



a cura di Roberto Caterino,
Francesca Favaro, Edoardo Piccoli



Musical Instructions, *elementari* and *diverse*: Notes on Music and Musical Theory in Vittone's Treatises

Vasco Zara (Université de Bourgogne)

For a long time, Bernardo Antonio Vittone has been relegated by a hasty critical analysis to a marginal position within the century in which he lived. His intellectual geographies have been considered to be confined within the Piedmontese borders, far from more “modern” tendencies of his time, thus binding the architect to a subordinate, “melancholic” role, also because of his professed religious faith. According to Wittkower (1949), Vittone’s terms of reference in dealing with musical theory were those of Renaissance theory: not a flattering judgement for an eighteenth-century author. More recent studies have instead highlighted Vittone’s undisputed European orientation and, at the same time, his more articulate beliefs, marked by personal trajectories whose roots appear to be complex and elusive still today. This essay considers Vittone’s approach – a fundamentally technical one – to musical theory, its transmission through his treatises, and the epistemological change implied by his work, as it developed in the footsteps of the authors who, from Vitruvius onwards, had dealt with this theme.

Bernardo Antonio Vittone, Progetto per la tribuna e per la cassa dell'organo della chiesa di Sant'Andrea a Chieri, circa 1743 (dettaglio). Archivio di Stato di Torino, Corte, Archivio Castelli-Berroni, cart. 5, fasc. 103/1.

VITTONI 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/AHR325



***Elementari e diverse* istruzioni musicali.** **Note sulla musica nei trattati di Bernardo Antonio Vittone**

Vasco Zara

A lungo Bernardo Antonio Vittone è stato relegato, da una ricognizione critica frettolosa, ai margini dei Lumi che hanno identificato, per contemporanei e posteri, il secolo in cui ha vissuto. Spesso la sua geografia, anche intellettuale, è stata circoscritta entro i confini d'una nebbia piemontese che l'avrebbe allontanato dalle correnti più prolifiche e "attuali" (ma per chi?) del suo tempo, vincolandolo ad un ruolo subalterno, «malinconico»¹, anche in ragione della fede professata, quando invece, e gli studi più recenti stanno tutti lì a dimostrarlo, la sua proiezione europea è indiscussa, e il suo credo non così monolitico, o almeno non esente da fratture o percorsi più personali². E difatti la realtà – e ciò vale non solo per i poeti, ma soprattutto per gli storici, che i segni del passato sono chiamati a leggere, capire e interpretare – è più complessa e variegata di quanto non sogni, anche, la filosofia.

La presenza di argomenti di tema musicale rientra in questa categoria. Una presenza non anodina, ma addirittura classica per appartenenza e tradizione. Discussa da Vitruvio nel quarto e quinto capitolo del Libro V del *De architectura* in quanto mezzo per posizionare correttamente nei teatri, al fine di migliorare la diffusione della voce degli attori, i mai veduti né uditi vasi (Vitruvio

1. La qualifica si trova in PORTOGHESI 1966.

2. Vedi CANAVESIO 1998; OECHSLIN 2001.

stesso ammette di descriverli da fonti indirette)³, la teoria musicale diviene riferimento d'obbligo per chi si pone sui passi del Romano, e di teoria musicale si disserta dunque, con alterna fortuna, sudditanza e competenza, in (quasi) tutti i trattati d'architettura, da Leon Battista Alberti in poi. Sino ad assurgere, attraverso un ribaltamento epistemologico che alla storia sostituisce la storiografia, un ruolo preponderante nell'elaborazione teorica della disciplina architettonica. L'ipotesi, perché di ipotesi si tratta, emessa da Rudolf Wittkower nel suo *Architectural Principles in the Age of Humanism* dato una prima volta alle stampe nel 1949 (la data è importante: non dice tutto, ma insegna molto quanto all'accessibilità delle fonti, e alla volontà universalista di chi scrisse dopo la Guerra)⁴, che la matematica musicale sia al centro del rinnovo armonico dell'architettura rinascimentale, s'è trovata elevata al rango di tesi, non discussa ma provata. Sebbene voci contrarie e tentativi di rinnovo critico non siano mancati⁵, la narrazione storica proposta da Wittkower resta salda nel suo orientamento generale, nel quale l'arrangiamento del discorso musicale a questo o quel principio architettonico partecipa, beninteso assieme ad altri criteri, al giudizio critico sull'attualità della proposta autoriale di chi l'architettura la fa e la pensa. All'interno di questo frangente Vittone, lodato dallo storico tedesco come «forse l'architetto più creativo che l'Italia avesse in quell'epoca», si ritrova «profondamente convinto che una conoscenza della teoria musicale sia essenziale per intendere la proporzione architettonica»⁶. Passano gli anni ma l'opinione non cambia: secondo Wittkower per Vittone «i termini di riferimento sono precisamente quelli della teoria rinascimentale»⁷. Il che, per un autore appunto settecentesco, non è avviso lusinghiero, ma al contrario indice di un certo ritardo. Già Edoardo Piccoli, nell'introduzione all'edizione critica da lui curata delle *Istruzioni elementari* del 1760, chiedeva invece a chi volesse ascoltarlo: «Ma davvero Vittone ragionava in termini di intervalli musicali disegnando un ordine, o una pianta?»⁸, e indicava: da un lato «che il sistema di partizione modulare del Vignola – che Vittone adotta come traccia lungo tutto il II libro –

3. VITRUVIO, *De architectura*, V, 5. 8: «Sin autem quæritur in quo theatro ea sint facta, Romæ non possumus ostendere sed in Italiæ regiones et in pluribus Græcorum civitatibus, etiamque auctorem habemus Lucium Mummius, qui diruto theatro Corinthiorum ea ænea Romam deportavit et de manubiis ad ædem Lunæ dedicavit»; vedi GROS 1997, I, p. 568. Sulla plausibilità della menzione vitruviana, vedi POULLE 2000.

4. WITTKOWER 1949; in traduzione italiana WITTKOWER [1962] 1964, da cui traggio le citazioni. Per l'inquadramento del contesto storico, vedi CIMOLI, IRACE 2007.

5. Mi permetto di rimandare al mio rendiconto critico-storiografico: ZARA 2005, e alla bibliografia ivi contenuta.

6. WITTKOWER [1962] 1964, p. 141.

7. WITTKOWER 1958, p. 375.

8. PICCOLI 2008, p. XXI.

non deriva, né è concettualmente affine al sistema di ‘proporzioni armoniche’⁹, e che quindi il rinvio all’uso di queste sono da leggersi in chiave metaforica; e dall’altro la distanza con quanto di musicale si trova scritto nelle successive Istruzioni diverse del 1766, che non è, come è noto, frutto del pensiero di Vittone, bensì del suo allievo prediletto Giovanni Battista Galletto. A quest’ultimo e al suo retroterra culturale ha già dedicato pagine fondamentali, per lucidità ed esposizione, Walter Canavesio¹⁰. E a queste si aggiungono ora quelle, altrettanto necessarie, di Michela Costantini, il cui beneficio è reso evidente dagli interrogativi che la sua ricerca, come ogni ricerca dovrebbe fare, suscita: non certezze, ma un ulteriore intrico da dipanare.

È su questa stessa scia che pongo le riflessioni che qui seguono. In primo luogo rispetto al modo attraverso il quale Vittone si appropria della teoria musicale e la immette nel circolo dei suoi saperi e degli intenti suoi didattici. Un’appropriazione fondamentalmente tecnica, come la lettura del quinto capitolo del Libro II delle *Istruzioni elementari* lascia intendere, e per uno scopo che è altro rispetto a quanto sembra lecito, da abitudini storiografiche errate, attendere¹¹. La lunga e sostanzialmente tediosa spiegazione delle proporzioni alla base degli intervalli musicali, redatta per propria ammissione «acciochè non si trovi lo studioso Giovane in obbligo d’andarle dagli altri libri»¹², appare fine a se stessa. Nessuna conclusione infatti, in guisa di perorazione, viene a delimitare il campo e a definire la natura di un simile intervento. Si chiosa laconicamente, ricordando che una ottava è composta di sei toni, «o per meglio dire tuoni cinque intieri, de’ quali trè maggiori, e due minore, e due semituoni medj, che in tutto fanno semituoni dodeci [...]»¹³. Il che, si converrà, è lungi dal rappresentare una qualsivoglia speculazione sull’applicazione dei numeri musicali alla fabbrica dell’edificio. In realtà, tutto era già stato presentato, ed esautorato, sin dalla prima riga che apre il capitolo, quando Vittone sostiene che «di molto vantaggio essere può all’Architetto per ben decorare le Fabbriche la cognizione delle proporzioni Musicali»¹⁴. Decorare, non progettare.

Da un punto di vista musicale, tutta la distanza che separa le *Istruzioni elementari* dalle *diverse*, nonché la pienezza dell’adesione, se non anticipazione, a correnti di pensiero sovranazionali, in una

9. *Ivi*, nota 42.

10. CANAVESIO 1998.

11. Per una prima ricognizione della materia musicale contenuta nelle *Istruzioni elementari e diverse*, rinvio a CAVALLARI MURAT 1952 e FRATELLI 2006.

12. VITTONI 1760, p. 245.

13. *Ivi*, p. 251.

14. *Ivi*, p. 245.

dicotomia che percorre tutto il pensiero di Vittone, sta in questo motto scritto quasi di passaggio, quasi fosse implicito, e invece imprescindibile nella sua alterità: decorare. Un'adesione problematica: sempre Piccoli ricorda come, su di un piano generale, quello di Vittone rappresenta un tentativo, complicato ma nominalmente efficace, di evadere dagli aneliti soggettivi del gusto al fine di trovare, comunque, un cardine d'approdo nella triade vitruviana di utilità, sodezza e leggiadria¹⁵. La decorazione, qualità della leggiadria, è chiamata sì ad abbellire la struttura architettonica, ma in maniera nuova, arricchendola «di forme, simboli e segni allusivi»¹⁶ senza i quali non v'è essenza. Come mai prima, in Vittone la teoria musicale partecipa a questa operazione, e la proposta è al contempo nuova e antica.

Nuova, perché basta leggere lo scritto di Charles-Étienne Briseux, quel *Traité du beau essentiel* che riportò in auge la dottrina armonica delle proporzioni musicali applicate all'architettura, e pubblicato appena otto anni prima le *Istruzioni elementari*, per ricordarsi a cosa servono le suddette proporzioni: a rendere armonica una forma, una struttura, un edificio in pianta e alzato, linea contro linea, *punctus contra punctum*¹⁷. La *Division de la corde sonore* è l'esegesi lucida del discorrere di Briseux: un rettangolo nudo (fig. 1). Ed è questa nudità a spaventare Vittone (che non sembra conoscere il testo di Briseux, o se lo conosce non lo cita: il dettaglio non è nient'affatto marginale), ponendolo davanti a un *horror vacui* nel quale l'architettura si scopre «povera e negletta»¹⁸. All'opposto, il gesto dell'architetto torinese si accompagna d'una terminologia nuova, in anticipo sui tempi, fatta di «sinfonie, e concerti»¹⁹ composti di consonanze e dissonanze prima bandite, perché non strutturali e non strutturanti, che per Vittone diventano invece quelle «che alle consonanze dando col loro contrasto il risalto fanno che più deliziosa ne senta l'orecchio l'impressione dell'accordo»²⁰. Certo, la radice è antica: quella del carattere, nozione propria tanto ai modi musicali ("toni" secondo il vocabolario ancora usato da Vittone, ma che la musicologia moderna traduce con "modi" al fine di evitare spiacevoli equivoci epistemologici con la nozione di "tonalità", estranea alla "modalità") che agli ordini d'architettura. L'associazione musicale risale addirittura a Pitagora e Platone, i tratti emozionali di ciascun modo musicale mutuati dai tratti congeniti attribuiti alle popolazioni doriche,

15. PICCOLI 2008, pp. XIX-XX.

16. *Ivi*, p. XXI.

17. BRISEUX 1752; sull'approccio architettonico-musicale di Briseux, vedi PÉREZ GÓMEZ 1999; TESTA 2003.

18. VITTORE 1760, p. XX.

19. *Ivi*, p. 413.

20. *Ivi*, p. 262; vedi CAVALLARI MURAT 1952, p. 112.

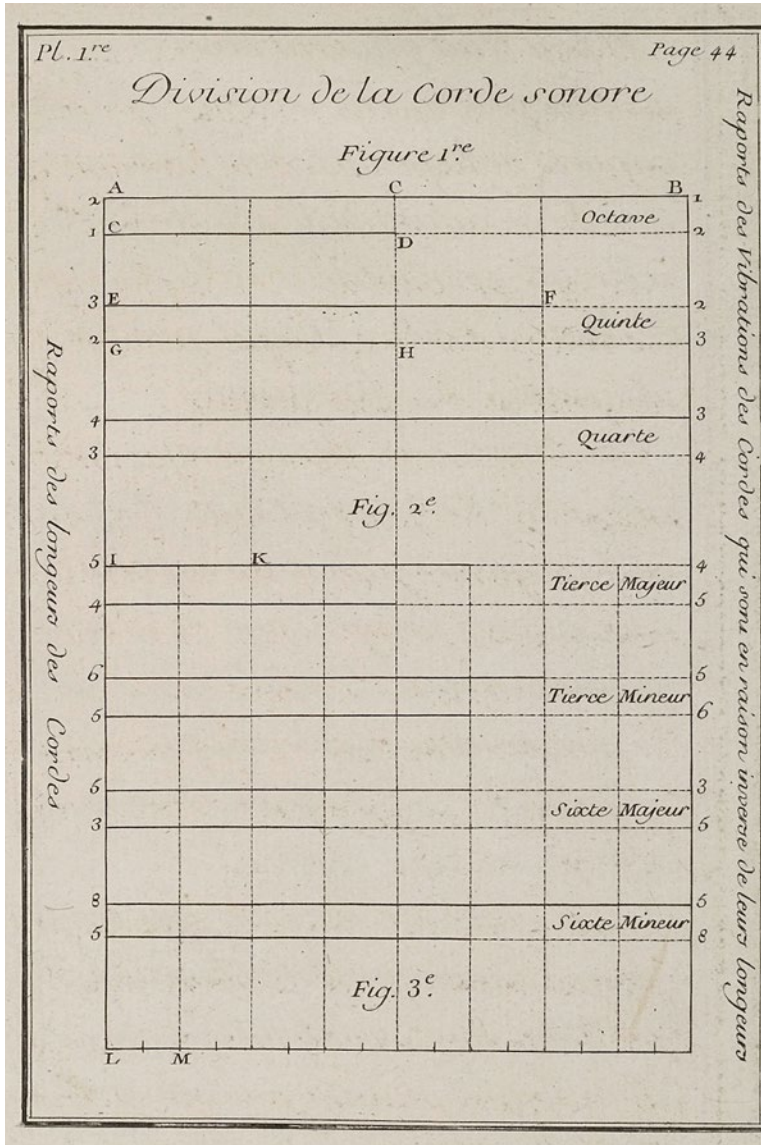


Figura 1. Charles-Étienne Briseux, *Division de la corde sonore*, *Traité du beau essentiel dans les arts*, Chez l'auteur et Chereau, Paris 1752, p. 54.

lidie e frigie. Pitagora ne dà atto rilevando come il furore di un giovane omicida si placò all'ascolto di una melodia suonata all'*aulos* in modo ipofrigio e secondo un ritmo spondaico; Platone ammette invece l'uso dei soli modi dorico e frigio all'interno della città ideale descritta nella *Repubblica*, il primo perché incoraggia la virilità di chi la città deve difendere, il secondo in grado invece di muovere a pietà all'ascolto dei canti funebri, mentre tutti gli altri interdetti a causa delle diverse finalità, giudicate non consone all'educazione del cittadino²¹. È una associazione, questa, che percorre con somma varietà tutta la storia della musica: tutti i teorici ne discutono gli effetti, pochi concordano sul binomio, la gamma musicale associata di volta in volta tanto ad uno che all'altro carattere. Non ultimo in ordine di tempo, ma si tratta dell'esempio più prossimo a Vittone: Marc-Antoine Charpentier, che ancora ne discute nelle manoscritte *Règles de composition* redatte alla fine del Settecento²². Quanto al carattere degli ordini d'architettura, è la loro stessa origine antropomorfa a distinguerne i tratti: quelli virili d'un uomo maturo (l'ordine dorico), quelli dell'acconciatura di una matrona (l'ordine ionico), quelli soavi d'una giovane donna che si affaccia alla vita (il corinzio)²³.

La prima testimonianza del parallelo tra modi musicali e ordini d'architettura si trova, in nuce, nell'*Hypnerotomachia poliphili* di Francesco Colonna data alle stampe nel 1499 e, forse, secondo John Onians, nel contemporaneo operare di Bramante²⁴. Un polemico maestro di musica, Nicola Vicentino, inventore a metà del Cinquecento dell'archicembalo e dell'arciorgano, strumenti a tastiera capaci di riprodurre non solo toni e semitoni, ma anche quei quarti di tono che nutrivano le smisurate possibilità della musica greca così come raccontata nei miti (si ricordi come Orfeo arriva a fermare l'orologio del tempo, e a fermare quindi la morte), esplora l'analogia da un punto di vista compositivo, suggerendo ai musicisti che la scelta del modo deve effettuarsi alla stregua di quella dell'ordine per gli architetti: consona a quanto si vuole esprimere²⁵. Ma è durante il Seicento che l'analogia,

21. Sulla musica nell'opera di Platone, rinvio al sempre valido MOUTSOPOULOS 1959.

22. Il breve trattato si può leggere, con commento, in CESSAC 2004, pp. 471-495.

23. GROS 1997; sulla "storia" degli ordini di architettura, vedi RYKWERT 1996.

24. Vedi ONIANS 1998; sull'analogia presente nell'*Hypnerotomachia poliphili*, mi permetto di rinviare a ZARA 2010.

25. VICENTINO 1555, pp. 47-48: «e il fondamento di detta fabrica sarà che eleggerà un tono, o un modo, che farà in proposito, delle parole, o sia d'altra fantasia, & sopra quel fondamento misurerà bene con il suo giuditio, & tirerà le linee delle Quarte & delle quinte d'esso tono, sopra il buono fondamento, lequali saranno le colonne che terranno in piedi la fabrica della compositione; [...] gli Architetti accompagnano diverse maniere, de i modi del fabricare in una fabrica come si vede nel celebrato Vitruvio, che il modo Dorico, sarà accompagnato con l'Attico, & il Corintio, con il Ionico & sono talmente bene colligati, & uniti, anchora che le maniere siano diverse, nondimeno, il pratico artefice, con il suo giuditio, compone la fabrica con varij ornamenti proportionata, così avviene al compositore di Musica, che con l'arte puo' far variare commistioni di quarte, & di quinte d'altri Modi, et con varij gradi adornare la compositione proportionata secondo gli effetti

letteralmente, prende forma ed esplose, in tutti i campi: Poussin ne illustra la funzione, in ragione del tema pittorico, al suo mecenate Fréart de Chantelou nella celebre lettera detta «dei modi», datata 24 novembre 1647²⁶; André Félibien e successivamente Henri Testelin, secrétaires entrambi dell'Académie royale de peinture, ne danno conto nelle minute relative ai dibattiti su Charles Le Brun²⁷. Ma è soprattutto a metà del secolo che la *Rhétorique des dieux*, raccolta manoscritta di undici composizioni per liuto di Denis Gaultier, ne illustra il compimento, facendo precedere ogni brano da una incisione di Abraham Bosse, nei quali «l'on a représenté dans chacun les actions que le mode fait naistre, les Instruments tant anciens que modernes qui luy sont plus convenable, et mesme l'on a observé d'y faire l'Architecture conforme à ces modes»²⁸ (ordine dorico per modi dorio e ipodorio, e ordine ionico per il modo ionio e ipoionio).

Non so dire quanto Vittone conoscesse dei testi sopra menzionati. Sino a fine Seicento, da un punto di vista musicale, eccetto quanto attribuito ai padri fondatori (Agostino e Boezio), uno scritto non supera il passaggio di due generazioni²⁹. In pieno Settecento il trattato di Vicentino su *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, oramai non più moderna ma a sua volta antica, è obsoleto, conosciuto – e aggiungo se – come rarità forse da qualche sparuto erudita. Fortuna maggiore ha *l'Hypnerotomachia poliphili*, letta in Francia ancora sino al secolo precedente, nella traduzione però più confortevole di Jean Martin³⁰; per i destini in madrepatria, dubito che un lettore oramai abituato all'italiano fosse a suo agio con l'idiolletto di Colonna. Forse Vittone, e il regesto completo della biblioteca confermerà o smentirà questa ipotesi³¹, aveva conoscenza dello scambio epistolare di Poussin e delle discussioni degli accademici di Francia. Quel che a me pare significativo, è che la sua conoscenza si fermi lì. Werner Oechslin ha già mostrato come nelle *Istruzioni elementari* si ritrovi Jean-François Blondel (il caso della base attica parla per sé), Antoine Desgodets, Amédée-Antoine

delle consonanze applicati alle parole, & dé molto osservare il tono, o il modo». Per l'inquadramento storico del passo, vedi ZARA 2016a.

26. La letteratura sull'argomento, vasta e di qualità, non ammette preferenze. Nell'impossibilità di menzionare tutti gli studi, e per lo specifico attardarsi sull'analogia tra modi e ordini, mi permetto di rinviare a ZARA 2008 e alla bibliografia ivi contenuta.

27. *Ivi*, pp. 64 e 77.

28. Berlino, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Ms. 78C12, *La Rhétorique des Dieux*, cc. 1r-3r; vedi BUCH 1989.

29. VENDRIX 1993.

30. BLUNT 1937.

31. Sull'inventario *post mortem* della biblioteca vedi il contributo di Giusi A. Perniola in questo stesso volume.

Frézier e, aggiunge Piccoli, Augustin-Charles d'Aviler, dal quale trae nuova linfa per la personale rilettura di Vignola³². Ma non v'è traccia, ad esempio, dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier né, appunto, del *Beau essentiel di Briseux*, il primo apparso nel 1753, il secondo l'anno prima, entrambi in ogni caso postumi rispetto al triennio 1731-1733, coincidente col soggiorno romano durante il quale il cammino di Vittone giunge a maturazione, e non solo perché in quegli anni comincia a innestarsi nel suo spirito l'idea di redigere un trattato. Risale infatti a quel periodo lo studio presso l'Accademia di San Luca, e soprattutto l'insegnamento di Antoine Derizet³³, tramite per lui e per tutta una generazione di giovani talentuosi della teoria architettonica francese, nonché principale responsabile dell'attualizzazione delle speculazioni proporzionali attorno all'analogia architettonica-musicale, il cui punto di riferimento sembra essere l'*Architecture harmonique* di René Ouvrard (di cui forse possedeva un esemplare) e non, appunto, Briseux.

Vittone in ogni caso trasforma radicalmente il rapporto tra le due specie, modi e ordini. Certo: «ha ognun dei tuoni una certa speciale qualità, che dagli altri il fa dall'orecchio nella modulazione distinguere, così pur avvi in ciaschedun degli Ordini una certa propria di lui qualità, che il fa all'occhio fra gli altri distintamente conoscere»³⁴. E difatti a queste righe Vittone fa seguire l'elenco di cosa sia questa "speciale qualità", vale a dire il carattere: «robustezza il Toscano; civile, e naturale compostezza il Dorico; discreta morbidezza il Jonico; singolarità di delicatezza, e leggiadria il Corinthio, e maestoso fasto il Composito, restando però a tutti comune la grazia, egualmente che ai tuoni musicali la soavità, o dolcezza»³⁵. Quel che conta è che ogni tono (sinonimo ancora nel Settecento di modo, cioè del fondamento della gamma musicale), «può colla varia trasposizione delle voci innumerevole varietà di cantilene in sé ammettere, e produrre»³⁶. Qui risiede la profonda differenza della proposta di Vittone rispetto a quanti l'hanno preceduto. Fermo restando che per tutti l'analogia tra ordini e modi è *sub specie* retorica, per gli autori che precedono Vittone questa si esplica nella dimensione teorica, immanente, degli intervalli musicali, non nel suo risvolto pratico, contingente, afferente la melodia che quegli intervalli sono capaci di originare, indefinitamente. Lo scarto sembra minimo, ma in realtà è sostanziale, perché qui si aprono gli orizzonti, lessicali e quindi semantici, che trasformano la natura

32. OECHSLIN 1972; PICCOLI 2008, p. XXII.

33. OECHSLIN 1969. Ma sulla previa formazione sabauda di Vittone vedi il contributo di Rita Binaghi in questo stesso volume.

34. VITTORE 1760, p. 413; vedi CAVALLARI MURAT 1952, p. 113.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

della disciplina architettonica sino a renderla, due decenni dopo, “parlante” nella prosa di Nicolas Le Camus de Mézières³⁷. È qui che i rapporti tra le due arti diventano, da armonici, «armoniosi» come suggerisce Marie-Paulin Martin³⁸, ricentrandone tuttavia la natura dal campo disciplinare a quello del rapporto come fondamento ontologico dell’armonia, come altrove già osservato³⁹. E non v’è, per questo, esempio migliore o conferma più flagrante della descrizione della base attica che Vittone è il primo a riproporre dopo Blondel.

La lettura musicale delle dimensioni della base attica è tutto ciò che resta durante il Settecento del contenuto dell’*Architecture harmonique di Ouvrard*, fantomatico libello d’una trentina di pagine dato alle stampe nel 1679, in piena *Querelle du Louvre* (e a questa si riallaccia), come risposta antagonista alla traduzione vitruviana di Claude Perrault, le cui linee guida non corrispondono a quanto si trova nel *De architectura*, ma piuttosto all’*accoutumance* e alla *phantaisie*, prodromi delle derive soggettive associate alla nozione di *gusto*, di cui il prodigo *médecin* si fece invece portavoce, tradendo, più che con il cambio di lingua, non il vocabolario ma il pensiero di Vitruvio⁴⁰. E in verità trattato ben reale: il primo interamente consacrato, come recita il sottotitolo, all’*application de la doctrine des proportions musicales à l’architecture*, nonché il primo frutto del pensiero d’un musico, teorico e musicista di professione, Ouvrard appunto, all’epoca *maître de musique* della Sainte-Chapelle di Parigi. Nei fatti volume inafferrabile, irreperibile, scomparso dalla circolazione subito dopo la sua immissione nel mercato librario. Quanto fu trasmesso ai posteri lo si trova nel Cours d’architecture del primo direttore dell’*Académie royale d’architecture*, Blondel appunto, che per le stesse ragioni di Ouvrad ne fece un breve riassunto, ma che come Perrault con Vitruvio ne tradì il pensiero aggiungendo di proprio pugno una dimostrazione dell’efficacia dell’applicazione delle proporzioni musicali all’architettura attraverso l’esempio della base attica⁴¹. Base che mai Ouvrard discusse: non solo perché il modello del maestro di cappella è il Tempio di Salomone, ma perché non v’è traccia nell’*Architecture harmonique* di una qualsiasi discussione del sistema degli ordini, materia al contrario presto evacuata in quanto non consustanziale al suo discorso. Eppure l’interpretazione musicale della base attica, complice la sparizione del trattato, gli fu attribuita, erroneamente ancora in tempi moderni⁴².

37. LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780.

38. MARTIN 2006, p. 44.

39. ZARA 2007-2009, p. 459; ZARA 2017a, p. 59.

40. OUVRARD 1679; vedi l’introduzione all’edizione critica in ZARA 2017a, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

41. BLONDEL 1683, III, pp. 756-760; vedi ZARA 2007-2009, pp. 452-464; ZARA 2017a, p. 54-68.

42. Vedi per esempio MARTIN 2006, p. 43.

Cosa fa Blondel? Legge le proporzioni della suddetta base, «à mon sens un des plus beaux et des plus parfaits morceaux que nous ayons dans les parties des ordres de l'architecture», facendole coincidere con gli intervalli musicali «qui forment dans la musique un accord parfait dans un mode plagal»⁴³. Un accordo: una sonorità statica, posta su un piano trascendente se non è preceduta o seguita da un altro aggregato musicale o da un qualsivoglia suono che la ponga in relazione a un evento che si svolge nel tempo. Un assioma teorico quindi. E che si tratti di una applicazione speculativa lo dimostra anche il disegno che accompagna la proposta di Blondel, che non poco contribuì alla sua fortuna critica (fig. 2). In terra di Francia l'esempio della base attica fu ripreso il secolo successivo da Le Camus de Mézières, ma prima di lui nei vari reami della Penisola ne fecero menzione e l'illustrarono e lo discussero Berardo Galiani, Girolamo Masi, Baldassare Orsini, nonché, *primus inter pares*, Vittone⁴⁴. Il quale esegue sì una parafrasi lineare obbediente al dettato di Blondel, specificando però che il «paragone dell'Architettura colla Musica [...], per più facile intelligenza esporrò in termini di Canto Fermo»⁴⁵. Risultato: l'accordo diventa una melodia, addirittura trasposta dal primo modo minore al quinto maggiore al fine di rendere «la detta cantilena in questa assai più dolce, e gustosa»⁴⁶. Vittone compie in pratica lo stesso gesto di Ouvrad, che non esita a trasporre l'accordo minore risultante dalle dimensioni di un edificio in un accordo maggiore, «à cause de la tierce majeure, qui est à celle-ci *Ut, Mi, Sol*, au lieu de la mineure qui est en celle-là *Ré-Fa-La*»⁴⁷.

Confesso di non poter affermare, sebbene la tentazione sia forte, che vi sia qui l'indizio di una lettura personale da parte di Vittone del trattato, da qualche parte letto o ritrovato, di Ouvrad: il regesto della biblioteca dell'architetto torinese resta muto a questo proposito, e non è certo, sebbene il modello paia inequivocabile, che Derizet, maestro di Vittone, ne possedesse una copia, e che questa sia stata in seguito consultata dall'allievo. Troppe illazioni. Non risiede però qui l'essenziale. Quel che conta, a mio avviso, è il cambio epistemologico impresso da Vittone. Affermare come fa che i suoni generano non un accordo ma una melodia significa porre l'analogia su un altro piano rispetto a Ouvrad, a Blondel e pure a Briseux: un livello che da teorico (l'assioma esemplificato dall'accordo, per Ouvrad e Blondel, e da un rettangolo per Briseux) diviene metaforico (un afflato della voce e dell'anima, la melodia). E in questo sta la differenza. Che in pratica poi è quanto fa Le

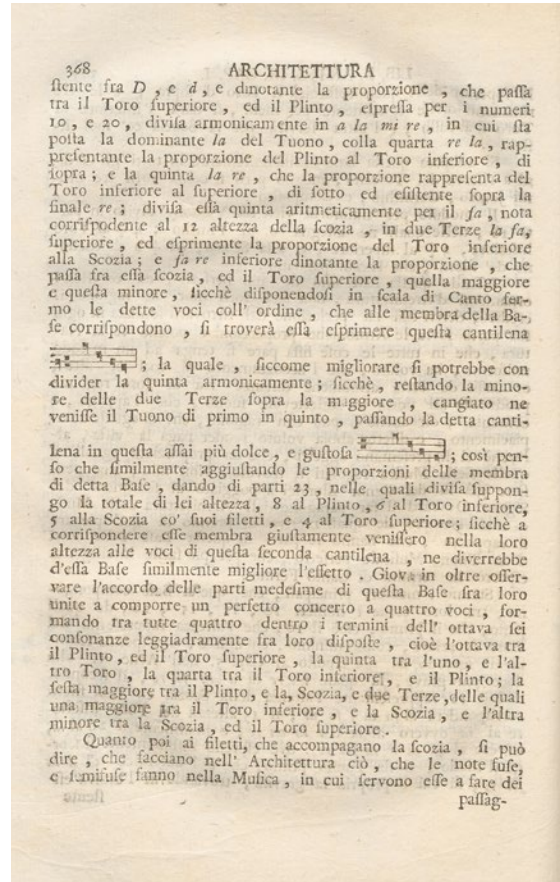
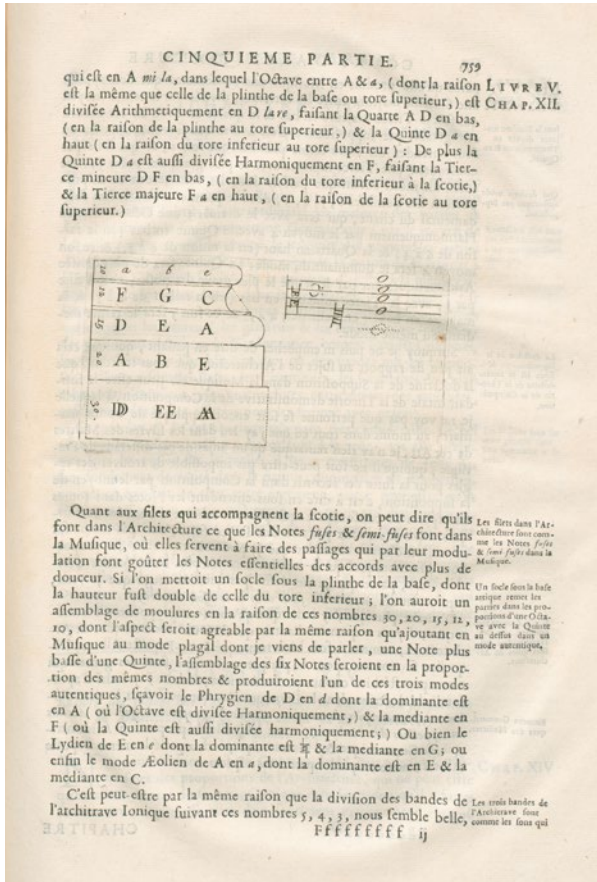
43. BLONDEL 1683, III, p. 758; vedi ZARA 2017a, p. 146.

44. Una indagine della fortuna della lettura musicale della base attica si trova in COSTANTINI 2002; e ZARA 2007-2009.

45. VITTORE 1760, p. 367.

46. *Ibidem*.

47. OUVRAD 1679, p. 11.



A sinistra, figura 2. François Blondel, *Suite de la même pensée* [la base attique], in *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, 3 voll., P. Abouin-F. Clouzier, chez l'auteur-N. Langlois, Paris 1675-1683, III, Cinquième Partie, lib. V, cap. 12, p. 759; a destra, Figura 3. Bernardo Antonio Vittone, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Agnelli, Lugano 1760, p. 368.

Camus de Mézières, quando esautora il lungo discorrere di Blondel (a cui pure Vittone cede) in dieci righe appena, chiosando alla fine con un palpito sensuale – «les filets sont comme les passages & ports de voix»⁴⁸ – sconosciuto tanto a Ouvrard che a Blondel, ma non a Vittone. Che poi questi scelga di esprimerlo «in termini di Canto Fermo»⁴⁹, e quindi attraverso la notazione quadrata su tetragramma propria del canto liturgico, non sembra a chi scrive una contraddizione, né un moto di conservazione passatista, superato e ormai fuori dal proprio tempo; quanto piuttosto l'ennesimo esempio della coesistenza di tensioni diverse quali si manifestarono non solo in Vittone, ma che percorsero, scuotendolo ai nostri occhi, tutto il secolo dei Lumi, che non furono così uniformi e inequivocabili come si crede (fig. 3). Per rendersene conto basti pensare a una figura come quella di Newton, personalità tutt'altro che tutta d'un pezzo, che certo studiò e spiegò la rifrazione della luce (ed è quanto Wittkower menziona a proposito di Vittone)⁵⁰, ma disegnò pure di suo pugno un Tempio di Gerusalemme ricostruito a partire da coordinate cabalistiche⁵¹. Nonché, e da generale il caso diventa specifico, all'interesse dimostrato da Vittone per l'araldica, una sensibilità da leggersi, secondo tradizione secentesca, in chiave gesuitica⁵².

Ma allora perché – e la questione non può restare inevasa – nello spazio di appena sei anni, uno dei due aspetti prevale? L'approccio musicale di Galletto è agli antipodi di quello di Vittone, eppure è a lui che quest'ultimo affida il compito di redigere un congruo capitolo di filosofia e non solo teoria musicale, capitolo più corposo ma anche più ostico nei suoi involuti riferimenti esoterici, come Michela Costantini ha saputo dirimere con rara sagacia e applicazione. Forse una possibile risposta, e di certo non l'unica, è da trovarsi nella pubblicazione teorica coeva, quasi Vittone volesse in qualche modo, con l'autorevolezza che gli era riconosciuta nelle sue terre ma meno al di fuori, occupare anche questa parte del terreno. Appena due anni prima le *Istruzioni elementari*, Berardo Galiani aveva dato alle stampe la sua traduzione commentata di Vitruvio, nel quale è presente, per quanto riguarda i temi musicali, come sopra ricordato, l'ombra di Blondel⁵³. Due anni dopo sono le *Lettere* del conte Tommaso Temanza a entrare in circolo⁵⁴. Ma è soprattutto l'attività editoriale dei

48. LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780, p. 32.

49. VITTORE 1760, p. 367.

50. WITTKOWER 1958, p. 375.

51. TAYLOR 1991.

52. Vedi a questo proposito il contributo di Luisa Gentile in questo stesso volume.

53. GALIANI 1758, p. 64; vedi ZARA 2007-2009, p. 468.

54. TEMANZA 1822-1825, V, p. 476.

Riccati, figli e padre, al di qua e al di là della Marca, a porli come antagonisti di peso. Tra il 1759 e il 1768 si pubblica il *Commercio di lettere* tra Giordano Riccati e Giuseppe Tartini⁵⁵, quest'ultimo autore nel 1754 del *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, che contende, e usurpa in terre italiche, il primato a Rameau sui nuovi fondamenti della teoria musicale – e che conclude il suo operato terreno, è bene ricordare a memoria delle tensioni sopra ricordate presenti in questi autori, con una prova manoscritta sulla *Scienza platonica fondata nel cerchio*, ovverosia quanto di più distante si possa immaginare da ciò che caratterizza i Lumi (e non a caso chi questo manoscritto ha studiato si chiede «Chi ha paura della *Scienza platonica*»?)⁵⁶. Del 1671 è la *Dissertazione intorno all'architettura civile* del fratello, conte Francesco Riccati, nel quale si ribadisce, riprendendo quanto già elaborato dal padre Jacopo e da Giordano, il ruolo centrale della media armonica proporzionale quale «legge stabile e universale» del macro- e del micro-cosmo che l'architettura rappresenta⁵⁷. Lo stesso anno Giordano intraprende l'edizione dell'Opera omnia del padre Jacopo, il cui primo volume comprende il *Saggio intorno al sistema universo*, sistema armonico come appunto da tradizione architettonica e musicale⁵⁸. L'anno seguente sempre Giordano pubblica il *Saggio sopra le leggi del contrappunto*⁵⁹, compendio di un più corposo trattato protratto negli anni e lasciato, questi, invece manoscritto. Il quinto e ultimo volume dell'Opera omnia esce nel 1765; nello stesso momento, il già menzionato Galiani pone il punto finale alla sua *Dissertazione metafisica sul Bello*⁶⁰ (anche musicale), ennesima testimonianza, sebbene rimasta inedita, di quel crogiolo di temi, idee e discussioni in cui la musica partecipa a più di un titolo: come numero, per natura matematica e retorica, e come linguaggio, metafisico e metaforico. Sospendo qui, alle soglie del 1766, il regesto di una produzione editoriale che, beninteso, continua, e che nei sei anni qui brevemente illustrati che intercorrono tra la pubblicazione dei due trattati di Vittone rimettono, almeno in Penisola, l'oggetto “musica” al centro del dibattito sulle ragioni, sugli effetti e sugli affetti dell'architettura.

55. Vedi l'edizione critica del carteggio DEL FRA 2007; nonché, dello stesso autore, lo specifico contributo sulla «terza via», tra Tartini e Rameau, rappresentata da Giordano Riccati: DEL FRA 2012.

56. GUANTI, PIRAS 2003.

57. RICCATI (F.) 1761, p. 440; vedi SOPPELSA 1992, p. 59.

58. RICCATI (J.) 1761.

59. RICCATI (G.) 1762; vedi a questo proposito MAMBELLA 1992.

60. GALIANI 1765; vedi PELLEGRINI 1978.

Inserita nell'orizzonte lungo della narrazione storica e storiografica dei rapporti tra musica e architettura, la biforcazione, o se si vuole l'accelerazione impressa da Vittone, che dalla "cantilena in termini di canto fermo" passa, demoltiplicandone gli effetti, a un orizzonte musicale cabalistico, sembra quindi: da un lato ipotizzare la volontà dell'architetto torinese di lasciare il segno in uno spazio in cui altri, per qualità e quantità, si propongono quali punti di riferimento. Dall'altro, pare inoltre confermare quanto una ricerca ancora in divenire lascia intravedere⁶¹, a controcorrente rispetto alla *vulgata* wittkoweriana: il preciso orientamento religioso da parte di chi erige la teoria musicale a principio della concezione armonica della progettazione architettonica. Il che dispensa un buon numero di autori dall'essere gli esegeti dell'analogia musicale. Non è il caso di Alberti, fautore immaginario, che nel *De re ædificatoria* troppo sovente letto nella cinquecentesca versione in volgare approntata da Cosimo Bartoli, e non nel latino ancora medievale dell'autore, menziona musicali *numeri*, traendoli da Cicerone e Agostino, non da una teoria musicale che padroneggia poco e male⁶². Non è il caso di Philibert De l'Orme, che alle promesse "divine" proporzioni non aggiunge la qualifica di musicali, tutti biblici e non eterodossi i suoi riferimenti, e che quando discute, poco, di musica, lo fa in termini prettamente acustici⁶³. Non è il caso di Daniele Barbaro, che esplicitamente scrive nella prima edizione dei commentari del 1556 e reitera undici anni dopo, tanto nella versione latina che in volgare, che «se io havessi a trattare della Musica, io la ordinarei altramenti», e difatti le menzioni che si trovano son tutte d'ordine retorico, non matematico⁶⁴. Non è il caso di Palladio, che nei *Quattro Libri* nemmeno vi fa cenno, checché se ne dica; e non è certo un'allusione a margine in una corrispondenza privata che può giustificarne l'uso *urbi et orbi*, soprattutto se l'indagine è stata condotta (come è stato fatto da Wittkower) su otto ville in un *corpus*, a sua volta parziale rispetto al progettare di Palladio, di 44⁶⁵. Non è il caso di Sebastiano Serlio, che fra tutti i suoi *Libri* una volta soltanto, nell'ultimo pubblicato postumo, ma redatto a metà del Cinquecento, descrive la disposizione delle finestre paragonandole ai diversi registri vocali (nell'ordine: soprano, contrabbasso,

61. Ne propongo una sintesi in ZARA 2020.

62. *Ibidem*.

63. Per lo studio dei contenuti musicali del *Premier tome d'architecture* di De l'Orme, pubblicato nel 1567, mi permetto di rinviare al mio ZARA 2016b.

64. Vedi ZARA 2017b.

65. La letteratura sull'argomento è impossibile a ridurre in una nota a piè di pagina. Di qualità altalenante, spiccano per autorevolezza gli studi di Eugenio Battisti, Deborah Howard in collaborazione con Malcom Longair, Branko Mitrović, Elwin Robison, e Pierre Caye, di cui va almeno fatta menzione. Per una discussione critica dei diversi approcci rimando allora a ZARA 2007 e alla bibliografia ivi contenuta.

tenore, contralto), mutuando la metafora forse da Alberti, e che per il resto reitera le condizioni, tutte vitruviane, delle qualità acustiche di uno spazio⁶⁶. Chi fa entrare la teoria musicale nella teoria architettonica è un pittore, Cesare Cesariano, che ancora crede, nel primo Cinquecento, all'inudibile armonia delle sfere d'ascendenza platonica e al valore di specchio di questa delle cose terrene⁶⁷, un francescano, Francesco Zorzi nel suo *Memoriale* veneziano del 1° aprile 1535⁶⁸, un gesuita, Juan Bautista Villalpando con la sua immaginifica ricostruzione del Tempio di Salomone, tomo secondo impresso nel 1604 di un più largo commento del confratello Jerónimo Prado sulla visione dell'aldilà del profeta Ezechiele⁶⁹, e un giansenista, Ouyard. Tutti architetti (compreso Cesariano, checché se ne dica) *a latere*, non di mestiere, per i quali la natura divina degli intervalli musicali, manifestazione immanente di un ordine superiore, al contempo filosofico e teologico, è il presupposto di base dell'analogia tra le due discipline. Che questo sembra voler supporre il demandare a Galletto un approfondimento che si vuol sottoscrivere ma non firmare, e che quindi forse non si abbraccia pienamente, non si crede che a metà, non considero una contraddizione. Piuttosto, il segno di una tensione permanente che contraddistingue tanto l'autore che il tempo in cui visse e, in ultima analisi, pure la narrazione storiografica in cui si inserisce, che si tratti di musica o d'architettura. E che rivela, a detta di chi scrive, la coscienza di una complessità le cui radici a tratti ci sfuggono ancora. Non mi pare questo, da parte di Vittone, il lascito minore.

66. SERLIO 1575, p. 168: «In questa facciata non son compartite le finestre d'euguale distanza, per accomodarsi al fatto: mà è una discordia concordante: come anchora avviene nella Musica: perciò che, il Soprano, il Contrabasso, et il Tenore, et il Contralto, che acconcia il tutto, paiono discordi uno dall'altro nelle voci: mà la gravità d'una, e l'acutezza del altro: con la temperatura del Tenore, e l'interposizione del Contralto, per la bellissima arte del compositore, fanno quella grata armonia all'orecchie de gli ascoltanti, che farà anchora nell'Architettura la discordia concordante: pur che vi sia sempre parità»; e pp. 218-219 per la descrizione dell'Odeo Cornaro e delle sue qualità acustiche.

67. Mi permetto di rinviare a ZARA 2022, di prossima pubblicazione.

68. Del *Memoriale* di Zorzi se ne trova una trascrizione parziale in WITTKOWER [1962] 1964, pp. 149-150; ma per la totalità del documento così come per una più corretta interpretazione storica, rinvio a FOSCARI, TAFURI 1983.

69. Per un'indagine a tutto campo della ricostruzione del Tempio di Gerusalemme di Villalpando, la tradizione in cui si colloca e la sua eredità, rimando agli studi contenuti in RAMÍREZ 1991; nonché, per quanto riguarda l'interpretazione musicale, all'illuminante e innovativa analisi proposta da DE ENCISO DEFARGE 2010.

Bibliografia

BLONDEL 1675-1683 - BLONDEL, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, 3 voll., P. Abouin & F. Clouzier, chez l'auteur & N. Langlois, Paris 1675-1683.

BLUNT 1937 - A. BLUNT, *The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th Century France*, in «Journal of the Warburg Institute», I (1937), 2, pp. 117-137.

BRISEUX 1752 - C.-E. BRISEUX, *Traité du beau essentiel dans les arts... avec un Traité de proportions harmoniques...*, chez l'Auteur, J. Chereau, Paris 1752.

BUCH 1989 - D.J. BUCH, *The Coordination of Text, Illustration, and Music in a Seventeenth-Century Lute Manuscript: La Rhétorique des Dieux*, in «Imago Musicae», VI (1989), pp. 39-81.

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.

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., anno 6, n. 4, aprile 1952, pp. 110-114.

CESSAC 2004 - C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, Paris 2004.

CIMOLI, IRACE 2007 - A.C. CIMOLI, F. IRACE (a cura di), *La divina proporzione: Triennale 1951*, Electa, Milano 2007.

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.

DE ENCISO DEFARGE 2010 - S.S. DE ENCISO DEFARGE, *La música aparenial en el De postrema Ezechielis prophetae visione de Juan Bautista Villalpando*, in «Revista de musicología», XXXIII (2010), 2, pp. 43-62.

DEL FRA 2007 - L. DEL FRA (a cura di), *Commercio di Lettere intorno ai Principj dell'Armonia fra il Signor Giuseppe Tartini; ed il Co. Giordano Riccati*, LIM, Lucca 2007.

DEL FRA 2012 - L. DEL FRA, *L'esperienza uditiva: Giordano Riccati e il fondamento della musica*, in D. BONSI (a cura di), *Giordano Riccati illuminista veneto ed europeo*, Olschki, Firenze 2012, pp. 195-209.

FOSCARI, TAFURI 1983 - A. FOSCARI, M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Torino 1983.

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, pp. 125-132.

GALIANI 1758 - B. GALIANI, *L'Architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e commentata*, Stamperia Simoniana, Napoli 1758.

GALIANI 1765 - BERARDO GALIANI, *Del Bello. Dissertazione metafisica*, 1765, Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III', Manoscritto XII. D. 94.

GROS 1997 - P. GROS (a cura di), *Vitruvio. De architectura*, 2 voll., Einaudi, Torino 1997.

- GUANTI, PIRAS 2003 - G. GUANTI, M. PIRAS, *Chi ha paura della Scienza platonica fondata nel cerchio di Tartini?*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVIII (2003), 1, pp. 41-73.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780 (2005) - N. LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture; ou, L'Analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, B. Morin, 1780, trad. it.: V. UGO (a cura di), *Nicolas Le Camus de Mézières. Lo spirito dell'Architettura, o l'analogia di quest'arte con le nostre sensazioni*, Il castoro, Milano 2005.
- MAMBELLA - G. MAMBELLA, *Spirito sistematico e attitudine sperimentale nelle teorie musicali di Giordano Riccati*, in G. PIAIA, M.L. SOPPELSA (a cura di), *I Riccati e la cultura della Marca nel Settecento europeo*, Olschki, Firenze 1992, pp. 211-224.
- MARTIN 2006 - M.-P. MARTIN, *L'analogie des proportions architecturales et musicales: évolution d'une stratégie*, in D. RABREAU, D. MASSOUNIE (a cura di), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée l'utopie et la poésie de l'art*, Monum, Paris 2006, pp. 40-47.
- MOUTSOPOULOS 1959 - É. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris 1959.
- OECHSLIN 1969 - W. OECHSLIN, *Contributo alla conoscenza di Antonio Deriset architetto e teorico dell'architettura*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XV (1969), 91-96, pp. 47-66.
- OECHSLIN 1972 - W. OECHSLIN, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum Römischen Aufenthalt Bernado Antonio Vittones*, Atlantis, Zürich 1972.
- OECHSLIN 2001 - W. OECHSLIN, *Tra due fuochi: Bernardo Vittone e il «caso Piemonte»*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Fondazione CRT, Torino 2001, pp. 281-298.
- ONIANI 1998 - J. ONIANI, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- OUVRARD 1679 - R. OUVRARD, *Architecture Harmonique, ou l'Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, J.-B. de la Caille, Paris 1679.
- PELLEGRINI 1978-1979 - L. PELLEGRINI, *'Del Bello' (1765). Una dissertazione inedita di Berardo Galiani*, Tesi di laurea, dir. L. Anceschi, Università di Bologna, a.a. 1978-1979.
- PÉREZ GÓMEZ 1999 - A. PÉREZ GÓMEZ, *Charles-Étienne Briseux's musical analogy and the limits of instrumentality in architecture*, Hixson - Lied College of Fine and Performing Arts, The University of Nebraska, Lincoln 1999.
- 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.
- PORTOGHESI 1966 - P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966.
- POULLE 2000 - B. POULLE, *Les vases acoustiques du théâtre de Mummius Achaicus*, in «Revue Archéologique», n.s., I (2000), pp. 37-50.
- RAMÍREZ 1991 - J.A. RAMÍREZ (a cura di), *Dios arquitectos. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*, Siruela, Madrid 1991.
- RICCATI (F.) 1761 - F. RICCATI, *Dissertazione intorno all'architettura civile in cui si dimostrano e si stabiliscono tutte le possibili simmetrie e scompartimenti in una figura rettangola ad una sola nave*, Occhi, Venezia 1761.
- RICCATI (J.) 1761 - J. RICCATI, *Saggio intorno al sistema universo*, in G. RICCATI (a cura di), *Jacopo Riccati. Opera omnia*, 4 voll., Giusti, Lucca 1761-1765, I, 1761.

RICCATI (G.) 1762 - G. RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Giulio Trento, Castelfranco 1762.

RYKWERT 2006 (2010) - J. RYKWERT, *The dancing column. On order in architecture*, The MIT Press, Cambridge, MA 1996; trad. it. *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2010.

SERLIO 1575 - S. SERLIO, *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Andreae Wechel & Jacopo Strada, Francofurti ad Moenum 1575.

TAYLOR 1991 - F. TAYLOR, *Isaac Newton: persistencia de la interpretación mística*, in J. A. RAMÍREZ (a cura di), *Dios arquitectos. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*, Siruela, Madrid 1991, p. 139-142.

TEMANZA 1822-1825 - T. TEMANZA, *Lettera del 29 giugno 1762 al Sig. F. M. P.*, in G. BOTTARI (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli xv, xvi, e xvii*, 8 voll., Giovanni Silvestri, Milano 1822-1825.

TESTA 2003 - F. TESTA, *Il 'Traité du Beau Essentiel' di C.-E. Briseux e il tema delle proporzioni armoniche nella teoria architettonica del secolo dei Lumi*, in «Oltrecorrente», VII (2003), 1, pp. 143-154.

VENDRIX 1993 - P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Presses universitaires de Liège, Liège 1993.

VICENTINO 1555 - N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barre, Roma 1555.

VITTONI 1760 - B. VITTONI, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile divise in libri tre*, 2 voll., Agnelli, Lugano 1760.

WITTKOWER 1949 - R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, University of London, 1949.

WITTKOWER 1958 (1972 / 1993) - R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, London, Harmondsworth, 1958, trad. it.: *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972 (1993).

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

ZARA 2005 - V. ZARA, *Musica e architettura tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea*, in «Acta Musicologica», LXXVII (2005), 1, pp. 1-26.

ZARA 2007 - V. ZARA, *Da Palladio a Wittkower. Questioni di metodo, di indagine e di disciplina nello studio dei rapporti tra musica e architettura*, in N. GUIDOBALDI (a cura di), *Prospettive di iconografia musicale*, Mimesis, Milano 2007, pp. 153-190.

ZARA 2007-2009 - V. ZARA, *Suono e carattere della base attica. Itinerari semantici d'una metafora musicale nel linguaggio architettonico francese del Settecento*, in «Musica e Storia», XXV (2007-2009), 2, pp. 443-474.

ZARA 2008 - V. ZARA, *Modes musicaux et ordres d'architecture: migration d'un modèle sémantique dans l'œuvre de Nicolas Poussin*, in «Musique Images Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale», X (2008), pp. 62-79.

ZARA 2010 - V. ZARA, *Dall'Hypnerotomachia Poliphili al Tempio di Salomone. Modelli architettonico-musicali nell'Architecture Harmonique di René Ouyard, 1679*, in S. FROMMEL, F. BARDATI (a cura di), *La réception de modèles 'cinquecenteschi' dans l'art français du XVII^e siècle*, Droz, Genève 2010, pp. 131-156.

ZARA 2016a - V. ZARA, *Blondel, Barbaro, Burmeister. Notes pour une histoire architecturale de l'ornement musical*, in P. CAYE, F. SOLINAS (a cura di), *Les Cahiers de l'Ornement*, 3 voll., De Luca Editori d'Arte, Roma 2016, II, pp. 31-43.

ZARA 2016b - V. ZARA, *Les oreilles de De l'Orme*, in F. LEMERLE, Y. PAUWELS (a cura di), *Philibert De l'Orme. Un architecte dans l'histoire*, Brepols, Turnhout 2016, pp. 181-190.

ZARA 2017a - V. ZARA (a cura di), *René Ouyard. Architecture Harmonique, ou l'Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, Garnier, Paris 2017.

ZARA 2017b - V. ZARA, 'Udire secondo le Idee'. *Daniele Barbaro e la musica degli affetti*, in F. LEMERLE, V. ZARA, P. CAYE, L. MORETTI (a cura di), *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, Brepols, Turnhout 2017, pp. 341-372

ZARA 2020 - V. ZARA, *Music, architecture, proportion, and the Renaissance way of thinking*, in «European Review», XXXIX, (2021), 2, pp. 226-241.

ZARA (in corso di stampa) - V. ZARA, *La naissance d'une d'idée. Cesare Cesariano et l'analogie proportionnelle entre musique et architecture*, in F. LEMERLE, Y. PAUWELS, V. ZARA (a cura di), *Cesariano et Vitruve. Études à l'occasion des 500 ans de publication du Commentaire*, Brepols, Turnhout 2022 (in corso di stampa).