775-1799), pontefice ai tempi della stesura del *Clavis*. Addentrarsi nella lettura del testo appare difficoltoso e peraltro poco significativo per il nostro scopo: ma la problematica che sottende tale riferimento è senz'altro legata a qualche polemica verso le scelte della Chiesa del

21. L'autore, più noto come Beato Angelico, morto nel 1482, fu il fondatore dell'ordine degli Amadeiti. Il testo iniziò probabilmente a circolare in ambito portoghese nei primi anni del 1500.

22. Lo svedese Emanuel Swedenborg, vissuto tra il 1688 e il 1772, fu scienziato, filosofo, mistico e chiaroveggente. Il suo commentario sul libro della Genesi fu redatto tra il 1749 e il 1756.

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

24. Busi 2008, p. XXXIII.

25. CANAVESIO 1998, p. 272. Sulla disputa tra Galletto e Peiretti vedi anche la nota 9 nella stessa pagina.

suo tempo. Non solo mistica, dunque, ma anche una certa attenzione verso quelle che potremmo definire valutazioni politiche dell'operato della chiesa, si tratti di papi o di semplici prelati di provincia.

Echi mistici nelle Istruzioni Armoniche

Alla luce di quanto emerso da questa sommaria disamina del *Clavis*, la lettura delle *Armoniche* svela alcune analogie, che emergono più volte nel testo e prendono corpo in tutta la loro significanza nella chiusa finale, quel Capo XXII che porta nel suo stesso numero d'ordine l'essenza e il programma del suo ricchissimo e affascinante contenuto: gli aspetti, cioè, che legano la Musica a una mistica religiosa totalmente incentrata sul numero.

Le *Istruzioni armoniche* presentano una struttura abbastanza lineare e coerente: dopo un iniziale Preludio il testo si articola in due parti, i dieci capitoli *Della natura estrinseca del suono*, dedicati alla trasmissione del suono e agli aspetti del fenomeno sonoro considerato sul piano acustico e i successivi dodici *Della natura intrinseca del suono*, incentrati sulla teoria musicale e sull'armonia.

Nonostante ciò, il periodare dell'autore risulta non di rado tortuoso e frammentato da innumerevoli incisi: la prosa, per nulla scorrevole, si avviluppa spesso in meandri sintattici. Dal canto suo, il contenuto appare non sempre coerente, tanto che i giudizi espressi sull'opera in passato sono stati talvolta stroncanti. Se Olivero aveva a suo tempo stigmatizzato l'aggiunta – scritta «in stile assai untuoso e pretenzioso» e «prova di quanta gravità possano essere le deviazioni morbose del pensiero umano, anche in un soggetto intelligente, guidato dal pregiudizio»²⁶ –, i successivi contributi critici ne hanno riconsiderato il contenuto, evidenziando al suo interno aspetti più sottili e articolati.

Il procedere di Galletto tra gli argomenti della teoria musicale appare spesso ripetitivo: nei vari capitoli abbondano le ripetizioni, come nel caso del tema della riflessione del suono sulle superfici concave e convesse che Galletto tratta più volte, in termini pressoché identici, tra le pagine 244 e 258. Anche la terminologia risulta sovente approssimativa: dopo una lunga sezione in cui si disserta di produzione e trasmissione del suono e degli *accidenti* cui è sottoposto, solo a pag. 269 Galletto afferma finalmente che i suoni si possono definire tramite il numero di vibrazioni. Sempre nella prima

26. OLIVERO 1920, rispettivamente pp. 74 e 75.

parte l'autore attribuisce la trasmissione del suono a non ben identificati "fili sonori" e "atomi sonori", definisce in modo ambiguo l'"etere sonoro"²⁷ e sembra confondere altezza e intensità del suono²⁸.

La scientificità della trattazione – soprattutto nella prima parte – appare dunque labile, se si considera che spesso Galletto utilizza per le sue dissertazioni improbabili analogie tra suono e fuoco e non di rado si sottrae all'obbligo di condurre una dimostrazione di ciò che afferma²⁹. L'autore appare invece più preciso e puntuale quando tratta di intervalli musicali e di proporzioni, nella seconda parte del trattato: in questo caso, nonostante il riaffiorare di una sua vocazione alla prolissità, adotta termini e argomentazioni più rigorosi.

L'incipit del Preludio è particolarmente interessante: «Disse già Platone, e prima di lui il celebre Egizio Re Trismegisto, Filosofi entrambi al sommo eccellenti, altro non essere la Musica [...] che una scienza concernente l'ordine, secondo il quale ha la natura le cose tutte disposte: *Musica* (sono loro parole) *nihil aliud est quam omnium ordinem scire*»³⁰.

Dunque i Filosofi – cui Galletto si ispira anche in altri passi del trattato – e la Natura, che utilizza le sue leggi per disporre tutte le cose: «quanto maestrevole sia, quanto provida la natura, e quanto nel suo operare accurata», ribadisce, infatti, in un altro passo³¹. Riguardo alla Matematica, altro pilastro teorico del trattato, essa è la disciplina fondante della musica, se è vero che quest'ultima "concerne l'ordine". In più, «Matematica è la Natura, che le cose fisiche concerne; e matematicamente sta tuttora nelle cose sue, e nelle sue funzioni operando»³².

Il fondamento del trattato è pertanto il binomio concettuale Natura-Matematica, entrambe in egual misura concorrenti a definire il *corpus* teorico della Musica, secondo la ben nota tradizione della teoria armonica. Riguardo alla natura Galletto, infatti, ribadisce che «i principi [...] in sen alla natura stessa d'uopo è farci a cercargli»³³; mentre la matematica «tanto in conseguenza pure operar dee circa il moto del suono»³⁴.

27. «L'etere sonoro da ogni altro etere, che sonoro non sia, distinguesi» *Istruzioni Armoniche*, p. 223.

28. «Col procedere di tali tratti in lontananza facil cosa è che rilassandosene il vigore [...] vengano dopo un certo spazio ad accorciarsi [...] per cui le stesse voci sembrano più acute di lontano di quello ch'esse paion da presso», *ivi*, p. 227.

29. Per esempio, dove Galletto parla del suono riflesso: «però ci contenteremo d'andar soltanto sovra sì rimarcabile di lui proprietà quel poco dicendo, che per darne alquanto di lume parerà poter esser bastante», *ivi*, p. 257.

30. *Ivi*, p. 219.

31. *Ivi*, p. 259.

32. *Ivi*, p. 235.

33. *Ivi*, p. 268.

34. *Ivi*, p. 235.

Galletto informa il lettore che intende esporre «le leggi dell'Armonia [...] come principio [...] universale ed universalmente operante»³⁵. Il suo intento, perciò, è quello di fornire uno strumento all'architetto, «a cui occorrendo d'avere la forma a disporre d'un qualche edificio, o sua parte, come farebbe una Sala, una Basilica, un Coro, un Teatro, od altro vaso consimile, in cui schietta far si dee sentire, e grande e chiara, la voce, a cuore prendasi il non operare a tentoni»³⁶; alla fine del trattato ribadisce che oggetto dei suoi pensieri è «esporre al Lettore delle cose spettanti all'Architetto la natura, le leggi, e le proprietà intrinseche delle voci costituenti la Scienza Armonica»³⁷.

Un tale proposito d'intenti farebbe pensare a un trattato incentrato sugli aspetti acustici dell'architettura, quindi sull'applicazione della teoria dei suoni alle esigenze della costruzione. La lettura delle Armoniche disattende purtroppo questa aspettativa: Galletto dedica agli aspetti dell'acustica del suono solo la prima parte e lo fa – come accennavamo – non senza errori e ingenuità, esponendo in maniera spesso confusa e tortuosa i contenuti teorici della scienza acustica, nel Settecento già a un buon livello di elaborazione. Inoltre, come vedremo più avanti, soltanto nella prima parte del testo emergono alcuni cenni all'architettura.

Come avevamo anticipato, le fonti musicali cui Galletto attinge sono i trattati di Tartini, di Kircher e i quattro di padre Bartoli (cioè esattamente quelli posseduti da Vittone) ai quali Galletto si affida spesso per le sue definizioni e da cui trae talvolta gli esempi “scientifici” utili al suo discorso. Vista la ricorrenza delle citazioni nel testo³⁸ e considerati i contenuti dei tre trattati, possiamo affermare che Galletto attinga essenzialmente alle opere di Kircher e Bartoli (in assoluto l'autore più citato) per la prima parte e a quella di Tartini per la seconda.

Tra le righe emergono altre fonti, questa volta di natura anche letteraria: Plinio il Vecchio, Epicuro e Lucrezio, ma anche Vitruvio e un suo non specificato commentatore³⁹, oltre naturalmente ai già citati Platone ed Ermete Trismegisto.

35. *Ivi*, p. 219.

36. *Ivi*, p. 220.

37. *Ivi*, p. 324.

38. Il *Trattato* di Tartini è citato alle pp. 292 e 296 (due volte); quello di Kircher alle pp. 223 e 246; i *Trattati del suono* di padre Bartoli sono citati alle pp. 222, 234, 238, 242, 243, 244, 251, 255, 263 e 264 (due volte). In particolare due volte Galletto riporta letteralmente Bartoli: a p. 238 e a p. 244, due passi tratti rispettivamente dalle pp. 75 e 86 del *Secondo trattato* del padre gesuita. Galletto cita poi Galileo alle pp. 226 e 278 e Guido d'Arezzo alle pp. 268, 315 e 316.

39. *Istruzioni Armoniche*, p. 243.

Galletto deve aver avuto una buona conoscenza dei contenuti del trattato di Tartini: lo dimostrano alcune nozioni di teoria musicale piuttosto complesse, come il “terzo suono”⁴⁰ o come il famigerato tritono⁴¹. Galletto lo definisce, in passi diversi del testo

«dissonanza questa la più decantata e la più abborrita, perché fra tutte la più sconcia, e la più spiacevole, che dar si possa in natura, nemico dell’armonica pace, bestia di contrapposto, malvaggia al sommo, e come nemica [...] ch’ella è, capitalissima di quel sì amabile bene, che a sé il Mondo tutto assoggetta, degna d’ogni abominio, e da cui lungi si faccia chiunque orecchi non ha, che per inchinargli a quel tanto che a sua gloria ha di dolce, di bello e di grande il Sommo Facitore, ed a maggior nostro vantaggio, quaggiù in Terra ordinato»⁴².

Pare qui di scorgere echi della fama vagamente sulfurea di Tartini⁴³ o, quantomeno, un approccio alla teoria musicale in cui Bene e Male si scontrano, in quell’eterno conflitto in cui vince finalmente il Bene dell’Armonia, esempio dell’assoluta grandezza di Dio.

Come si è detto sopra, sono inaspettatamente pochi i riferimenti ai temi di acustica architettonica. Dal Capo V l’autore affronta temi relativi alla risposta dei vari corpi alle sollecitazioni del suono, addentrandosi quindi in aspetti di carattere progettuale. La sua fonte principale è in questo caso Vitruvio, del quale dimostra di conoscere il capitolo sul funzionamento dei vasi risuonatori in teatro.

Il primo riferimento diretto all’architettura si incontra dal terzo paragrafo del Capo VI e in alcuni dei successivi paragrafi; Galletto riporta in questi casi solo qualche esempio di come il suono possa essere assorbito o riflesso negli ambienti chiusi (limitandosi, in questo caso, ai cori e alle chiese). Solo a pag. 246 il nostro autore si addentra nel problema specifico dell’eco della «villa di Simonetta presso Milano», riportando da Kircher⁴⁴ il tema progettuale dell’acustica nelle ville. Dobbiamo osservare che Galletto si limita a pochi scarni cenni e rinuncia, di fatto, ad approfondire un tema di effettivo interesse per la pratica progettuale.

40. *Ivi*, p. 289. Il cosiddetto *terzo suono*, fenomeno acustico scoperto dallo stesso Tartini, è quello che si produce da due corde vibranti ed un’ottava più bassa di uno dei due; è detto anche suono differenziale perché caratterizzato da una vibrazione data dalla differenza delle vibrazioni dei due suoni generatori.

41. *Ivi*, p. 298. L’intervallo di quinta diminuita, cioè di tre toni esatti (per esempio fa-si) di difficilissima intonazione per il canto e quindi considerato dissonante e armonicamente da evitare.

42. *Ivi*, pp. 318-319.

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

44. Si trova nella parte quarta: *Magia echotectonica sive de acusticis fabricis* (pp. 283-308). La prelusio II *De Mirifica echo villae Simonetta Mediolani* (p. 289) parla dell’eco “mirifica” della villa. Tutto il capitolo è interessante perché espone l’applicazione diretta di concetti di acustica all’architettura.

Nella stessa pagina Galletto riporta, invece, un esempio più interessante: quello della Cappella Facio nella chiesa carignanese della Visitazione (il Vallinotto), proprio del Vittone. In questo passo – dove Galletto e Vittone sembrano infine dialogare esplicitamente – l'autore spiega la risposta acustica della cappella: al suo interno «tutti insieme udiransi più suoni riflessi al suono lor genitore rispondere, se eguale, o presso che eguale sarà la distanza de' corpi riflettenti dal luogo, in cui si è il suono stesso lor genitore prodotto»⁴⁵. Si tratta, però, di un'osservazione piuttosto scontata, data la distribuzione volumetrica del piccolo edificio, a pianta centrale e progettato secondo rigorosi principi di simmetria.

Altre citazioni di applicazioni di principi acustici all'architettura si trovano nel Capo VIII, ove Galletto riporta modelli planimetrici che chiama “camere parlanti”, ambienti a pianta quadrata con volta a padiglione in cui la voce, anche sommessa, si propaga diagonalmente in modo efficace in quanto il tragitto che compie risulta privo di ostacoli. In realtà la trattazione è condotta in modo confuso e impreciso: pur rifacendosi all'analogo passo del trattato di Bartoli⁴⁶, Galletto non risulta altrettanto chiaro e peraltro dimostrerebbe di non conoscere personalmente le fabbriche da lui descritte, considerando che la camera dei giganti a Mantova possiede volta a cupola e non a padiglione.

A questa ridotta serie di casi concreti vanno aggiunte alcune citazioni di edifici descritti nei trattati da lui consultati: a pagina 264 l'autore nomina la Chiesa del Gesù a Roma, ma soltanto in quanto esaminata da padre Bartoli nel suo terzo trattato, al quale evidentemente rimanda il lettore interessato.

Dall'esame di questi pochi e sommari riferimenti all'architettura esce confermata la vocazione essenzialmente teorica delle Armoniche, che non riescono a legare in modo puntuale e sistematico la trattazione dei principi di acustica alle esigenze concrete della progettazione.

Il Capo XXII, tra musica e numerologia

Il Capo XXII, *Riflessi diversi sulle cose anzidette e conclusione dell'opera*, rappresenta invece – per citare una efficace espressione di Canavesio – «l'impennata mistica finale»⁴⁷ di tutta la trattazione. Esso, contenendo tutta la summa numerologica del pensiero di Galletto, rappresenta un concentrato

45. *Istruzioni Armoniche*, p. 246

46. BARTOLI 1679, p. 94.

47. CANAVESIO 1998, p. 274.

di teoria musicale, di mistica religiosa e di “cabala applicata” che ci riconduce direttamente ai contenuti del *Clavis*.

Se – afferma il nostro – in musica copiose sono le ricorrenze del numero 2 – definito «affezione mirabile dell’Armonia» – ancor più significativo risulta il numero 22, ottenuto con la sua duplicazione⁴⁸.

In aderenza a questo assunto, Galletto ricorda al lettore che le lettere dell’alfabeto ebraico sono esattamente 22 ed elenca poi le svariate ricorrenze religiose di questo numero⁴⁹. Va osservato, in più, che nell’alfabeto ebraico la ventiduesima e ultima lettera, il Tau, rappresenta il sigillo di Dio e la Porta del cielo e dunque, simbolicamente, la sommità della sapienza e della Creazione.

Galletto, dopo l’elenco delle ricorrenze del numero 2 in musica e quelle del numero 22 (sua duplicazione) nella religione, aggiunge che «ventidue pure sono le voci elementari, che comprese vanno nello spazio, o sia distesa di tre Ottave successive; e di tante vale a dire, quante ne abbraccia e insieme ne accenna il puro Sistema armonico; ed altrettante essere quelle appunto, per le quali stender naturalmente si può nel canto la voce Umana, cominciando dall’età fanciullesca e proseguendo fino alla senile»⁵⁰.

In questa puntuale trattazione numerologica che affratella musica e mistica non potevano mancare le analogie relative al numero sette, eccelso non solo perché in musica rappresenta il numero delle note, ma soprattutto per la «corrispondenza, che misticamente egli consta avere più fra le cose nelle quali le Divine disposizioni rilucono»⁵¹. Tutto ciò conferma Galletto nell’esistenza di una intima e profonda corrispondenza numerologica tra Musica e Mistica (di tradizione sia ebraica che cristiana). Infatti: «In vista [...] di tali, e tante, e tutte mistiche corrispondenze punto io non dubito esser l’Armonia una scienza, a cui abbia Iddio in seno depositati i simboli, ed i segni maggiormente cospicui de’ suoi più eccelsi, e più ammirabili arcani»⁵².

Duplica il significato di questa affermazione: da un lato la musica come scienza, ma al contempo la considerazione che nell’Armonia Dio infonda i simboli di un sapere arcano, e quindi oscuro e solo parzialmente intelligibile all’uomo. Evidentemente convivono nel pensiero del nostro un’idea di musica come scienza matematica e sperimentale insieme a una mistica della musica di antico

48. Se dalla duplicazione del numero 2 «consta comporsi, e prender forma il 22, osservabile ben si può dire, e misterioso pure esser il numero stesso 22», *Istruzioni Armoniche*, p. 320.

49. *Ivi*, pp. 320-321.

50. *Ibidem*.

51. *Ivi*, pp. 321.

52. *Ivi*, p. 322.

retaggio, ma che si dimostra in qualche misura ancora viva nella seconda metà del Settecento. Segue, infatti, un puntuale elenco di corrispondenze tra gli intervalli musicali e gli elementi della Cosmologia, a partire dalla corrispondenza tra Ottava musicale e Divinità fino a identificare le consonanze con i Giusti e le dissonanze con gli *Empj*⁵³.

Contraddizione o innato bisogno dell'uomo di integrare scienza e religione? Il problema appare complesso, considerando che per almeno due secoli la trattatistica musicale oscilla tra il bisogno di affermare la scientificità dei postulati della musica, ormai a buon diritto disciplina "acustica", e una antica tradizione – ancora fortemente radicata – che colloca la Musica nella sfera del divino, in quella Armonia assoluta e superiore che l'uomo può comprendere solo in parte. In questo senso Galletto pare ricollegarsi emblematicamente al pensiero di Kircher, su un terreno in cui scienza e religione non hanno ancora nettamente spartito il campo. Come osserva Pangrazi

«Kircher fu la personificazione dell'enciclopedismo seicentesco e più in generale di un sapere universale fatto di scienza e sapienza, speculativa e sacrale [...]. Non c'è ramo, delle arti e delle scienze, di cui non si occupò [...] [e] vive in un momento nel quale inizia a delinarsi il processo di demarcazione tra le scienze, che indagano soltanto il mondo oggettivo e reale, e le arti, che, invece, abitano la sfera dello spirituale, di ciò che non rientra nella stessa misurabilità. Questa divisione non si rintraccia nell'opera kircheriana che, anzi, si nutre della compresenza inestricabile di questi due elementi»⁵⁴.

Del resto Galletto, nel redigere un'opera dal titolo *Clavis sacra profundiora*, si ricollega con tutta evidenza all'idea di *clavis universalis*, cioè al metodo e alla scienza generalissima che, permettendo all'uomo di cogliere, al di là dei fenomeni, la struttura e la trama ideale che costituisce l'essenza della realtà, dà luogo «ad enciclopedie totali, a ordinate classificazioni che siano lo specchio fedele dell'armonia presente nel cosmo»⁵⁵. Ma il riferimento a questi campi del sapere, che coincidono con le arti della memoria e con la logica combinatoria elaborata da Lullo, così in voga nei secoli XVI e XVII, rende il contributo di Galletto alquanto anacronistico: come ancora osserva Rossi, «il razionalismo illuministico [...] segna da questo punto di vista una svolta decisiva [poiché] una serie di problemi che avevano appassionato per secoli i cultori di logica e retorica, i teorici del discorso e gli studiosi del linguaggio, vennero eliminati per sempre dalla scena della cultura europea»⁵⁶. Galletto, evidentemente, non pare aderirvi.

53. *Ibidem*.

54. PANGRAZI 2009, pp. XIV- XV.

55. ROSSI 1983, p. 17.

56. *Ivi*, p. 19.

La chiusa finale delle *Armoniche* sottolinea una volta di più una vocazione che ha i tratti più della mistica che della manualistica: l'autore sottolinea gli aspetti teorici piuttosto che quelli normativi, dando a tutto il suo cospicuo contributo il sapore di uno sfoggio di erudizione e non la struttura di un manuale per l'architetto a cui «occorrendo d'avere la forma a disporre d'un qualche edificio [...] come sarebbe una Sala, una Basilica, un Coro o un Teatro [...] in cui schietta far si dee sentire [...] la voce, a cuore prendasi il non operare a tentone»⁵⁷.

Da queste considerazioni è possibile cercare di dare una risposta ad alcuni dei quesiti legati alla presenza delle *Armoniche* nelle Istruzioni Diverse. Se è ragionevole escludere la priorità dell'esigenza progettuale, in quanto troppo pochi e poco organici sono i riferimenti a problemi di acustica architettonica, restano invece aperte alcune interpretazioni in chiave prettamente culturale nonché questioni d'ordine editoriale.

Grazie alla *Armoniche*, le *Diverse* sembrano davvero in grado di rivolgersi a un pubblico più vasto di quello a cui miravano le *Istruzioni Elementari*: un pubblico interessato ad argomenti più ampi, nell'ottica di un sapere che travalicava i bisogni specifici della pratica architettonica per indirizzarsi a conoscenze a tutto campo. In questo senso la presenza di un trattato di Armonia avrebbe potuto avere il sapore dell'inserimento erudito, della curiosità culturale e a questo proposito non è inutile ricordare che proprio gli ambienti religiosi – che un ruolo così rilevante avevano giocato nella fortuna professionale di Vittone progettista – erano interessati alla sfera della conoscenza nel suo complesso e in grado probabilmente di apprezzare la natura “miscellanea” delle *Diverse*.

A corredo delle *Istruzioni Armoniche*, troviamo un'unica interessantissima tavola, denominata Sistema universale delle voci Musicali e comprendente tre diverse figure (fig. 3).

La figura 1 è denominata *Scala piena Musicale* e Galletto vi fa riferimento nel Capo XVII, *Degli elementi e contrapposti sonori ridotti secondo l'ordine di loro natura in Sistema; o sia del sistema universale delle voci musicali*⁵⁸.

La figura è costituita da una successione ascendente di 22 suoni a partire dal fa¹ fino al do⁶ e si compone di tre sezioni: la *scala armonica*, la *scala mista* e la *scala periodica elementare o sia diatonica*.

Le note sono accompagnate a sinistra dai numeri ordinali della serie (da 1 a 22) e a destra da quelli che definiscono i rapporti matematici intervallari con le altre note: per esempio fa¹ e fa² sono definite dai numeri 1 e 2, termini del rapporto matematico dell'intervallo di ottava che le distanzia.

57. *Istruzioni Armoniche*, p. 220.

58. *Ivi*, p. 294. Va notato che Galletto alle pp. 293 e 294 rimanda il lettore a concetti trattati nei capi 3 e 2: in realtà è una svista, si tratta rispettivamente dei capi 13 e 12.

La sequenza inferiore, dal fa¹ al fa⁴, copre tre ottave esatte ed è definita *Scala armonica, prima, e più eccellente parte dell'intero musicale sistema*. Galletto ne parla a pag. 296 rifacendosi al primo capitolo del *Trattato di musica* di Tartini: questi sei suoni sono infatti definiti dai rapporti semplici del senario – i primi sei numeri della serie numerica – e in questo sta il loro accordarsi col «genio della natura Armonica», secondo «l'ordine che naturalmente esse tengono fra loro». Qui Galletto costruisce, secondo le corrette proporzioni matematiche, la sequenza delle sette consonanze zarliniane, quelle semplici o primordiali: ottava, quinta, quarta, terze e seste, precedentemente⁵⁹ suddivise in consonanze di prima classe (ottava), di seconda (quarta e quinta) e di terza classe (terze e seste). Riguardo alla scala armonica riteniamo interessante puntare però l'attenzione su un altro passo: nel capo XIII Galletto osserva che i suoni che costituiscono la scala armonica sono esattamente in numero di 22⁶⁰. Notiamo qui – ancora una volta – un riferimento al simbolismo del numero ventidue, ma allo stesso tempo osserviamo che esso pare essere l'unico legame fondato tra tale numero ed elementi della teoria musicale: questa nota si rende necessaria in relazione alle osservazioni finali riguardo alla sequenza di 22 suoni che costituisce la prima figura della tavola.

La sequenza centrale fa⁴ - do⁵, definita scala mista e in cui «distinta si ha ed egregiamente accennata l'idea di quella Scienza in ordine alla disposizione delle voci, che concorrendo a comporre una cantilena medesima, le une si debbono dopo le altre successivamente cantare»⁶¹, comprende anche i semitoni.

La sequenza superiore, *Scala periodica elementare o sia diatonica*, dal do⁵ al do⁶, comprende tutti i gradi della scala e copre quindi l'estensione di un'ottava⁶². Tra le tre sequenze quelle più comprensibili sono la “scala armonica” – costruita con la sequenza di note definite dai rapporti matematici del senario – e la “scala diatonica”, che riporta tutti gradi della scala musicale. Alla luce degli elementi a noi noti, la sezione centrale, pur riportando correttamente i rapporti intervallari tra i vari gradi musicali di cui è costituita, appare di più difficile interpretazione in quanto non pare riferibile ad alcuna sequenza musicale.

59. *Ivi*, p. 274.

60. «E considerando il numero ventidue, che di tali sonori elementi vi vuole per compiere di essi una serie, la quale comprenda, ed abbracci, non altrimenti, che il sistema stesso, tre ottave successive», *ivi*, p. 275.

61. *Ivi*, p. 295.

62. «In cui regolarmente ordinate fra loro vanno le voci, o sia gli elementi che in sé naturalmente comprende l'ottava», *ivi*, p. 293.

Fatta salva la correttezza degli intervalli musicali e dei relativi rapporti matematici che definiscono tutta la «Scala Piena Musicale», non vi sono evidenze, allo stato attuale della ricerca, circa la paternità di un siffatto sistema musicale di 22 suoni: la sua costruzione sembrerebbe quindi essere frutto della personale elaborazione di Galletto. Ciò che risulta in ogni caso significativo è proprio il processo di costruzione di un sistema di 22 suoni esatti, che peraltro l'autore chiama impropriamente “gradi” della scala⁶³.

Occorre a questo punto notare che Galletto, laddove avrebbe potuto agevolmente operare un riferimento al simbolismo del numero 22 – cioè in riferimento al numero delle note della scala armonica – inaspettatamente sorvola, mentre costruisce del tutto arbitrariamente un sistema di 22 suoni di cui non si comprende – allo stato attuale – la logica o l'eventuale debito, ma a cui pare non essere estranea la notazione musicale alfabetica ebraica, basata appunto su 22 lettere/suoni.

Le figure 2 e 3 si riferiscono alle voci e al canto e sono illustrate in altrettanti passi alle pagine 317 e 319 del capitolo XXI, *De' segni che si usano in carta per denotare le voci del Canto; e come queste si mutino, secondo le varie specie, e li vari accidenti del Canto medesimo*.

La seconda figura riporta due successioni di note denominate *Scala del canto comune e per bequadro* e *Scala del canto per bemolle*, delle quali la prima è nelle due chiavi di Do e Fa e la seconda in quelle di Sol e Do. La collocazione delle note in righe e spazi di un eptagramma è probabilmente desunta dai trattati di musica coevi e nasce dall'esigenza di condensare in un unico schema le scale nelle quattro chiavi, scale che, scritte su pentagramma, avrebbero richiesto due diverse figure, come lo stesso autore spiega: «per comprendere in una sola le scale tutte [...] steso ho tale diagramma fino a sette linee»⁶⁴. In sostanza Galletto sceglie di rappresentare quattro chiavi tra le sette esistenti e di utilizzare per comodità due sistemi di sette linee.

La terza figura è un esempio di canto sul testo latino del terzo versetto del capitolo 21 dell'Apocalisse: «Ecco il tabernacolo di Dio con gli uomini! Ed egli abiterà con loro; ed essi saranno il suo popolo e Dio stesso sarà con loro e sarà il loro Dio». Alla fine è riportata la dossologia *e u o u a e*⁶⁵: le vocali, ci informa l'autore, «contengono la seconda parte dell'intonazione del salmo⁶⁶ [e] altro significar non vogliono, che *seculorum amen*, [e] rappresentano la finale della seconda parte de' versetti del

63. In musica il termine “grado” indica di norma i suoni successivi della scala diatonica.

64. *Istruzioni Armoniche*, p. 317.

65. Sono le vocali di *seculorum amen* che concludono il *Gloria Patri*, sempre cantato a conclusione di un salmo: costituivano un modo per facilitare ai cantori l'esecuzione del finale, agendo sulla memorizzazione di una formula nota.

66. Galletto lo chiama impropriamente *salmo*.

salmo»⁶⁷. Non stupisca la notazione utilizzata: notazione quadrata su tetragramma musicale in uso già sin dal XI secolo, e rimasta poi nel tempo a connotare in maniera specifica la musica liturgica.

Con questo esempio Galletto intende «recare [...] più chiara intelligenza di quanto si è qui avanti accennato»⁶⁸, ma in realtà sembra indurre volontariamente al dubbio il lettore. Benché lo definisca «salmo» infatti, questo non è il salmo 21, utilizzato come responsorio o antifona: funge sì da ispirazione all'Apocalisse di Giovanni, ma Galletto riporta qui il testo giovanneo, non la trasformazione testuale subito nel rimaneggiamento dovuto al canto e alla sua funzione liturgica. Il Graduale Romano, alla festa del 9 novembre (Dedicazione della Basilica Lateranense, consacrata da Papa Silvestro nel 324, prima fra tutte le chiese del mondo), fa infatti seguire all'incipit giovanneo un estratto dell'epistola di Paolo in chiave veterotestamentaria, qui assente. Va inoltre notato che il secondo verso «Et habitabit cum eis, et ipsi populus eius erunt» si ritrova con una certa frequenza iscritto negli archi che circondano l'altare maggiore delle chiese, nonché nei portali d'ingresso. Ancora più intrigante appare la melodia, che nulla ha a che vedere con quanto si trova nei testi liturgici: il salto di quinta discendente dell'incipit, così come la chiusa del secondo e del terzo verso, per non parlare dell'improbabile salto di ottava tra secondo e terzo verso, sono praticamente sconosciuti a tutto il repertorio sacro⁶⁹. Non paia quindi azzardato ipotizzare che la melodia sia frutto stesso del Galletto, spinto a un dialogo esoterico col lettore di cui però, allo stato attuale delle conoscenze, sfugge sia la chiave che il fine. Forse la scelta è motivata dalla volontà di inserire uno dei passi tratti da quelle che lui stesso definisce «le stupendissime Rivelazioni descritte dal prediletto [...] fra i Discepoli [...] l'Evangelista Giovanni»⁷⁰: parrebbe quindi più preoccupato di creare continuità tra il discorso musicale fin qui condotto e l'importante capitolo conclusivo dell'Aggiunta, piuttosto che fornire al lettore un esempio musicale di reale significatività ai fini della comprensione dei concetti musicali precedentemente esposti.

L'esame puntuale della tavola chiarisce quindi solo in parte l'impianto teorico cui Galletto attinge, lasciando invece ancora aperti alcuni interrogativi che attendono una più precisa analisi.

67. *Istruzioni Armoniche*, p. 319.

68. *Ibidem*.

69. Si riconosce il debito contratto con Daniel Saulnier, che si ringrazia per le preziose annotazioni qui riportate, elargite con la consueta sapienza e gratuità.

70. *Istruzioni Armoniche*, p. 319.

In generale, la lettura delle *Istruzioni Armoniche*, considerato il coesistere di contenuti prettamente musicali, di cenni all'architettura e di riferimenti alla mistica di origine cabalistica, offre possibili ulteriori campi di indagine.

Il primo è da ricercarsi sul piano specifico dei contenuti della teoria musicale, al fine di stabilire in modo più puntuale in che misura la trattazione di Galletto sia aggiornata allo stato di elaborazione della teoria musicale nel XVIII secolo e dove, al contrario, subisca ancora la fascinazione di una visione della teoria dei suoni legata a un impianto misterico.

Il secondo terreno di indagine attiene all'interpretazione squisitamente mistico-cabalistica – in linea con l'analisi fin qui condotta – della scienza dei suoni e potrebbe senz'altro avvalersi di nuovi spunti da una lettura completa e dettagliata del *Clavis*, lettura utile anche ad acquisire nuove conoscenze sulla biografia di Galletto.

Un ulteriore campo di indagine infine potrebbe essere una analisi dei riferimenti alle architetture presenti nelle *Armoniche* comparata con le stesse citazioni alle architetture presenti nei trattati di musica di Kircher e Bartoli, volta a comprenderne l'originalità (o meno) e la loro corretta interpretazione da parte del nostro.

Bibliografia

BARTOLI 1679 - D. BARTOLI, *Del suono de' tremori armonici e dell'udito. Trattati*, Nicolò Angelo Tinassi, Roma 1679

BATTISTI 1972 - E. BATTISTI, *La rivalutazione del Barocco nei teorici del Settecento*, in VIALE 1972, I, pp. 173-213

BUSI 2008 - G. BUSI, *Introduzione*, in G. BUSI (a cura di), *Zohar. Il libro dello splendore*, Einaudi, Torino 2008.

CANAVESIO 1998 - W. CANAVESIO, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Antonio Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in B. SIGNORELLI, P. USCELLO (a cura di), *La compagnia di Gesù nella provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1998, pp. 269-285

CANAVESIO 2005 - W. CANAVESIO, *La "piccola corte" del banchiere Antonio Facio. Una ricerca sui committenti di Bernardo Vittone*, in W. CANAVESIO (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Vittone*, Società piemontese di archeologia e belle arti, Torino 2005, pp. 35-84

CAVALLARI MURAT 1952 - A. CAVALLARI MURAT, *Le proporzioni canoniche e l'unità delle arti nel pensiero rinascimentale barocco e romantico specialmente tra i trattatisti di architettura*, in «Atti e Rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», n.s., 6 (1952), 4, , pp. 110-114

CAVALLARI MURAT 1972 - A. CAVALLARI MURAT, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani*, in VIALE 1972, I, pp. 457-600

COMOLLI 1788-1792 - A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Stamperia Vaticana/Appresso il Salvioni, Roma 1788-1792

COSTANTINI 2002 - M. COSTANTINI, *La trasformazione storica dell'uso dei rapporti musicali in architettura attraverso la lettura armonica della base attica*, in «Le culture della tecnica», n.s., XIV (2002), pp. 75-102

FRATELLI 2006 - D. FRATELLI, *La musica nei trattati di Bernardo Antonio Vittone*, in G. e P. SITZIA (a cura di), *Vittone a Grignasco. L'Assunta una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino*, Comune di Grignasco/Centro Studi di Grignasco, Grignasco 2006, p. 125-132

LENZO 2010 - F. LENZO, *La biblioteca di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, in G. CURCIO, M.R. NOBILE, A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Caracol, Palermo 2010, pp. 157-166

OECHSLIN 1972 - W. OECHSLIN, *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in VIALE 1972, I, pp. 393-441

OLIVERO 1920 - E. OLIVERO, *Le Opere di Bernardo Antonio Vittone Architetto Piemontese del Secolo XVIII*, Tipografia del Collegio degli Artigianelli, Torino 1920

PANGRAZI 2009 - T. PANGRAZI, *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*, Olschki, Firenze 2009

PORTOGHESI 1966 - P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966

PICCOLI 2008 - E. PICCOLI, *Introduzione*, in B.A. VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile, 1760*, edizione a cura di E. Piccoli, 3 voll., Editrice Dedalo, Roma 2008, I, pp. IX-LVI

ROSSI 1983 - P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bologna 1983.

VIALE 1972 - V. VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Accademia delle Scienze di Torino, 21-24 settembre 1970), 2 voll., Accademia delle Scienze, Torino 1972, I, pp. 173-213.

WITTKOWER [1962] 1964 - R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964 [ed. or. Academy Editions, London 1962].