

L'ambiente culturale veneto nel Rinascimento e le relazioni tra armonie musicali ed architettoniche

Stefania De Salvador

Nel Rinascimento il mondo culturale italiano considerava la musica come l'arte più nobile: ad essa dovevano far riferimento i fondamenti delle altre discipline. I trattatisti, tra essi Cesariano e Barbaro autori dei commentari al *De Architectura* di Vitruvio, esortano gli architetti a trarre le regole delle proporzioni architettoniche dai musicisti. Nei trattati di L.B. Alberti (1406-1472), Vignola (1507-1573) e Palladio (1508-1580) ci sono frequenti richiami alle teorie armoniche proporzionali mutate dal pensiero pitagorico e platonico. Gli artisti rinascimentali non intendevano tradurre la musica in architettura, ma “negli intervalli armonici della scala musicale vedevano le prove udibili della bellezza e dei rapporti dei piccoli numeri interi” (1:2:3:4) (R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*). Anche nell'ambiente culturale veneto l'architetto è considerato un conoscitore delle teorie musicali. Si legge, infatti, nell'*Hipnerotomachia Poliphili*¹ pubblicata a Venezia nel 1499 e attribuita al frate domenicano Francesco Colonna, che l'attività dell'architetto è da accostare a quella del musicista: “Pocchia licentemente quello invento lo architecto per minute divisione el reduce né più né meno quale il musicista”. Si crea un connubio metodologico tra armonie musicali ed architettoniche tanto da far affermare a Colonna che “... dissona è quella fabrica et inferma ove non si trova debita armonia et commudulato ordine”. In questa atmosfera culturale il teorico musicale veneziano Gioseffo Zarlino (1517-1590) nel suo trattato *Instituzioni Harmoniche* (1558) delinea l'importanza del fondamento numerico matematico della musica: “scienza che considera il numero e le proporzioni”. Zarlino fissa l'altezza dei suoni della scala diatonica seguendo la teoria fisica degli armonici, basando cioè l'ampiezza degli intervalli sui corrispondenti rapporti della serie armonica. La ‘scala zarlinaiana’ è costituita dalla seguente successione di intervalli:

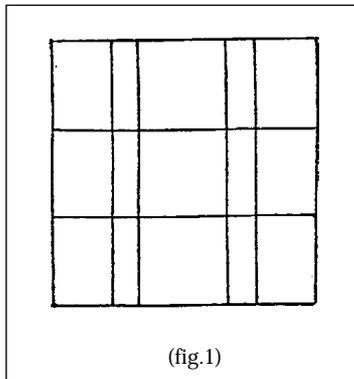
Rapporti numerici rispetto al primo grado
1/1-9/8-5/4-4/3-3/2-5/3-15/8-2/1
Proporzioni fra intervallo e intervallo
9/8-10/9-16/15-9/8-10/9-9/8-16/15.

Il fenomeno dei suoni armonici fornisce a Zarlino l'opportunità di teorizzare ciò che nella pratica musicale del '500 si andava affermando con insistenza: la teoria fondata sui modi maggiore e minore. L'accordo perfetto minore viene ottenuto da Zarlino per via matematica, per successive moltiplicazioni della corda vibrante. Il suo proposito era quello di ricondurre la musica alla semplicità e alla chiarezza della tradizione classica. Motivo culturale questo che accomunerà letterati, architetti, pittori e, da Zarlino in poi, anche i teorici della musica. Per un approccio più completo al gusto intel-

lettuale del '500 si consideri il proliferare della accademie, la spinta che esse danno allo sviluppo conoscitivo, ma soprattutto quel contatto con il mondo classico che si esplica nella lineare razionalità delle forme espressive. Ricordiamo l'Accademia Trissiniana, fondata presso Vicenza da Giangiorgio Trissino (letterato vicentino), dove si approfondivano filosofia, astronomia, geografia e musica²; l'Accademia Olimpica (1555)³ che ne è la continuazione culturale; a Verona nel 1543 l'Accademia degli Incatenati e quella dei Filarmonici si uniscono e dedicano il proprio impegno alla filosofia, alle lettere, alle scienze, alla musica e al canto.

A Venezia il doge Andrea Gritti fonda la propria politica sul prestigio: mira a riqualificare i ‘luoghi eloquenti’ della città, “ma anche l'accentuazione del simbolismo musicale in chiave matematica entra in assonanza con gli interessi pubblici del Gritti” (A Foscari-M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, Torino, 1983). In quest'ottica si pone il disegno di ricostruzione della chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia progettata da Jacopo Sansovino. Gritti affida il compito di correggere le misure della pianta della chiesa a Francesco di Giorgi, frate francescano che ha un ruolo preminente nella cultura veneziana del primo '500. Giorgi è autore del *De Harmonia Mundi* (1525) dove indaga le proporzioni e l'efficacia di alcuni numeri, fondendo le dottrine cristiane e il pensiero neoplatonico. Giorgi riprende le teorie esposte in questo trattato nel ‘memoriale’ che scriverà, *ad istantia* del doge Gritti, sulle proporzioni della chiesa di S. Francesco della Vigna. Attraverso il memoriale, Giorgi “non volle dimostrare l'applicabilità degli accordi musicali all'architettura, ma se ne avvalse nel progetto di S. Francesco della Vigna, usandoli come procedimento pratico” (R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*). Giorgi fissa la larghezza della navata della chiesa nel quadrato del numero tre, numero primo e divino; la lunghezza in 27 passi, il cubo di tre. Osserva che il quadrato e il cubo del numero Tre contengono gli accordi cosmici e definisce in termini musicali la proporzione tra lunghezza e larghezza della navata 9:27 che costituisce un'ottava più una quinta, vista nella progressione 9:18:27 poiché $9:18 = 1:2$ e $18:27 = 2:3$. Le misure proposte costituiscono il lato del quadrato dei numeri del triangolo platonico (1 2 4 8 e 1 3 9 27 rappresentate in forma di lambda) che inizia con il numero perfetto tre (3 9 27) e le altre dimensioni si conformano a questi rapporti fondamentali. La cappella grande disposta secondo il modello antropomorfo è lunga 9 passi e larga 6; la sua lunghezza ripete la larghezza della navata, a sua volta la larghezza è in rapporto a quella della navata come 2:3, musicalmente una quinta. Il rapporto 2:3 è ripreso nella lunghezza e nella larghezza della cappella stessa. Il coro ripete le dimensioni della cappella grande secondo il rapporto 6:9. La lunghez-

za della chiesa è di 5:9 ovvero, in termini musicali, un'ottava e una quinta. Le cappelle che si trovano su ciascun lato della navata sono larghe tre passi: in proporzione tripla rispetto alla larghezza della navata (3:9), musicalmente 3:6:9 cioè 3:6 ottava, 6:9 = 2:3 quinta. Il rapporto tra l'ampiezza delle cappelle minori e quella della cappella grande è di 3:6, ottava, e il rapporto tra la larghezza delle cappelle del transetto e quella delle cappelle della navata doveva essere 4:3 ovvero una quarta. Tutte le proporzioni della chiesa si fondano sulla filosofia pitagorico-platonica dei numeri armonici; Giorgi afferma che il "concerto" delle proporzioni della chiesa si fonda su verità inattaccabili. Tali verità vengono rese inoppugnabili da una cerchia di persone come Serlio, Tiziano, Zanabelli e i frati diffinitori che, pur operando in campi diversi, data la loro eminenza, sedavano le polemiche e le critiche sorte sull'operazione. Per quanto riguarda la stesura



(fig.1)

del memoriale vi sono alcuni elementi che fanno supporre che ci sia stata una collaborazione tra Giorgi e l'architetto Sansovino. "Procedendo unicamente per via matematico-ermetica, (Giorgi) non avrebbe potuto far coincidere con tanta esattezza i risultati delle sue speculazioni con le linee di un nuovo modello così attento a recuperare le parti già fondate o eseguite. Per giungere a collimazioni così calibrate è necessario il contributo di un tecnico specializzato, di un architetto come il Sansovino..." (F. Foscarini-M. Tafuri, op. cit.). Indagando le relazioni tra armonie musicali ed architettoniche Wittkower evidenzia le relazioni tra i numeri riportati da Andrea Palladio nelle piante degli edifici nel trattato *I quattro libri dell'architettura* e le teorie musicali dell'epoca. Palladio si forma negli stessi anni e nello stesso ambiente veneto di Giorgi, frequenta l'Accademia Trissiniana. Non si hanno informazioni sulla reale competenza di Palladio in materia musicale, tuttavia si può supporre che non fosse del tutto privo di nozioni in materia. A riguardo Bertotti Scamozzi, allievo e studioso di Palladio, sostiene che "il nostro architetto aveva studiato con profonda attenzione Vitruvio, il quale nel suo scientifico trattato vuole che gli architetti siano intelligenti delle proporzioni musicali... l'accurato Alberti insegna queste proporzioni... forse Palladio, studioso come è stato di quell'autore, avrà adoperato le regole da esso Alberti, e da altri autori indicati, nel proporzionare il tutto insieme dei suoi edifici, e nel combinare con armoniche misure tutte le pratiche che li compongono".

Wittkower dimostra come attraverso le teorie musicali introdotte da Zarlino possano "diventare intelleggibili molti rapporti degli edifici palladiani". Le ville che Palladio progetta attorno al 1530, commissionate da eminenti veneziani e vicentini, sono ville di campagna con l'edificio padronale al centro e gli edifici di servizio ai lati. Tutte mostrano lo stesso schema planimetrico che Wittkower sintetizza su pianta quadrata attraversata da tre bande orizzontali e cinque verticali (cfr. fig.1).

Gli ambienti delle ville sono realizzati secondo

rapporti armonici e, in una sequenza di stanze, una dimensione è mantenuta uguale nella stanza successiva. Questa soluzione è la novità fondamentale dell'architettura di Palladio; nel trattato raccomanda infatti che "le stanze grandi con le mediocri, e queste con le piccole deono essere in maniera compartite, che una parte della fabbrica corrisponda all'altra..." Come già Francesco Giorgi nel progetto di S. Francesco della

Vigna a Venezia utilizza gli accordi musicali come procedimento pratico così Palladio vede una correlazione tra "misure" dei suoni e "misure" dello spazio. Nelle sue piante figurano infatti frequenti rapporti fondati sui numeri interi della scala musicale greca (1:2:3:4). Alla luce degli studi condotti da Zarlino, secondo cui le consonanze sono determinate dal medio aritmetico e da quello armonico, Wittkower osserva che le misure della pianta della villa Pisani a Bagnolo, progettata da Palladio, rappresentano accordi "antichi" e nuovi. Considera le

dimensioni della stanza minore 16x16 piedi (unità di misura vicentina), della media 16x24 e della maggiore 18x30. Le dimensioni della stanza maggiore 18x30 musicalmente corrispondono ad una sesta maggiore (3:5) che può essere scomposta in 18:24:30 = 3:4:5 ovvero una quarta e una terza maggiore. Le misure 16 della stanza piccola e 18 della grande esprimono la relazione del tono maggiore 8:9, mentre i numeri 16 24 e 18 riportati da Palladio nella parte destra della pianta suggeriscono a Wittkower la relazione 16:24 ovvero la quinta 2:3, e 18:24 = 2:3 cioè una quarta. Inoltre il rapporto tra la lunghezza della stanza media e la lunghezza della stanza grande è 24:30 ovvero 4:5, musicalmente una terza maggiore.

La sala cruciforme è lunga 42 piedi che risultano dalla somma di 18 più 24; le misure della larghezza della sala 18, 24, 32 rappresentano due rapporti di quarta 3:4. Wittkower conduce questo esame su numerose altre piante di ville palladiane e concede il beneficio del dubbio alla propria trattazione osservando però che è innegabile che i numeri di Palladio indichino dei rapporti precisi.

NOTE

¹ Principale testimonianza letteraria del rinascimento veneto. Il testo stabilisce un contatto fondamentale con la tradizione classica, egizia, islamica e giudaica; L'intento classicheggiante dell'opera mostra l'approccio dell'autore alla ricerca architettonica le cui fonti principali sono Vitruvio, e il *De Re Aedificatoria* di L.B. Alberti.

² Trissino volge i propri interessi alla teoria musicale approfondendo le proprie conoscenze in materia attraverso gli *Harmonica* di Tolomeo. Trissino fa ricopiare il trattato e ne invia in dono una copia a Papa Paolo III unitamente ad una lettera dove espone la situazione della cultura musicale del tempo. Le teorie musicali dei greci sono argomento di studio dell'Accademia Trissiniana e interessano da vicino anche Palladio.

³ L'Accademia degli Olimpici viene fondata nel 1555 da "una scelta compagnia di Virtuosi e gentili spiriti della città di Vicenza." Il fine degli Olimpici è imparare tutte le scienze compresa la musica.