IL CONTRIBUTO ITALIANO ALLA STORIA DEL PENSIERO

ISTITVTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA

©
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.
2018

ISBN 978-88-12-00089-0

Stampa
ABRAMO PRINTING & LOGISTICS S.p.A.
Catanzaro

Printed in Italy

ISTITVTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

LUIGI ABETE, PAOLO AIELLI, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO, MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH, GIOVANNI DE GENNARO, DANIELE DI LORETO, MATTEO FABIANI, LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI, MASSIMO LAPUCCI, MONICA MAGGIONI, MARIO NUZZO, GUIDO GIACOMO PONTE, GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI, FRANCESCO VENOSTA

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI, TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO

CONSIGLIO SCIENTIFICO

ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI, GEMMA CALAMANDREI, SILVIA CANDIANI, LUCIANO CANFORA, ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI, SAMANTHA CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI, AMALIA ERCOLI FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA, EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO MAZZOCCA, MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI, ALESSANDRO MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI, CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO, GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI, GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO CURZIO, FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS, GIANNI TONIOLO, VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI

COLLEGIO SINDACALE

GIANFRANCO GRAZIADEI, Presidente; GIULIO ANDREANI,
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA
FABIO GAETANO GALEFFI, Delegato della Corte dei Conti

IL CONTRIBUTO ITALIANO ALLA STORIA DEL PENSIERO

MUSICA

Direttore scientifico
SANDRO CAPPELLETTO

DIREZIONE EDITORIALE

REDAZIONE ENCICLOPEDICA

Responsabile
Monica Trecca

Coordinatore delle attività redazionali
Francesca R. Scicchitano

Segreteria di redazione
Mirella Aiello, Angela Damiani

PRODUZIONE E ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE

Art Director
Gerardo Casale

Iconografia
Tavole fuori testo: Marina Paradisi; Fabrizia Dal Falco, Anna Olivieri

Pianificazione e produzione
Gerardo Casale; Antonella Baldini, Graziella Campus
Magazzino: Fabrizio Izzo
Segreteria: Carla Proietti Checchi

Ha contribuito con un servizio editoriale adHoc srl (per la lavorazione e la revisione dei testi: Lulli Bertini, Cecilia Causin, Sara Esposito, Maria Isabella Marchetti, Riccardo Martelli, Stefano Oliva, Federico Vizzaccaro)

IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

Musica

xxi Introduzione
di *Sandro Cappelletto*

Dalle origini al Quattrocento

3 Il labirinto della nostra identità musicale
di *Sandro Cappelletto*

7 L'eredità greca e latina
di *Eleonora Rocconi*

Paradigma e paradigmi
Le riscritture del mito
Contraffazioni antiquarie
I numeri della musica
L'anima e il cosmo
Apologia di un'assenza
Bibliografia

14 Le origini e gli sviluppi del canto cristiano
di *Giacomo Baroffio*

Storiografia e realtà della musica nella tarda Antichità e nel Medioevo
Il contesto culturale e cultuale alle origini del canto liturgico
Dalla tradizione mediterranea alla cultura indoeuropea
Tradizione orale e trasmissione scritta
Le fonti documentarie musicali del canto
Il canto gregoriano
Omologazione romana e semplificazione delle melodie
Tropi e sequenze
Tempi e spazi riservati al canto
Chi canta il canto gregoriano?
Uno specifico linguaggio musicale
Contatti e scambi nel canto liturgico
Bibliografia

27 Il suono nel Medioevo
di *Carlo Fiore*

Il suono nella prima età cristiana
Il paesaggio sonoro nel Medioevo
Il suono della città
Suono e gusto
Suono, scrittura, architettura
Bibliografia

33 Gli inizi della scrittura
di *Gianluca Capuano*

Lectio e memoria: una comunità di borbottanti
Il canto liturgico in Occidente
L'origine della scrittura musicale
La notazione alfabetica
Guido d'Arezzo
Bibliografia

43 Musica e architettura tra Medioevo e Rinascimento
di *Vasco Zara*

Dispositivi acustici: *echèia*, vasi, campane
Castel del Monte
Modelli architettonici e modelli musicali
Forma mentis
Bibliografia

52 I trovatori e la musica nelle corti
di *Maria Sofia Lannutti*

Poesia e musica
I trovatori in Italia
La corte di Federico II e la Scuola siciliana
Poesia e musica nell'Italia settentrionale
Bibliografia

60 La lingua nuova: Dante e la musica del Duecento
di *Carlo Vitali*

Con nuovi volgari
Contro li malvagi uomini d'Italia
Alla ricerca del volgare illustre
Le nuove lingue e la musica
Dante *musicus*?
Viaggi musicali nei tre regni
La polifonia in Dante: vecchie interpretazioni e nuovissime polemiche
Bibliografia

71 Il secolo di Petrarca, Boccaccio e dell'*ars nova*
di *Marco Gozzi*

La Chiesa e il canto liturgico
I mottetti
La lauda
Il palazzo
La città
Padova
Verona e Milano
Firenze
Roma
Bibliografia

81 L'Italia del Quattrocento: le cappelle musicali
di *Francesco Rocco Rossi*

Preliminari considerazioni terminologiche e storiche
La gestazione delle prime cappelle musicali
La diffusione delle cappelle musicali in Italia
Natura istituzionale delle cappelle musicali italiane
Repertori e produzione musicale
Bibliografia

88 Questa fanciulla, amor, fallami pia: madrigale e ballata nel Trecento
di *Carlo Fiore*

Contesto
Fonti
Protagonisti
Madrigale
Ballata
Ricezione
Bibliografia

Cinquecento e Seicento

101 Nuovi orizzonti
di *Sandro Cappelletto*

105 Da Luca Marenzio a Carlo Gesualdo: l'età d'oro del madrigale
di *Walter Testolin*

Prima del madrigale: la musica in Italia nel Quattrocento
Frottola, *chanson*, la riforma di Pietro Bembo, la nascita della stampa musicale
Intermezzo ferrarese
La nascita del madrigale cinquecentesco: Roma, Firenze e Ferrara
Venezia
La musica nella società italiana alla metà del Cinquecento
Nuove forme
Il madrigale cromatico: Cipriano de Rore, il 'primo rinovatore'
Roma e il madrigale spirituale: Luca Marenzio
Ferrara e Mantova, le piccole capitali
Carlo Gesualdo e il madrigale nell'Italia meridionale
La 'seconda pratica' e la comparsa del basso continuo
Il madrigale all'estero e il 'caso Inghilterra'
Evoluzione e declino del madrigale
Bibliografia

114 Giovanni Pierluigi da Palestrina
di *Marco Della Sciucca*

La vita
Il mito nei secoli
Tra Riforma e Controriforma
La personalità umana e artistica
L'estetica collettiva e la poetica individuale
Bibliografia

124 Nuove musiche, nuovi pensieri
di *Tim Carter*

Dal *Quadrivium* al *Trivium*
Compositori e interpreti
La retorica e *Le nuove musiche*
Le origini dell'opera a Firenze
Gli esercizi spirituali
Bibliografia

135 Claudio Monteverdi
di *Paolo Fabbri*

La vita
Gli esordi di un compositore
Il madrigale
Alla corte dei Gonzaga
Norma ed eccezione, gusto medio ed *élite*
Il canto a voce sola: la camera e il teatro

Stile antico e stile moderno: una frattura nella musica liturgica
A Venezia
Sacro e profano: un dittico
Il mercato teatrale per musica
Bibliografia

146 Girolamo Frescobaldi
di *Dinko Fabris*

La vita
Il «mostro degli organisti»: la creazione di un mito
Fiandre, Ferrara e Napoli: la novità dell'‘antico’
Vedere e ascoltare le toccate: verso l'autonomia della musica strumentale
Musica da chiesa e musica speculativa
Il periodo fiorentino e la monodia vocale
Allievi reali e ideali
Bibliografia

156 Amazzoni e sovrani, la festa e il teatro
di *Nicola Badolato*

Venezia 1637: nasce il teatro d'opera
Sonni, lamenti e follie: convenzioni e tecniche di scrittura
Caratteri musicali dell'opera veneziana
I professionisti dell'opera: le ‘dive’
La diffusione del modello veneziano
Verso il Settecento
Fuori Venezia
L'opera buffa
Un teatro alla moda
Bibliografia

164 La danza in Italia nel Rinascimento e nel Barocco
di *Ilaria Sainato*

La danza nel Rinascimento
I maestri
  Domenico da Piacenza
  Guglielmo Ebreo da Pesaro
  Antonio Cornazzano
I trattati
Il Cinquecento e il Seicento: le prime testimonianze
Maestri e trattati
  Fabrizio Caroso
  Cesare Negri
  Ercole Santucci
Intermedi e danza teatrale
La Pellegrina: ballo e intermedio
Il pastor fido e il *Ballo della cieca*
Il *Ballo delle ingrate*
Danza barocca in Italia
Bibliografia

179 Cantata e oratorio
di *Arnaldo Morelli*

Uno snodo della cultura occidentale
Un nuovo stile di canto
Prime testimonianze a stampa
Lo stile recitativo
La cantata
Contesti e occasioni
L'oratorio: da luogo a genere musicale
Diffusione dell'oratorio
L'oratorio ‘di palazzo’
Bibliografia

187 Il libretto d'opera
di *Lorenzo Bianconi*

Libretto e librettista
Leggere libretti
Scrivere libretti
Forma del testo
Contenuto del dramma
Ai margini del testo
Discrepanze necessarie
Bibliografia

209 Tra Sei e Settecento: Arcangelo Corelli, la sonata e il concerto
di *Antonella D'Ovidio*

La creazione di un modello
Una nuova sintassi: «affetto» e «seconda prattica» nella musica strumentale seicentesca
Arcangelo Corelli: la formazione bolognese
Nella città papale: «la prattica de' più valorosi professori musici di Roma»
La sonata a tre: da chiesa e da camera
La scuola del violino: le sonate op. 5
Corelli «regolatore» d'orchestre: la prassi orchestrale romana
«Una più squisita armonia instromentale»: ascesa e declino del concerto grosso
Dopo Corelli
Bibliografia

Settecento

221 Antico e moderno, aurore e tramonti
di *Sandro Cappelletto*

225 Il primo Settecento operistico: Scarlatti e Pergolesi
di *Franco Piperno*

Lo stile di Scarlatti
Da Roma a Napoli
Il declino
Le 'scene buffe'
Il ritorno a Napoli
Pergolesi: il Raffaello della musica
Gli esordi
Il trionfo: *La serva padrona*
Pergolesi e Metastasio
Bibliografia

236 Antonio Vivaldi
di *Federico Maria Sardelli*

La vita
Il compositore: forme e metodo
Il catalogo, le opere
Le sonate
I concerti da camera
I concerti e sinfonie per archi
I concerti per violino
I concerti per violoncello
I concerti per flauto
I concerti per oboe
I concerti per fagotto
I concerti per più strumenti solisti
La musica sacra
La musica vocale profana: cantate, serenate, opere teatrali
Sfortuna e fortuna postume
Bibliografia

249 Giuseppe Tartini
di *Agnese Pavanello*

La vita
Tartini fra virtuosismo, espressione e gusto 'secondo natura'
La natura maestra: disquisizioni armoniche e pensiero estetico
La «scuola delle Nazioni»
L'eredità umana e artistica
Bibliografia

256 Pietro Metastasio
di *Andrea Chegai*

La vita
La drammaturgia
La costruzione dell'intreccio
I recitativi e le arie
I duetti
La sequenza come unità strutturale fondativa
Il superamento, fra identità e alterità
Bibliografia

269 L'intermezzo, Napoli e l'Europa
di *Lucio Tufano*

L'emancipazione del comico
La scena napoletana
Morfologia e drammaturgia
La circolazione europea
Bibliografia

279 Goldoni e l'opera buffa
di *Renato Bossa*

La formazione: gli intermezzi
Il periodo centrale: le opere buffe
I musicisti di Goldoni: Baldassarre Galuppi
La collaborazione con Niccolò Piccinni: *La buona figliuola*
I finali d'atto
Gli ultimi lavori italiani e il periodo francese
Bibliografia

289 Il trionfo della voce
di *Marco Beghelli*

Voluttà canore
Il genere della voce
Un canto (quasi) senza parola
Voci e stili di canto
Bibliografia

303 Un primato italiano: gli evirati cantori
di *Sandro Cappelletto*

«Un grido di dolore e di pietà»
«I voli del mio capriccio»
«Pfui! Pfui su questo fiacco secolo di castrati»
Bibliografia

316 Artigianato, arte, lavoro: la liuteria
di *Donatella Melini*

L'eccellenza liutaria: un nome, tanti nomi
Liuto, liutaio, liuteria
Le origini della liuteria italiana
Musica e liuteria
Brescia o Cremona?
Vernici, legni e segreti
Non solo violini
Strumenti antichi o strumenti moderni?
A latere della liuteria: gli archetti
Imparare la liuteria
Bibliografia

324 La musica strumentale da Scarlatti a Boccherini
di *Matteo Giuggioli*

Tra due epoche
Migranti e stanziali
Una nuova concezione della musica strumentale: forma, espressione, pensiero
Nel teatro del mondo: le sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti
Virtuosismo diabolico: il violino da Corelli a Tartini
Espressione e rappresentazione in Boccherini
Bibliografia

334 L'opera tra Illuminismo e Rivoluzione
di *Paolo Russo*

«Nuovo gusto della musica»: orientamenti nell'opera di fine secolo
Un episodio
Opere esemplari di un'arte europea
Aggiornare l'opera: utopie teoriche e pratiche impresariali
Nel dettaglio: forme, generi, drammaturgie
Opere serie
Opere giocose
Bibliografia

345 Händel, Mozart e il viaggio in Italia
di *Angela Romagnoli*

I musicisti europei e il viaggio in Italia
Georg Friedrich Händel e l'Italia
L'Italia prima dell'Italia
Le tappe e i committenti
I colleghi
La musica
Partenze, ritorni e bagagli
I Mozart e l'Italia
Il primo viaggio: tappe e storie scelte
Il secondo e il terzo viaggio
Altri viaggi e altri viaggiatori
Bibliografia

354 Lorenzo Da Ponte
di *Daniela Goldin Folena*

La vita
Formazione e modelli
Da Ponte librettista: temi, stile e metro
I tre libretti per Mozart
I libretti londinesi
Opere
Bibliografia

Ottocento

369 Il Paese dei melodrammi
di *Sandro Cappelletto*

373 Musica e politica nell'Ottocento italiano
di *Antonio Rostagno*

'Subire' o 'fare' politica con la musica
Donizetti, la 'libertà negativa', l'arte 'ansiogena'
Verso Verdi
Verdi e la 'libertà positiva'
Bibliografia

385 Virtuosismo e camerismo tra Sette e Ottocento
di *Marco Mangani*

La ricezione ottocentesca di Boccherini
Impresari, concertisti, virtuosi: gli italiani e lo spazio musicale pubblico
Viotti e Clementi
Paganini
L'arte del quartetto: il modello viennese e le altre versioni
Il quartetto d'archi prima dello stile classico viennese
Tipologia del quartetto d'archi tra Sette e Ottocento
L'esperienza quartettistica di Cherubini
Un capitolo dibattuto: le *Sonate a 4* di Rossini
Bibliografia
Webgrafia

394 L'età rossiniana prima di Rossini: l'interregno
di *Daniele Carnini*

Bibliografia

399 Gioachino Rossini
di *Daniele Carnini*

La vita
Rossini e Pesaro
Rossini compositore dell'interregno
Il periodo 'realista'
Le opere napoletane
Gli anni di pellegrinaggio e le opere francesi
La musica sacra e la musica profana
Bibliografia

408 Vincenzo Bellini
di *Maria Rosa De Luca*

La vita
Le 'riscoperte' di Bellini
Le origini del musicista
L'apprendimento dei modelli compositivi
Alla conquista della fama
Il drammaturgo musicale

A Parigi «primo dopo Rossini»
Bibliografia

421 Gaetano Donizetti
di *Luca Zoppelli*

La vita
«Una guerra d'invasione»
«Le passioni più vive»
«Quando il soggetto piace»
«Un nuovo mondo musicale»
«Il faut partir»
«Presto!»
«Con voce soffocata»
«Begli orrori musicali»
Opere
Bibliografia

433 L'opera italiana fuori d'Italia tra Rivoluzione e Impero
di *Lorenzo Mattei*

Un fiorentino, anzi due, a Parigi tra opera buffa e *opéra-comique* (1789-1801)
Salieri, Paer e i 'napoletani' a Vienna (1790-1806)
Gli italiani di Napoleone da Paisiello a Spontini (1801-1810)
Bibliografia

442 Giuseppe Verdi
di *Markus Engelhardt*

La vita
Verdi e il Risorgimento
L'identità musicale della nuova nazione e il suo prestigio letterario
Uno straordinario orizzonte letterario
Soggetti inconsueti e originalità dei personaggi
L'importanza del coro e il trionfo dell'azione scenica
Influenza e fascino del *grand-opéra*
Verdi uomo di teatro: l'importanza della messa in scena
Rinascimento verdiano
Bibliografia

456 Giacomo Puccini
di *Riccardo Pecci*

La vita
Verso il palcoscenico
Dalle «nebulosità della leggenda» al «vero» di *Manon Lescaut*
Una sartina, una *mousmé*, una cantante
Nella modernità a passo di danza
Maschere
Bibliografia

468 Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento
di *Marco Targa*

L'ultima stagione dell'opera italiana
Il verismo musicale: una nozione controversa
La novità di *Cavalleria rusticana*
La fortuna all'estero
I diversi filoni
Una nuova vocalità
Bibliografia

477 La danza dalla riforma alla modernità
di *Sergio Trombetta*

La nascita della danza come genere autonomo
Fra Neoclassicismo e Romanticismo
Salvatore Viganò
Gaetano Gioja
Blasis e la scuola italiana
Le ballerine romantiche
Così balla il Risorgimento
Gli anni di *Excelsior*
Futurismo ed espressionismo
Bibliografia

489 L'identità del canto liturgico
di *Alberto Brunelli*

I primi millecinquecento anni
Dal periodo barocco all'Ottocento
Dal motuproprio sulla musica sacra di papa Pio X al Concilio ecumenico Vaticano II
Dal Concilio ecumenico Vaticano II a oggi
Situazione attuale
Bibliografia

Novecento

501 Invenzioni, regole, censure, memorie
di *Sandro Cappelletto*

505 Teatri e pubblici: dall'impresariato alle politiche culturali
di *Cecilia Balestra*

Il sistema operistico a gestione impresariale
L'opera di repertorio e il ruolo dell'editore
L'internazionalizzazione dell'opera italiana
Le politiche postunitarie e la crisi dei teatri
L'organizzazione musicale nel ventennio fascista
Politiche e pubblici dal dopoguerra alla legge nr. 800 del 1967

Politiche pubbliche, finanziamenti e interventi di riforma: cinquant'anni in breve
La necessità di una visione europea per le politiche nel settore musicale
Bibliografia

519 Arturo Toscanini
di *Ivano Cavallini*

La vita
Questioni preliminari
Personalità
Il riformatore
Palindromi e chiasmo
Una memoria fuori dal comune
Il gesto
Prove d'orchestra
Fedeltà alla partitura
Mediatic turn
Bibliografia

531 Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti
di *Susanna Pasticci*

Ritratto di una generazione ideale
La vocazione internazionale di Respighi
La dimensione nazionale di Pizzetti
Il culto dell'antico
Pizzetti e la centralità del dramma
Respighi e gli equivoci del modernismo
Bibliografia

541 Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero
di *Simone Ciolfi*

Melodramma *versus* musica strumentale
La generazione dell'80: il 'neoclassicismo'
Casella: Parigi, sinfonismo e italianità
  Modernità e Settecento
  Teatro musicale e musica sacra
Malipiero: gli inizi, la natura e il 'vero'
  La Prima guerra mondiale e la tradizione musicale italiana
  Le glorie del Settecento
  Concerti per orchestra e concerti solistici
  Teatro e favola
Bibliografia

551 Eccentrici, nostalgici, dimenticati
di *Guido Salvetti*

Un verismo da nobilitare
Le sirene del simbolismo europeo
La 'morte' dell'opera
Bibliografia

559 Il jazz
di *Marcello Piras*

L'arrivo
Precursori
Pionieri
Dagli equivoci ai maestri
Consolidamento e isolamento
Guerra e dopoguerra
Riflusso e manierismo
Bibliografia

569 La musica sotto il fascismo
di *Fiamma Nicolodi*

I primi anni del regime
I provvedimenti governativi negli anni Venti e Trenta
Il fascismo e le istituzioni musicali
Verso l'alleanza con la Germania nazista
La censura fascista
La produzione musicale di soggetto romano
I musicisti e la guerra d'Etiopia
Bibliografia

581 Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi
di *Mila De Santis*

Origini comuni: esordire in Italia nei primi anni Trenta
Per coro
Questioni di drammaturgia musicale: tra letteratura, pittura e danza
Attraverso la guerra e oltre: preghiera e impegno, disincanto e fede
Le strade italiane della dodecafonia
Ricercare e sperimentare
Bibliografia

592 I grandi interpreti: direttori e strumentisti
di *Lorenzo Arruga*

I direttori
Le orchestre da camera
I neoantichi
I mitici
I violinisti e i violoncellisti
I complessi da camera
Bibliografia

606 «Com'è bello, quale incanto»: alcune voci del Novecento e oltre
di *Sandro Cappelletto*

«Se quel guerrier io fossi!»
«Sempre libera degg'io»

«M'apparì, tutt'amor»
Altre voci
Bibliografia

611 L'avanguardia classica: Bruno Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono
di *Mario Messinis*

Bruno Maderna: tra arcaismo ed espressionismo
Sempre nel segno di John Cage
Da *Hyperion* a *Satyricon*
Gli ultimi lavori orchestrali
Maderna direttore d'orchestra
Luciano Berio: sperimentazione, folclore, teatro
Il rapporto con la neoavanguardia
La musica vocale: Cathy Berberian
La musica strumentale: *Sequenze* e *Chemins*
Il teatro musicale
Luigi Nono: ricerca sperimentale e impegno politico
Venezia e Darmstadt
Gli anni Cinquanta: un'inedita drammaturgia vocale
Gli anni Sessanta: la ricerca elettronica
Nono e il teatro
Gli anni Ottanta: territori letterari e filosofici
Bibliografia

623 L'avanguardia 'eccentrica': Donatoni, Sciarrino e la musica dopo gli anni Settanta
di *Gianluigi Mattietti*

La figura e il gioco
Tradizioni e memorie personali
Materiali eterogenei
La riscoperta del suono
L'armonia e la percezione: influenze dello spettralismo
La riscoperta del teatro musicale
Modelli storici nell'opera contemporanea
Nuove forme drammaturgiche
Bibliografia

632 L'esperienza elettronica tra avanguardia e intrattenimento
di *Alvise Vidolin*

Principali fasi dell'esperienza elettronica
I pionieri della musica elettronica
La ricerca allo Studio di fonologia musicale
La *computer music*
Pietro Grossi
Il Centro di sonologia computazionale
Computer music in tempo reale
Il centro Tempo reale
Live electronics
Il suono e lo spazio
Dal multimediale al multimodale
Conservazione dei beni musicali elettronici
Gli strumenti musicali elettronici e l'industria
La musica elettronica tra passato recente e futuro
Bibliografia

642 La musica leggera nell'epoca dei *mass media* e la canzone d'autore
di *Serena Facci*

Questioni di definizione
Precedenti ottocenteschi: l'editoria musicale e la canzone
Il teatro, la registrazione sonora e la discografia
La radio
Cinema e canzone
Il microsolco e la televisione: la canzone italiana nel periodo del boom economico
Long playing: la discografia al servizio della ricerca di nuovi linguaggi musicali
Rock italiano
Canzone d'autore e 'cantautori'
Evoluzione elettronica e informatica
La voce e l'immagine del cantante: dai video musicali ai talent show
Bibliografia
Webgrafia

654 Musica popolare tra riscoperte e malintesi
di *Maurizio Agamennone*

Due punti di vista e ascolto
Il 'canto popolare'
Le prime ricerche di interesse musicologico
Dirigismo di regime
Tenui tracce nella musica colta
La registrazione su nastro magnetico: il primo archivio sonoro per la musica popolare
Un 'viaggio in Italia' (1954-55)
Le raccolte di Pasolini e Calvino
L'estate del 1959: il Salento
I decenni Sessanta e Settanta: l'insorgenza operaia e studentesca, i Canzonieri regionali
Gli archivi regionali, i festival
Il riconoscimento accademico
Tutto cambia in questo mondo
Bibliografia

663 Musica e cinema attraverso il Novecento
di *Roberto Calabretto*

La musica e lo schermo silenzioso
Le prime partiture cinematografiche
L'avvento del sonoro all'insegna della canzone
Il Neorealismo
Gatti, la Lux film e il mito della colonna sonora d'autore
Cauti segnali innovatori
Nino Rota: «l'amico magico»
Un nuovo paesaggio sonoro: il cinema di Michelangelo Antonioni
Ennio Morricone
«L'altrove fisico dello schermo»: la musica nel cinema di Pier Paolo Pasolini
Luchino Visconti
Il cinema in termini musicali
Le ultime generazioni
Il domani
Bibliografia

Duemila

677 Ascoltare
di *Sandro Cappelletto*

681 La regia dell'opera lirica
di *Angelo Foletto*

Prologo
Atto primo
Atto secondo
Atto terzo
Atto quarto
Atto quinto
Epilogo
Bibliografia

693 La musica contemporanea: tramonto delle 'scuole' e tendenze internazionali
di *Marco Betta*

Oltre il sistema tonale
Tra Ottocento e Novecento
Tradizione e sperimentazione
Dagli anni Sessanta agli anni Ottanta
Gli anni Ottanta e Novanta
L'esperienza dell'ascolto e il materiale sonoro
Le nuove generazioni
Le prospettive attuali e future
Bibliografia

702 Insegnare, apprendere, diffondere
di *Antonello Farulli*

Vittorino da Feltre e l'inclusione della musica come pratica
Il faticoso cammino della musica nella scuola
Musica e diversità
Giuseppe Tartini e il dibattito con gli enciclopedisti
Francesco Geminiani: un emigrato fra tanti
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce
Le campane della Montessori
Musica e democrazia
Il 21° secolo e le prospettive: la musica e le neuroscienze
Per una didattica prossima ventura
Bibliografia

715 La *popular music* tra Novecento e Duemila
di *Alessandro Bratus*

Pluralità e continuità nella canzone italiana dal secondo dopoguerra
Il panorama industriale: la *popular music* e i *media*
Il rapporto con la tradizione e la musica popolare
L'appropriazione degli stili internazionali
Cantautori e canzone d'autore
Voci dall'underground
Bibliografia

725 Organizzare musica: l'Italia nel contesto globale
di *Andrea Estero*

Il quadro normativo
Gli attori della produzione e della distribuzione musicale
Le fonti di finanziamento
La dinamica incrociata della domanda e dell'offerta
Il lavoro come risorsa
Bilanci e prospettive
Bibliografia

737 L'editoria musicale italiana dall'apogeo alla colonizzazione
di *Bianca Maria Antolini*

Invenzioni italiane: l'eleganza del Rinascimento
Un percorso accidentato
Musica privata
Concerti e partiture tascabili
Editori e melodramma
Il Novecento
Bibliografia

746 Live, streaming, fonolatria, schizofonia
di *Alessandro Cecchi*

Il problema dell'ascolto
Prospettive del 20° secolo: Benjamin e Adorno
Arte acusmatica, paesaggio sonoro, schizofonia
Nuovi orizzonti dell'ascolto musicale
Nuovi consumi, nuovi ascolti
Nuove prospettive teoriche
Oltre l'ascolto
Ascoltare audiovisioni
Paradossi del live
Il ritorno del vinile
Bibliografia

757 Indice dei nomi

783 Autori del volume

784 Referenze iconografiche delle tavole fuori testo

INTRODUZIONE

Percorrere lo spazio e il tempo, la geografia e la storia, i viaggi degli uomini, delle idee, delle tecniche. Studiare i compositori, gli interpreti, il pubblico, le circostanze, la tensione creativa, il contesto sociale, le loro relazioni. Confrontare le fonti, le memorie, le testimonianze. Garantire la scientificità, senza dimenticare l'emotività.

Sessantacinque Autori tessono la trama di una vicenda per la quale è impossibile stabilire una data di nascita e neppure degli ambiti geografici definiti. Le radici si inabissano nei millenni e spesso riaffiorano, i confini smarginano. La musica è arte leggera, viaggia, vola, dona e ruba, insegna e impara, si fa ascoltare e ascolta. Esistono molti modi per raccontarla e in questo volume si incrociano le competenze e la soggettività dello studioso e del compositore, del cantante e dello strumentista, del teorico e del pratico, nell'incontro di generazioni diverse.

Qualunque sia l'immagine che ciascuno di noi ha della musica italiana, le pagine che seguono probabilmente la modificheranno, ampliandola.

Tuttora, cinque tra i dieci compositori d'opera più eseguiti al mondo sono italiani: Bellini, Donizetti, Rossini, Puccini e Verdi. Il primato della musica italiana è stato dunque costruito e consolidato grazie al melodramma dell'Ottocento e del primo Novecento? Certamente sì, ma è impossibile dimenticare Emilio de' Cavalieri e Claudio Monteverdi, Jacopo Peri e Francesco Cavalli, che tra Cinquecento e Seicento hanno creato un pensiero musicale che anela alla rappresentazione, alla scena, offrendola al genio che verrà di Alessandro Scarlatti e Giovanni Battista Pergolesi. Nasce un'esperienza nuova presto destinata a dilagare, trasformandosi da svago, da aristocratico intrattenimento occasionale a «negozio», se nel 1637 si inaugura a Venezia la stagione del teatro a pagamento per un pubblico ora composto da una più articolata base sociale.

Ma è riduttivo limitare al genere dell'opera in musica il contributo che la musica italiana ha dato alla storia del pensiero, della creatività e del gusto. C'è molto altro, prima e dopo.

Il repertorio che chiamiamo *gregoriano* occupa un posto rilevante nella storia europea e a esso sono riconducibili le sole testimonianze scritte della cultura musicale dell'alto Medioevo; decisiva è la messa a punto della notazione musicale operata attorno al Mille da Guido d'Arezzo; reciprocamente fertile è il rapporto che si instaura tra la nuova lingua nostra, il volgare, e il canto nella trecentesca *ars nova* e nei suoi sviluppi, dalla ballata al madrigale, quando a ispirare i compositori sono i principali poeti italiani. E sarà la tensione espressiva raggiunta dal madrigale nell'affascinante esasperazione dei suoi intrecci polifonici, a far sorgere il desiderio di una nuova monodia, di un nuovo cantare. Mentre rimane centrale la presenza della danza, irrinunciabile componente spettacolare, alla quale in questo volume sono dedicati due saggi.

Italiano è il *bel canto*, una tecnica e una civiltà vocali che svincolano il canto dal dettato della parola scritta e gli riconoscono un'irriducibile autonomia espressiva. Nasce in Italia

l'intermezzo buffo che, quando giungerà in Francia, darà vita alla *querelle des bouffons*, combattuta nel nome di una rinnovata vitalità e credibilità delle vicende scelte per venire rappresentate sui palcoscenici d'opera. Italiana è l'esperienza tragica dell'evirazione compiuta sui bambini, prima della muta della voce, in modo da creare un tipo di vocalità che in natura non esiste, quella dell'evirato cantore, del soprano maschio. Atroce meraviglia barocca, capace di produrre – si narra – perfino l'estasi in chi la ascoltava. Esempio insuperato del prevalere del piacere estetico su ogni considerazione etica.

* * *

La storia della musica italiana è anche la vicenda di una nazione che, secondo un'ardita intuizione di Massimo Mila, ha cominciato ad avere percezione di sé, prima ancora che come entità politica, nei suoi teatri d'opera. Erano circa mille quelli attivi alla metà dell'Ottocento, motori di un'industria dello spettacolo che rappresentava, per un insieme di mestieri e di professioni, un concreto sbocco occupazionale. E nei teatri italiani si cantava, da Nord a Sud, nella stessa lingua, si condividevano le stesse emozioni. La biografia artistica di Giuseppe Verdi, dagli esordi alla maturità, non può essere separata da tale contesto. Seguendo ed estendendo questa indicazione, emerge spontaneo un ritratto non consueto del nostro Paese e del ruolo che, grazie alla musica, ha avuto e ha in Europa e nel mondo.

Le opere di Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Tartini, Paganini testimoniano di un primato anche nel campo della musica strumentale: la sonata, il concerto, la sinfonia sono forme espressive segnate, al loro sorgere, dai lavori di tanti musicisti italiani. Prima della battuta d'arresto subita tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quando l'affermarsi di un pensiero filosofico europeo critico e dialettico, le cui conseguenze sulle forme musicali sono rapide ed evidenti, stenta a trovare eco in un'Italia dominata dalla produzione e dal consumo di melodrammi. Una frattura che inizierà a ricomporsi soltanto nel Novecento, grazie a una nuova generazione di compositori consapevoli del molto lavoro da compiere, e all'emergere, dopo il concludersi della parabola creativa di Giacomo Puccini, di significative figure di autori e di interpreti capaci di assumere posizioni di rilievo nelle molteplici traiettorie della contemporaneità.

* * *

Scarsa è la considerazione che all'educazione e alla pratica musicali è stata finora riservata dalla scuola dell'obbligo. La musica non è, per gran parte del periodo di formazione dei nostri studenti, una materia curricolare: eppure, con particolare rilievo negli ultimi anni, sono nate esperienze didattiche ed esecutive di grande ricchezza, qui documentate. La didattica rimane questione centrale, nella persuasione che la pratica musicale abbia un valore fondante nella formazione dell'individuo e nella sua capacità di relazioni sociali.

La storia della musica non si risolve nel racconto e nell'analisi delle sue forme, dei suoi generi e della loro evoluzione. Ecco il motivo della presenza di contributi dedicati alla liuteria, quella antica e la contemporanea, che si avvale anche della risorsa dell'elettronica applicata alla creazione di strumenti e di suoni; all'editoria musicale; all'evoluzione dei rapporti tra spettacolo e legislazione; alle modalità di consumo, tra scelte consapevoli e passive consuetudini; agli spazi dove la musica vive e viene ospitata, dalle chiese ai palazzi, dai teatri alle sale da concerto, dalla TV al computer. Alle piazze, dove per secoli è stato affidato anzitutto alla musica il compito di conservare e tramandare racconti d'amore, di lavoro, di vita e di morte, di speranza e di rabbia. È la vicenda, tante volte schiacciata dalla macina della storia, della musica popolare e del suo patrimonio, spesso affidato soltanto alla memoria orale. Sapremo mai quale canzone cantava la mamma di Dante Alighieri per addormentare suo figlio?

* * *

Il ricorrere dell'aggettivo *italiano* non deve far sorgere dubbi; la musica del nostro Paese ha dato molto e moltissimo ha saputo accogliere: dall'eredità greco-latina e mediorientale, alle polifonie francesi e fiamminghe, alla novità rappresentata dalla nuova concezione del wagneriano dramma in musica, alle esperienze delle avanguardie del Novecento europeo.

Questo volume traccia molti percorsi, offre tanti punti di vista diversi dai quali osservare, ripensare oppure avvicinare e imparare a conoscere la storia e la vita della musica in Italia e dall'Italia verso l'Europa e il mondo. Per realizzare un progetto così ricco modulando i contributi di tanti Autori prestigiosi era indispensabile il costante impegno culturale e il solido impianto redazionale dell'Istituto della Enciclopedia Italiana.

E infine, queste pagine sono anche un invito all'ascolto. Perché, attraverso la pratica dei più diversi repertori, il percorso che conduce la musica da chi la scrive a chi la esegue a chi la ascolta – tre modi inscindibili di viverla – permette di condividere un'esperienza che mantiene aspetti rituali. Tanto più se tali necessari riti sociali vivono in luoghi dove i muscoli, i nervi, gli sguardi, le memorie, l'intelletto, le passioni e l'arte di tutti i suoi 'celebranti' sono simultaneamente raccolti in quella dimensione fisica e spirituale che la musica rende possibile.

Sandro Cappelletto

Vasco Zara

Musica e architettura tra Medioevo e Rinascimento

Il 25 marzo 1305, festa dell'Annunciazione, un corteo con «officium angeli et Mariae» muoveva, come tutti gli anni da quando era stato istituito nel 1278 dal podestà Matteo Quirino in onore della Vergine patrona della città, dal patavino Palazzo della Ragione sino all'arena fuori le mura, ove due anni prima, alla stessa data, si era consacrata la posa della prima pietra della cappella voluta da Enrico Scrovegni per far cessare le «spesse fiate [che] mi 'ntronan li orecchi gridando» di cui il padre Reginaldo, reo d'usura, si lamenta nell'Inferno dantesco (XVII, 71-72). L'occorrenza, oggi come allora, è segnata dalla mano di Giotto e dagli affreschi che ornano l'interno dell'edificio sacro. Meno nota, ma non per questo marginale, è la probabile presenza del *magister cantus* della cattedrale, Marchetto. La processione – liturgia in cammino – non era infatti esente dal canto e dal suono degli strumenti, a immagine forse del corteo nuziale rappresentato da Giotto tra le scene della vita mariana.

A dispetto della fama goduta presso i contemporanei, di Marchetto si ignorano data e luogo di nascita e di morte, e non restano che le opere: i trattati teorici *Lucidarium in arte musicae planae* (1317) e *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1319), il primo dedicato al canto piano e il secondo alla polifonia misurata e all'elaborazione di un sistema di notazione autoctono, «ytalico», e un mottetto a tre voci, *Ave regina celorum / Mater innocencie /* [*Ite missa est*] (la cui attribuzione è confermata dall'acrostico presente nel *duplum*: «Marcum paduanum»), forse composto, il condizionale è d'obbligo, per la consacrazione della cappella Scrovegni. Nessuna fonte conferma l'ipotesi, ma gli elementi concomitanti – tra i quali l'incarico assunto da Marchetto presso il duomo di Padova, attestato dall'aprile del 1305 sino al 1307 – rendono l'eventualità plausibile. D'altronde, il mottetto era forma deputata ad accompagnare un'occasione particolare, civile o religiosa che fosse: matrimonio, trattato di pace, celebrazione liturgica. Un uso che si consoliderà nel tempo, avocando all'*ars motettorum* quella funzione prettamente politica che diventerà sua caratteristica precipua nel secolo seguente.

Sebbene nulla sembri annunciarlo, in ambito medievale il parallelo tra musica e architettura comincia qui. Tutti i fattori, quelli certi e quelli frutto di più o di meno solida interpretazione, tutti i dati, storici e storiografici, e tutte le letture che se ne possono fare, si trovano nell'evento sopra descritto. Nell'ampio arco cronologico che va dalla caduta dell'impero romano (476 d.C.) a una qualsiasi delle date che si è soliti fissare per la fine dell'Età media, prima che questa diventi Umanesimo o Rinascimento, soltanto due sono i passi che stabiliscono un'analogia architettonico-musicale. Due menzioni (di cui si dirà poi), entrambe provenienti da trattati redatti in ambiente parigino durante la prima metà del Trecento. L'assenza di fonti non ha imbarazzato gli storici, e infatti non deve: non solo la parola, ma la 'cosa' trasmette significati, «in quanto documento storico anche se privo di 'pezze d'appoggio' scritte» (Musca 1981, p. 60). L'approccio sarà di volta in volta deduttivo o induttivo, adattato ai differenti contesti – storici, sociali, geografici, cronologici. Al meglio, offrirà una base di discussione, nel peggiore dei casi, una superfetazione, secondo il grado di coerenza e pertinenza che si saprà dare al racconto storico (Veyne 1971). Quattro sono dunque i membri dell'equazione: musica, architettura, storia, storiografia, come quattro le variabili – gli assi di indagine – che ne risultano, tutte riscontrabili nel racconto fatto della consacrazione della cappella Scrovegni: acustico, simbolico, numerologico-proporzionale, compositivo.

Dispositivi acustici: *echèia*, vasi, campane

La dimensione acustica sembra essere il luogo 'naturalmente' deputato all'incontro tra architettura e musica: la struttura architettonica accoglie al suo interno e orienta all'esterno il suono. La liturgia, sonora, cantata, così come gli spettacoli all'interno delle corti permettono l'elaborazione di dispositivi musicali e architettonici, atti a migliorare la diffusione e la percezione della parola. Si pensi ai teatri, alle sale

da concerto o, più indietro nel tempo, alla cinquecentesca pratica dei cori spezzati (tecnica policorale che separa il coro in due o più entità indipendenti), che troverà compimento nella basilica di S. Marco a Venezia. Quali le nozioni disponibili in epoca medievale? Al di là delle conoscenze empiriche, pur presenti, ma che solo recentemente sono state oggetto di uno studio che il calcolo della volumetria acustica – tempi di riverbero e di risonanza – mette in relazione con le scelte di edificazione (Cirillo, Martellotta 2006), quelle teoriche sono tutte riconducibili a un solo testo, il *De architectura* di Vitruvio (redatto tra il 35 e il 25 a.C.). Se dell'architetto (che sarebbe forse più opportuno definire ingegnere) poco si sa, ampia è l'esegesi sullo scritto, unica testimonianza teorica dei principi architettonici greci e romani, e per questo assunto a canone sin dal Medioevo.

Il riferimento è quindi d'obbligo, come obbligatoria è la precisazione quanto al suo contenuto musicale. Vi si è infatti spesso fatto riferimento nel tentativo di giustificare analisi simboliche o proporzionali delle dimensioni architettoniche in chiave musicale, senza però che nulla di simile si trovi in quelle pagine. Vitruvio, interessato a elevare il rango di un'*ars mechanica* a scienza liberale, fa appello alla musica, disciplina del numero sonoro, nel disegno di un sapere enciclopedico che vede riunite assieme geometria, ottica, aritmetica, storia, medicina, giurisprudenza e astronomia (*De architectura* I, 1). Ma la *ratio* musicale serve a stabilire la distanza, determinata secondo i generi – enarmonico, cromatico e diatonico – del tetracordo greco, tra i vasi risonatori, di bronzo o di rame, per l'amplificazione della voce degli attori nei teatri in pietra (V, 5); a calcolare la tensione delle corde delle catapulte e di altre macchine da guerra per ottenere una più lunga gittata; a costruire con maggior perizia strumenti musicali quali l'organo idraulico (X, 13, 15-17).

È utile poi sottolineare che il quarto, approssimativo capitolo di esplicazione della teoria musicale apposto al quinto libro (perché la materia resta, per Vitruvio, «obscura et difficilis»), è un compendio della dottrina di Aristosseno (4° sec. a.C.), che al giudizio della mente del 'divino' Pitagora preferisce l'esperienza sensuale recepita dalle orecchie (2014). Si desumono quindi da Vitruvio, e tali resteranno sino all'epoca dei Lumi, le qualità acustiche dei luoghi indotte a partire dalla loro forma: *con-sonantes* se facilitano la propagazione circolare del suono, secondo il modello aristotelico delle onde circolari generate da un sasso gettato nell'acqua (è il caso, appunto, della cavea dei teatri), *circum-sonantes* quando la superficie curvilinea favorisce il ritorno al punto iniziale, creando un effetto di *rim-bombo* (come in una galleria), *re-sonantes* quando il suono si riflette su sé stesso, ottenendo l'effetto d'eco, e infine *dis-sonantes* laddove la diffusione del suono è interrotta da asperità, da elementi aggettanti o da aperture create da porte, finestre, vetrate.

Erano questi i criteri messi in pratica dai costruttori medievali, *magister carpantatorius*, *princeps lathomorum* o *cementatorius* che dir si voglia? L'indagine non può che svolgersi caso per caso, e una tassonomia precisa ancora manca. Si è recentemente focalizzata l'attenzione sull'esistenza di dispositivi acustici elaborati in epoca medievale e presenti in tutta l'Europa cristiana, ivi compresa quella di fede ortodossa (esemplari sono attestati in Russia e in Grecia): i cosiddetti vasi acustici (*Archéologie du son*, 2012), da differenziarsi dai sopracitati vasi risonatori di vitruviana memoria, che sarebbe allora più opportuno designare con il termine greco *echèia*. I commentatori d'epoca moderna, dal Settecento in poi, ne hanno assunto *de facto*, per analogia o per similitudine, la filiazione vitruviana: Louis de Jaucourt, nell'*Encyclopédie* di Denis Diderot, ne segnala l'esistenza nel duomo di Milano, «très propre à l'harmonie» (*Encyclopédie*, 16° vol., 1765, p. 854, http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Vue%20d'ensemble.htm, 15 luglio 2016).

Se identica si è considerata la funzione d'amplificazione, in realtà si tratta di manufatti completamente diversi destinati a luoghi differenti: lo spazio aperto nel caso degli *echèia* vitruviani, l'interno delle chiese (sovente le volte, ma anche le pareti o il pavimento), per i vasi acustici. Diverso il materiale (di bronzo o di rame i primi, di terraccotta i secondi), diverso il trattamento (Vitruvio sancisce esattamente la quantità necessaria secondo le dimensioni e le specificità di ciascun teatro, mentre i rilevamenti fatti nel secondo caso rivelano dei tentativi empirici, privi di sistematicità). Diverso soprattutto il funzionamento: gli *echèia* sarebbero inseriti entro nicchie di pietra, ed è lo spazio attorno che permette la vibrazione, mentre i vasi acustici fanno parte della muratura, ed è il collo che entra in vibrazione. Simile però l'accordatura, individuata sull'intervallo di quinta o di quarta, nonché una certa perplessità sull'effettivo beneficio: per i primi Vitruvio ammette che numerosi teatri costruiti a Roma non tengono conto delle indicazioni fornite; quanto ai secondi, la prima testimonianza scritta, tratta dalle *Chroniques* del convento dei celestini di Metz, datata 1432, termina asserendo che *il seroit là mis pour en prendre et jouyr à plaisir aux foulx* («sarebbe[ro] stat[i] mess[i] lì per impossessarsene e dilettare a piacere i pazzi», *Archéologie du son*, 2012, p. 27). Ma forse, per quanto riguarda i vasi acustici, l'effetto non deve osservarsi in termini di diffusione, quanto piuttosto di assorbimento del suono (Zakinthinos, Skarlatos 2007). Resta il censimento, che nei prodromi della ricerca mostra già una diffusione omogenea su tutto il territorio europeo, ivi compreso quello italico: senza distinguere tra chiese, monasteri e ordini femminili, esempi si recensiscono lungo tutta la penisola.

Quanto al suono che si propaga verso l'esterno, dispositivi effimeri erano sicuramente presenti, ma raramente ne resta traccia. Il corteo dell'Annunciazione sopra menzionato prendeva avvio dal Palazzo

della Ragione. Due fanciulli venivano abbigliati da Vergine e da arcangelo Gabriele. Nel frattempo, una processione muoveva dal duomo. Una volta riunite tutte le istanze civili e religiose nell'emiciclo comunale – attorno? dentro? fuori? – una sola congregazione si dirigeva verso l'arena, Maria e l'angelo portati a spalla in trono con musici tutt'intorno (Schwarz 2010). Una processione quindi canora, con effetti di eco e di ritardo che inevitabilmente si creavano nell'andirivieni della marcia o di stazioni pensate all'uopo.

Altra presenza sicura è quella delle campane, dettato della vita religiosa e civile. Introdotte a partire dal 6° sec. in ambiente monastico (il più antico esemplare in bronzo, realizzato con la tecnica della fusione a cera persa, è quella di Canino, oggi in provincia di Viterbo, risalente all'8°-9° sec.), affrancate nel secolo successivo da papa Sabiniano (604-606) con benedizioni atte a sacralizzare l'origine del materiale (il metallo delle viscere della terra trasformato in appello orante al Signore), definitivamente proprie a tutta la cristianità a partire dal dono fatto da papa Stefano II (752-757) di tre sacri bronzi alla basilica di S. Pietro a Roma, le campane assumeranno nel tempo connotazioni e funzioni civili strettamente ordinate: Parma (1316) puniva con la morte e la successiva confisca dei beni chi si azzardasse a farne un uso improprio, mentre Savona (1345), più indulgente, si accontentava del taglio della mano destra (Minazzi 2011).

Un suono onnipresente – *ad funem*, *ad extensum*, *ad bottum*, *ad rintoccum*, *ad sturmum* – che non tarderà a rivaleggiare con il rintocco degli orologi –, il cui primo esempio italico pare essere quello padovano, posto nel 1344 dal governatore della città, Ubertino da Carrara, nella torre d'ingresso della propria reggia –, nell'ambito di quel passaggio epocale dall'*ora et labora* all'ora *tout court*, che Jacques Le Goff pone sotto il segno del «tempo della Chiesa e tempo del mercante» (1960). La posta in gioco era alta: la misura è controllo, esercizio di potere sul tempo, dal *continuum* divino alla frammentarietà umana. Il timore che questo passaggio di consegne lascia intravedere si può leggere anche nella bolla *Docta Sanctorum Patrum* emessa ad Avignone nel 1322, con la quale papa Giovanni XXII ammonisce

> certi discepoli d'una nuova scuola, che si applicano a misurare il tempo, inventano nuove note e preferiscono creare le loro piuttosto che utilizzare quelle antiche.

Un'ultima considerazione. Si è invocato da più parti, ancora recentemente (Duhamel 2010), la continuità tra lo slancio verso l'alto delle chiese gotiche e la verticalità della polifonia praticata in esse dai cori. Ipotesi suggestiva: la concomitanza è reale, seducente quindi riunire in un solo epifenomeno due radici distinte – parallele? –, la musica e l'architettura. Anche Ettore Cirillo e Francesco Martellotta cedono alla tentazione, sottolineando che «i lunghi tempi di riverberazione comportano la sovrapposizione di suoni emessi anche a diversi secondi di distanza con tonalità differenti», sebbene riconoscano che l'aumento della riverberazione genera «condizioni acustiche inadatte a qualsiasi forma di comunicazione, parlata, cantata o musicale» (Cirillo, Martellotta 2011, pp. 138-39). E difatti, come gli studi sull'acustica delle chiese veneziane rinascimentali dimostrano, sono le frequenze gravi che prevalgono, destinando miglior percezione all'alto dei cieli, e quindi alle classi sociali più agiate che, anche nel seggio elevato, sottolineano la condizione dominante (Howard, Moretti 2009).

L'innovazione dell'*école* di Notre-Dame non risiede nella prassi polifonica, in realtà una tra le tante, né l'inventa: come attestano l'anonimo *Musica enchiriadis*, redatto attorno al 895 d.C., e il coevo *De harmonia istitutione* di Hucbald de Saint-Amand, il raddoppio melodico alla quarta, alla quinta o all'ottava, definito *symphonia* o *diaphonia*, essendo già stato teorizzato, deve essere preesistente. La scelta del lessico greco nel contesto latino non è anodina: la molteplicità dei suoni magnifica ciò che ordinario non è. Alla polifonia non si fa ricorso tutti i giorni: l'unicità dell'evento – Natale, Pasqua – dà lustro all'eccezione. «Pro ornatu ecclesiasticorum carminum» (*Musica enchiriadis*, XVIII). L'*intentio* è retorica, e tale resta anche per i cantori della *schola* di Notre-Dame: «pro servitio divino multiplicando», come recita l'Anonimo IV (*De mensuris et discantu*, II, 1280 ca.). L'originalità di quanto elaborato tra la fine del 12° e l'inizio del 13° sec. nella cattedrale di Parigi risiede nell'aver misurato il canto secondo schemi ritmico-mnemonici che permettavano, grazie alla comune radice ternaria, la composizione-improvvisazione collettiva. Momentanea, estemporanea: *mensurata*. Ma la misura del tempo, almeno in questo caso, non coincide ancora con la misura dello spazio.

Castel del Monte

L'architettura, scienza statica, induce al movimento dello sguardo, per essere capita, conosciuta. La struttura nuda si riveste di sculture e pitture, *decorum* che obbliga quello stesso sguardo entro percorsi molteplici ma stabiliti, offrendo altri significati. Immaginifici; ed è il caso dei due capitelli musicali che ornavano il coro della monumentale abbazia Cluny III, di cui solo uno giunto integro. Su ciascuno: otto figure, maschili e femminili, musicanti o danzanti, delimitate entro un cartiglio ogivale ove un'iscrizione ricorda il modo musicale raffigurato. Ricostituita l'ascendenza tipologica e iconografica, molto si è speculato sulla relazione esistente tra *figurae*, *tituli* ed *ethos* dei modi (Meyer 1952; Chailley 1985; Scillia 1988). Evidente la funzione mnemonica, ricostruito il probabile programma lapicida (i due capitelli fanno parte di un orizzonte più vasto che profila la rappresentazione del

mondo, *humano* e *mundano*, secondo uno schema quadripartito adatto alla forma obbligata del capitello – le quattro stagioni, i quattro fiumi del paradiso, i quattro elementi, le quattro virtù cardinali, i quattro umori, le quattro scienze del Quadrivio, gli otto modi musicali), resta, per quei capitelli posti ad altezze impossibili alla vista, il problema della percezione visiva.

Rimane il segno: stratificato, addizionale. Anche mistificante: e sono le pietre che cantano il linguaggio storicamente inattendibile di Marius Schneider. L'ipotesi che le raffigurazioni scolpite nei capitelli delle doppie colonne dei chiostri romanici delle abbazie benedettine di Sant Cugat del Vallès e di Gerona, nel Sud della Spagna, indichino, in chiave zoomorfa, le note dell'inno *Quod chorus* al santo martire Cacufane, patrono di Cugat, e alla *Mater dolorosa* protettrice di Gerona (Schneider 1955), non regge alla verifica dei fatti. Schneider cerca le sue fonti tra miti brahmanici, testi vedici e trattati musicali redatti tra il 4° e il 5° sec. in India; ma una presunta affinità figurativa riscontrabile nella ceramica spagnola posteriore di sette secoli non può giustificare, scientificamente, un tale parallelo.

Uguale cautela metodologica va assunta nell'accostarsi all'altro modello semantico preso in esame, *momumentum* ermeneutico sovraccarico di letture aperte a tutte le latitudini (dal feng shui alla cripta del Graal, dalla piramide di Cheope alla cattedrale di Chartres, sino all'hammam). Tutto e il contrario di tutto (Ambruoso 2014), in ragione della ripetizione ossessiva della forma costituente, l'ottagono: Castel del Monte, *ab origine*, 1240, *castrum* fatto erigere dall'imperatore Federico II di Svevia. Il manto di maraviglia che dallo Svevo si spande su tutto ciò che tocca non ha risparmiato Castel del Monte, anzi, quest'ultimo è stato assunto a ritratto dello *stupor mundi et immutator mirabilis*. Si sottolinea però che la valenza dell'epiteto affibbiatogli da Matteo Paris (1195 ca.-dopo il 1259) e ripreso in seguito in maniera entusiasta da tutta la storiografia non è, nel contesto medievale, connotato positivo – il cronista lo utilizza per rimproverare all'imperatore la volontà di cambiare il mondo e di usurpare con il suo disegno quello divino – né esclusivo: ne è imputato papa Innocenzo III sia da Geoffrey di Vinsauf sia dallo stesso Paris. Resta l'esegesi, a ragione indissociabile dalla biografia del committente: di ritorno dalle crociate condotte diplomaticamente, da scomunicato, Federico II era alla ricerca «di un segno e di una metafora del potere, come uno scettro, come una corona [...] la 'pietrificazione' di una ideologia del potere» (Musca 1981, pp. 45-46). Certificate le incongruenze fattuali dell'interpretazione astronomica delle dimensioni dell'edificio, e tralasciate le derive trigonometriche associate al numero d'oro, resta la ripetizione della forma ottagonale, la cui evidenza semantica, in ragione della sua reiterazione, immette nuovamente nella storia il simbolo di conoscenza che quella funzione estrinseca. La struttura formale e mentale dell'ottagono riproduce, in Castel del Monte, il modello cosmico-armonico della musica delle sfere, che alla rotazione di ogni pianeta associa un suono (Platone, *Timeo*, 36 c-d). L'ordinamento delle feritoie – lungo gli assi cardinali e le diagonali dell'ottagono secondo multipli di 8 – e l'allineamento tra monofore del piano terra e bifore del primo piano lungo la cinta muraria esterna, nonché l'alternanza tra porte e finestre (oculi e monofore) del cortile interno, seguono due direttrici opposte, corrispondenti alla direzione del moto dei pianeti e delle stelle fisse descritto nel *Timeo* platonico. L'addizione, distinta a metà tra i due piani, del valore numerico equivalente alle porte (zero in quanto passaggi), alle monofore (1), alle bifore (2) e agli oculi (3 in ragione della forma circolare e del significato numerale, tanto dal punto di vista teologico che musicale – la perfetta suddivisione ternaria dei valori temporali indicata dal cerchio), dà come risultato 26 (13+13), cifra che la cabbala ebraica assegna alla *sĕfirōt* JHWH: J=10, H=5, W=6, H=5. Pianeti e angeli cantano il nome impronunciabile del Creatore del mondo attraverso un linguaggio che non è acustico, bensì matematico-musicale: inudibile alla sfera percettiva, ma non a quella intellettiva dell'uomo, in una stratificazione semiotica che a ogni piano di lettura, non esoterico, bensì essoterico in quanto visibile, svela un diverso livello di significato, ordinato secondo il sapere e la cultura dell'epoca così come elaborati alla corte sveva – il *Liber introductorius* (1230) di Michele Scoto –, progredendo per tappe successive nella conoscenza sino a trovare la stanza del sovrano – il *Doctor perplexorum* (1190) di Maimonide (Zara 2000 e 2011).

Compimento di un percorso sapienziale diretto e presieduto dalle arti liberali – che orientano la forma, calcolano i volumi, misurano lo spazio, compiendo gli stessi gesti del *Deus creator*: «omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» (*Sapienza*, 11, 13) – l'architettura si fa *scientia*, ribaltando l'assetto gerarchico del sapere medievale, che sulla stregua del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (inzio 5° sec.) di Marziano Capella escludeva architettura dal novero delle scienze per relegarla, assieme a medicina, responsabili le mani, al rango di *ars* (*De nuptiis Philologiae*, IX, 891).

Prisca sapientia come da ordinamento rinascimentale? La vulgata storiografica vuole che il Rinascimento si identifichi, in campo architettonico, con l'adozione di un canone proporzionale in grado di dare unità organica all'insieme, relazionando una all'altra, in una comunanza di rapporti dalla medesima radice, le dimensioni dell'edificio. Ciò che il Medioevo non riuscì a ottenere. E infatti: il metodo costruttivo è completamente diverso, determinato dalla ripetizione, *ad quadratum* o *ad triangulum*, di forme geometriche secondo un sistema di funi tese (*Ad Quadratum*, 2002; Bork 2011). È quindi dalla duplicazione e intersecazione del triangolo o del quadrato che scaturisce la forma architettonica, attraverso un reticolo proporzionale

d'ordine irrazionale. Contrariamente a quanto sviluppato lungo tutto il Quattrocento e il Cinquecento, complici certo il perfezionamento tecnico, ma anche il rinnovamento teorico che si intravede tanto nell'inedita produzione trattatistica che nella ripresa, commentata, del canone vitruviano. Che poi quei numeri sottintendano intervalli musicali, sulla base delle dichiarazioni di Leon Battista Alberti –

> Quei medesimi numeri certo, per i quali aviene che il concento delle voci appare gratissimo ne gli horecchi de gli huomini, sono quegli stessi che empiono anco, & gli occhi, & lo animo di piacere maraviglioso. Caveremo adunque la regola del finimento da Musici, a chi sono perfettissimamente noti questi tali numeri (*De re aedificatoria*, IX, 6)

– o del programma steso dal francescano Francesco Zorzi il 1° aprile 1535, ove si raccomanda di correggere le misure della chiesa di S. Francesco della Vigna, in Venezia, facendo appello alle «consonantissime proportioni» (Foscari, Tafuri 1983), è questione ancora aperta (Wittkower 1949, 1962[2]; Zara 2005).

Ma è su queste fondamenta che si è iscritta la possibilità di applicare quei principi musicali all'epoca medievale (Hiscock 2000), sulla base della presunta predilezione di s. Agostino per la musica e l'architettura, considerate «scienze sorelle», postulato passato d'ufficio vista l'autorevolezza dell'assertore (von Simson 1956). Inclinazione presunta però, perché in realtà, come recentemente dimostrato, il ritorno alle fonti non riporta nulla di simile (Junod 2009). Tra l'altro, si imputa all'errata restituzione dell'*incipit* vitruviano fatta da fra Giocondo nel 1511, l'assunzione della teoria delle proporzioni quale operatore privilegiato nella concezione del progetto, grazie al refuso filologico che «rationis pro portione» (in funzione della ragione) legge «ratione proportionis», secondo il principio della proporzione (la svista si ritrova anche nelle edizioni precedenti, fra Giocondo la sancisce; Caye 2011).

Per quanto riguarda Castel del Monte – ma il discorso vale anche per altri edifici a esso coevi, caratterizzati da un simile sistema costruttivo – giocoforza, nella ripetizione della forma ottagona, si creano rapporti semplici di numeri interi. Musicali? Indotta o dedotta, per essere pertinente l'eventuale interpretazione musicale deve accompagnarsi con la presenza di elementi musicali multipli, operanti a differenti livelli e tutti connessi con lo specifico retroterra culturale, materiale e spirituale dell'epoca presa in considerazione. Solo così si potranno tessere e rilevare relazioni oggi per noi sorprendenti, ma non per questo impossibili.

Modelli architettonici e modelli musicali

Il 25 marzo 1436, festa dell'Annunciazione, primo giorno del calendario fiorentino, un corteo con musici «in manibus instrumenta portantes», il cui ricordo si ritrova forse nella miniatura di Francesco d'Antonio del Chierico che orna il graduale commissionato dall'Opera del Duomo nel 1472 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Graduali Edili 151, c. 7v), muoveva di primo mattino da S. Maria Novella verso S. Maria del Fiore, specificazione aggiunta per designare, assieme al simbolo araldico della città – il giglio rosso –, la Vergine dell'Annunciazione a cui la cattedrale era dedicata. A capo della processione, presente in città dopo la fuga da Roma per un esilio che si protrarrà dieci anni, papa Eugenio IV e tutta la delegazione pontificia. D'uso, la consacrazione di un nuovo luogo di culto era affare del vescovo; e infatti Eugenio IV si limitò a benedire l'altare maggiore, adorno della rosa d'oro offerta in guisa di ringraziamento, a patrocinare l'annessa scuola di canto e grammatica, e a presenziare la cerimonia condotta, tra gli altri, dal cardinale Giordano Orsini, che già all'alba, prima di laude, aveva cominciato ad aspergere d'acqua benedetta le mura.

L'edificio non era ancora terminato: tende e arazzi coprivano alla vista, e riparavano dalle intemperie, le parti ancora in corso d'opera. Nessuno aveva voluto mancare all'appuntamento, tutti in ammirazione della cupola pensata in origine da Arnolfo di Cambio che solo Filippo Brunelleschi aveva saputo concepire e costruire, «structura sí grande, erta sopra i cieli, ampia tanto da choprire chon sua ombra tucti e popoli toscani» (L.B. Alberti, *De pictura*, *Prologus*), senza tuttavia poterne vedere la conclusione (la lanterna sarà apposta nel 1461 e la palla di Andrea del Verrocchio che la completa dieci anni più tardi). Tra gli astanti, non documentato dalle fonti, ma la presenza è incontestabile, Guillaume Du Fay (1397-1474), *magister cantus* della cappella papale. Del soggiorno toscano restano almeno tre sue composizioni polifoniche, i mottetti: *Miranda parit hec urbs florentina puellas*, dedicato alla bellezza delle dame fiorentine, *Salve flos Tusce / Vos nunc Etrusce / Viri mendaces*, omaggio alla terra toscana, e *Nuper rosarum flores /Terribilis est locus iste*, le cui allusioni a quel 25 marzo 1436, «Hodie vicarius / Jesu Christi et Petri / Successor Eugenius / Hoc idem amplissimum / Sacris templum manibus / Sanctisque liquoribus / Consecrare dignatus est», alla rosa «ex dono pontificis», e al «grandis templum machinae» brunelleschiano, inducono a ritenerlo parte della cerimonia di consacrazione. Tra l'altro, il *cantus firmus*, la melodia tratta dal repertorio sacro che serve da fondamento all'aggiunta delle voci superiori, è espunto dal canto d'introito *Terribilis est locus iste* che principia il *Commune dedicationis ecclesiae*. Non vi è tuttavia conferma della sua esecuzione: la labile traccia che si legge nella *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis* dell'umanista Giannozzo Manetti, testimone oculare dell'evento, non va oltre il topos della «dolcezza» dei cori angelici (Smith, O'Connor 2006).

Sebbene nulla sembri annunciarlo, in ambito rinascimentale, e di riflesso in quello medievale, il parallelo

tra musica e architettura comincia qui. Da quando fu pubblicata nel 1973, la tesi di Charles Warren sulla presunta filiazione diretta tra la struttura architettonica del duomo fiorentino e la cupola e la struttura mensurale del mottetto isoritmico di Du Fay ha assunto il ruolo di paradigma storico e storiografico del parallelo che di volta in volta si instaura tra una composizione musicale e un edifico (Warren 1973). Due sono i pilastri della tesi di Warren: l'analogia proporzionale tra i rapporti mensurali delle sezioni del mottetto (6:4:2:3) e le dimensioni della chiesa (navata, abside, transetto, altezza della cupola), derivata dall'utilizzo del medesimo modulo – musicale: 28 *breves*; architettonico: 28 *braccia* –, e l'analoga funzione ipotizzata tra i due *tenores* con lo stesso *cantus firmus* a un intervallo di quinta in qualità di sostegno armonico e la doppia calotta pensata da Brunelleschi per imprimere alla cupola una maggiore curvatura, «perché la torni più magnifica e gonfiata» (F. Baldinucci, *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, 1812, p. 321).

L'interpretazione, capace di integrare la musica antica tra i vettori del Rinascimento, e quindi del moderno spirito europeo, è stata accolta con entusiasmo. Il dibattito che ne è seguito, lungi dal considerarsi concluso, ha avuto il merito di illustrare la varietà degli approcci, degli strumenti analitici e soprattutto la profonda riflessione metodologica a cui il vincolo interdisciplinare obbliga. Charles Brewer ha segnalato l'incommensurabilità del parallelo: Brunelleschi ragiona in termini geometrici, Du Fay aritmetici (Brewer 1989); Arjan de Koomen ha rilevato l'incoerenza del modulo di base, tratto da un pavimento marmoreo policromo posato solo nel 1506 (de Koomen 1994); Craig Wright ha dimostrato come il modello architettonico di riferimento in realtà non sia l'edificio concreto, ma l'archetipo biblico che quello ispira, il Tempio di Salomone (Wright 1994), le cui dimensioni, desunte dalla medesima fonte (*Libro dei Re* I, 5-9) sarebbero quindi, secondo il solo storico dell'architettura che si sia sinora occupato della questione, Marvin Trachtenberg (2001), il punto di avvio anche per Brunelleschi. Una smentita in questa direzione proviene da Tiago Simas Freire, che ha prefigurato una diversa lettura delle serie proporzionale – 3:2:1:1 – negando così alla radice la ragion d'essere dell'analogia architettonica (Freire 2012). La proposta, anche in questo caso, non è però del tutto soddisfacente, labili i rimandi alla trattatistica musicale in grado di giustificare l'interpretazione alternativa dei valori mensurali. Il rapporto tra le due discipline – musica e architettura – resta inevaso: possibile, ma non provato.

Quanto al contesto medievale, fatte le debite proporzioni, è sullo stesso modello epistemologico che s'è postulata l'analogia strutturale tra il già citato mottetto di Marchetto da Padova (il cui *tenor* conta 39 *longae* risultanti da un *cantus firmus* composto di 6 *longae* ripetuto 6 volte, a cui si aggiungono 3 *longae* per la *clausula* finale) e la cappella Scrovegni (39 sono gli affreschi dipinti da Giotto); più recentemente tra il mottetto *Petre clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus* scritto da Philippe de Vitry (1285-1361) in onore di papa Clemente VI (1342-52) e la cappella dei santi Pietro e Paolo nel Palazzo dei papi di Avignone, entrambi ordinati in sette sezioni, di cui una, più corta, irregolare: introduzione e sei *taleae* per il primo, sette campate per la seconda (Ferrando 2014). Si noterà come il grado di pertinenza sopra evocato, responsabile del variare del metro scientifico, sia in questi casi aleatorio, o perlomeno relegabile a una sfera soggettiva in cui il processo analogico dipende più da impressioni visive che da costanti segniche.

Il lettore si chiederà: perché il mottetto? Si è accennato, precedentemente, alla funzione politica assunta da questa forma musicale. Nondimeno, un tale rinvio non spiega l'ossessione storiografica: ballate erano composte per matrimoni (*Resvellies vous et faites chiere lye*, dello stesso Du Fay, eseguita il 18 luglio 1423 per il matrimonio tra Vittoria Colonna e Carlo Malatesta), *chansons* per accordi diplomatici (*Plus nulz regretz* di Josquin Desprez, in occasione delle festività tenutesi il 1° gennaio 1508 per il trattato di Calais che mise fine alle ostilità tra Margherita d'Austria ed Enrico VIII), sequenze, tropi, inni, antifone per le celebrazioni liturgiche (la sequenza *Nuper almos rose flores*, *unicum* del sopracitato graduale fiorentino del 1472, forse scritta da Du Fay), senza contare l'*ordinarium* o il *proprium missae*. Contrariamente alle altre forme musicali, il mottetto non deriva da un modello poetico preesistente: politestuale, trova altrove, nella ripetizione di *talea* – schema ritmico – e *color* – frammento melodico – alla voce del *tenor*, la voce più grave, il fondamento della composizione polifonica, l'agente strutturante. Obbligato da percorsi matematico-numerologici (la cui esegesi difficilmente poi si sottrae a valenze simboliche), costretto a una particolare attenzione sincronica dalla combinazione simultanea di più testi, il compositore esercita in questa sede la sua capacità di astrazione. Ne è derivata una narrazione storica del Medioevo musicale essenzialmente pitagorica e platonica, simbolica e analogica. La relazione tra musica e architettura ne è, a volte a proprie spese, il riflesso.

Forma mentis

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna – ampio ed erudito coacervo letterario, filosofico e filologico, che per il tramite di una narrazione allegorica racconta, nel suo stesso svolgersi, il sogno umanistico della creazione di un idioma polimorfo –, dato alle stampe a Venezia nel 1499 accomuna il «divisare» dell'architetto, direbbe Alberti (*De re aedificatoria*, *Incipit*), a quello del musico:

> Perche in alcuna parte avendo facto moto del fine debito allarchitettare, che e la praestante inventione, di acquistare modulatamente dil aedificio il solido corpo.

> Poscia licentemente quello invento. Lo Architecto perminute divisione el reduce, Ne piu ne meno quale il Musico havendo invento la intonatione & il mensurato tempo in una maxima quello da poi proportionando in minute Chromatice concinnamente sopra il solido lui el riporta. Per tale similitudine dapo la inventione la principale régula peculiare al Architecto e la quadratura. Et questa distribuentila in parvissime, La harmonia se gli offerisce dil aedificio & commodulatione, Et al suo principale gli convenienti correlarii (f. C IIII).

È stata riconosciuta, nel brano sopra citato, la lettura del *Teorica musicae* (1492) e del *Practica musicae* (1496) di Franchino Gaffurio, teorico lodigiano, *magister cantus* del duomo di Milano, introdotto alla corte degli Sforza e prossimo di Angelo Poliziano, Marsilio Ficino e Leonardo (suo l'unico ritratto maschile della pur ampia produzione vinciana), soprattutto per quanto riguarda i concetti di *practica* e *lineamento*, assimilati alla *fabrica* e *ratiocinatio* vitruviane (*De architectura*, I, 1), e traslati con uguale valenza nel campo artistico. Colonna equipara la figura dell'architetto non al *cantor* di estrazione medievale, ma al *musicus*, il teorico divenuto compositore, capace di padroneggiare, per il tramite della notazione, tanto la dimensione verticale – la «intonatione» – che quella orizzontale – il «mensurato tempo» – della *scientia musica*. Il medesimo estratto contiene anche un'altra indicazione, di ordine poietico, afferente la natura ontologica dei processi di creazione e composizione, di cui segnala l'alterità rispetto alla *tèchne* medievale.

Si era anticipato nell'introduzione: soltanto due sono i passi che postulano, su di un piano metaforico, l'analogia architettonico-musicale. Due menzioni nate nello stesso ambiente parigino di inizio Trecento. La prima, estratta dall'*Ars musicae* (1300 ca.) di Johannes de Grocheio, riguarda la sovrapposizione delle voci nel mottetto:

> Il *tenor* è la parte sopra la quale si basano tutte le altre, alla stessa stregua delle parti di una casa o di un edificio che si basano sulle fondamenta: il *tenor* le regola e dà loro la misura, come le ossa la danno alle altre parti.

La seconda segue di trent'anni e porta la firma di Jacobus Leodiensis:

> così è il *tenor* sul quale si regge il discanto: come un edificio che si regge sulle sue fondamenta. Come il canto, il *tenor* è così chiamato perché sorregge e dà fondamento al discanto. Chi potrebbe discantare senza *tenor*, e chi parimenti potrebbe costruire senza fondamenta? L'edificio dev'essere infatti proporzionato alle fondamenta, affinché cresca non secondo l'estro del costruttore, bensì secondo le esigenze delle fondamenta; allo stesso modo, affinché non si discanti inconsideratamente, bisogna mettere per iscritto le note secondo l'esigenza e la proporzione delle note del *tenor* stesso, perché si accordino con esse (*Speculum musicae*, VII, 3).

La funzione di fondamento del *tenor* (che Grocheio approfondisce tramite il rinvio anatomico di ascendenza vitruviana, *De architectura*, III, 1), determina le dimensioni della forma, non solo su piano verticale ma anche orizzontale, tramite la ripetizione di *talea* e *color*. Il solo esempio contemporaneo di analisi musicale, una disamina strutturale condotta da Johannes Boen sul mottetto a quattro voci di Philippe de Vitry *Impudenter circuivi /Virtutibus laudabilis* (*Ars musicae*, 1355 ca.), attesta il carattere formulaico del procedimento (Gallo 1991, p. 44). La natura modulare del processo creativo si desume anche dalla radice etimologica dei termini utilizzati: *talea* deriva da *taille*, vocabolo già in uso nel Duecento per indicare l'imposta da pagare, al signore locale o al tesoro reale, calcolata sulle tacche di un fusto ligneo (Zara 2016); mentre *color* rinvia alla omonima figura retorica detta anche *repetitio*, poiché implica la ripetizione del medesimo enunciato.

Due secoli dopo non si tratta più di moltiplicare un motivo, figura geometrica o *cantus firmus* che sia, per determinare la forma e la lunghezza dell'oggetto in questione; piuttosto si assiste all'imporsi di un principio unitario che, a partire dalla totalità (verticale e orizzontale), stabilisce attraverso un preordinamento mentale (il *divisare* di Alberti, la *quadratura* di Colonna, la notazione musicale), la disposizione degli elementi strutturanti. «Lo Architecto perminute divisione el reduce»: la formula evidenzia come l'architetto, contrariamente alle pratiche medievali *ad quadratum* e *ad triangulum* sopra descritte, non riproduce più una figura geometrica per stabilire la forma e le dimensioni della sua struttura, come rivela il taccuino di Villard de Honnecourt (13° sec.), ma ricava una norma, una misura, dall'unità alla quale riconduce ogni parte del progetto.

Durante tutto il Quattrocento muta il ruolo del *cantus firmus*: da *continuum* ininterrotto diviene un rinforzo armonico puntuale, che non definisce più, *in extenso*, la durata della composizione (e il doppio *tenor* del *Nuper rosarum flores* di Du Fay, considerato da questo punto di vista, ne è l'esempio più pertinente). La dimensione orizzontale, propriamente longitudinale, è rimpiazzata dalla dimensione verticale e dal susseguente rapporto dinamico che deriva dalla stabilizzazione di nuovi agenti formali: le cadenze. La definizione formulata da Johannes Tinctoris nel primo dizionario musicale, il *Terminorum musicae diffinitiorum* del 1472, è in questo senso rivelatrice: «*tenor* è il fondamento melodico della relazione fra le voci in ogni composizione polifonica» (XVIII, 260). Sempre base di sostegno dunque, ma diversamente da come la ritengono de Grocheio e Jacobus Leodiensis: sostegno, infatti, non di una struttura sonora costruita per sovrapposizione di differenti strati, quanto piuttosto perno delle relazioni che i suoni, in un gesto melodico e armonico formalizzato (le cadenze), intrecciano tra loro. Parallelamente, il disegno dell'architetto non si realizza più aprendo le punte del compasso per reiterare

una figura, un segmento dopo l'altro, in successione lineare (*ad quadratum* o *ad triangulum*), ma si organizza al contrario: «perminute divisione» (Zara 2013).

L'idioma linguistico svela spazi più profondi rispetto alla natura del processo culturale messo in esergo dall'equiparazione dei procedimenti creativi. *Talea* e *color* non designano solamente una mera ripetizione: *color*, afferma Johannes de Garlandia nel *De mensurabili musica* (trattato redatto verso il 1260 per spiegare la notazione mensurale in uso presso l'*école* di Notre-Dame), «è la bellezza del suono ovvero l'oggetto dell'udito attraverso il quale l'udito trae piacere» (Gallo 1991, pp. 12-13). Il piacere è nella reiterazione. Due secoli e un decennio dopo, Tinctoris testimonia del mutamento intercorso nell'ottava e più importante delle regole di scrittura musicale del suo *Liber de arte contrapuncti* (III, 8) del 1473: la *varietas* è l'anima del contrappunto. Un'anima retorica: i precettori chiamati in causa dal teorico sono dei letterati, Orazio e Cicerone.

A partire dal 15° sec., il numero, spaziale o temporale che sia, da ideale diventa eloquente: la *ratio* si fa *oratio*. Il postulato storiografico che interpreta la relazione tra musica e architettura attraverso il *logos* proporzionale di ordine pitagorico e platonico, dimentica che, una volta smaltito l'encomio quadriviale, il teorico d'architettura si rivolge alla musica per

> la forza di commuovere gli affetti [...] & si come la oratione ha forme, & idee diverse per satisfare alle orecchie, cosi habbia l'Architettura gli aspetti, & forme sue per satisfar a gli occhi (D. Barbaro, *Commento a Vitruvio*, 1567, p. 115; Zara 2017).

A cent'anni di distanza il mottetto di Marchetto e quello di Du Fay illustrano da un lato la conferma di una funzione – la celebrazione di un evento –, dall'altro la progressiva trasformazione della pratica compositiva. Se i percorsi storiografici hanno individuato, a titolo diverso, qualunque ne sia il grado di pertinenza e coerenza, un parallelo architettonico, questo mette in risalto l'affermarsi graduale di un processo di astrazione che l'esercizio della scrittura, *in primis* mentale, impone alla pratica orale. Dalla ripetizione alla variazione: nella palingenesi di un canone che il Settecento designerà come estetico, un mondo cede il posto a un altro. Sotto coordinate diverse, musica e architettura continuano a intrecciare parentele, secondo percorsi matematici e affinità retoriche che non smentiscono lo scopo della ricerca che li sottintende: l'armonia. Nel Medioevo: acustica, simbolica, numerologico-proporzionale, compositiva. *Quasi ad omnia se extendit* (Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, *Proemium*).

Bibliografia

R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, London 1949, 1962[2] (trad. it. Torino 1964).

K. Meyer, *The eight Gregorian modes on the Cluny capitals*, «The art bullettin», 1952, 34, pp. 75-94.

M. Schneider, *Singende Steine: Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel 1955 (trad. it. Milano 1976).

O. von Simson, *The gothic cathedral. Origins of gothic architecture and the medieval concept of order*, New York 1956 (trad. it. Bologna 1988).

J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations», 1960, 3, pp. 417-33 (trad. it. Torino 1977, pp. 12-17).

P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistemologie*, Paris 1971 (trad. it. Roma-Bari 1973).

C.W. Warren, *Brunelleschi's dome and Dufay's motet*, «The musical quarterly», 1973, 1, pp. 92-105.

G. Musca, *Castel del Monte, il reale e l'immaginario*, in *Castel del Monte*, a cura di G. Saponaro, Bari 1981, pp. 23-62.

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

J. Chailley, *Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny*, «Acta musicologica», 1985, pp. 73-94.

C.E. Scillia, *Meaning and the Cluny capitals: music as metaphor*, «Gesta», 1988, 1-2, pp. 133-48.

C. Brewer, *Defrosted architecture: the incommensurability of Dufay's Nuper rosarum flores and Brunelleschi's work for Santa Maria del Fiore*, comunicazione letta al Fifty-fifth annual meeting of the American musicological society, Austin (Tex.), 1989, inedito.

F.A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, Torino 1991.

A.R. de Koomen, *Dufay's Nuper rosarum flores and Santa Maria del Fiore: a case of misinterpretation* [1994], inedito.

C. Wright, *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's temple, and the veneration of the Virgin*, «Journal of the American musicological society», 1994, 3, pp. 395-441.

N. Hiscock, *The wise master builder: platonic geometry in plans of medieval abbeys and cathedrals*, Aldershot 2000.

V. Zara, *L'intelletto armonico. Il linguaggio simbolico e musicale nell'architettura di Castel del Monte*, «Musica e storia», 2000, 1, pp. 15-52.

M. Trachtenberg, *Architecture and music reunited: a new reading of Dufay's Nuper rosarum flores and the cathedral of Florence*, «Renaissance quarterly», 2001, 3, pp. 741-75.

Ad Quadratum. The practical application of geometry in the medieval architecture, ed. N.Y. Wu, Aldershot 2002.

V. Zara, *Musica e architettura tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea*, «Acta musicologica», 2005, pp. 1-26.

E. Cirillo, F. Martellotta, *Worship, acoustics and architecture*, Brentwood 2006.

C. Smith, J.F. O'Connor, *Building the kingdom. Giannozzo Manetti on the material and spiritual edifice*, Turnhout 2006.

T. Zakinthinos, D. Skarlatos, *The effect of ceramic vases on the acoustics of old Greek orthodox churches*, «Applied acoustics», 2007, 68, pp. 1307-22.

D. Howard, L. Moretti, *Sound and space in Renaissance Venice. Architecture, music, acoustics*, New Haven-London 2009.

P. Junod, *Architecture et musique, un bilan*, «Annales d'histoire de l'art et d'archéologie», 2009, pp. 59-84.

P. Duhamel, *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)*, Bern 2010.

M.V. Schwarz, *Padua, its Arena and the Arena chapel: a liturgical ensemble*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», 2010, 73, pp. 39-64.

R. Bork, *The geometry of creation. Architectural drawing and the dynamics of gothic design*, Aldershot 2011.

P. Caye, *La question de la proportion. Réflexions pour un humanisme du quadrivium*, in *Proportions. Science, Musique, Peinture & Architecture*, Actes du LI[e] Colloque international d'études humanistes, 2008, Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, éd. S. Rommevaux, P. Vendrix, V. Zara, Turnhout 2011, pp. 69-81.

E. Cirillo, F. Martellotta, *Le «armonie celesti» delle cattedrali gotiche*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, C. Ruini, Milano 2011, pp. 136-39.

V. Minazzi, *Il suono delle campane nello spazio medievale*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, C. Ruini, Milano 2011, pp. 214-17.

V. Zara, *Signatura rerum. Le langage symbolique et musical dans l'architecture du Castel del Monte*, in *Châteaux et mesures*, Actes des 17[es] Journées de castellologie de Bourgogne, Château de Pierreclos 2010, éd. H. Mouillebouche, Chagny 2011, pp. 26-59.

T.J.C.S.C. Freire, *Sur la relation humaniste entre la musique et l'architecture au XV[e] siècle: une nouvelle lecture de 'Nuper rosarum flores' et de sa relation numérologique controversée avec la Cathédrale de Santa Maria del Fiore*, Mémoire de master, dir. J.-Y. Haymoz, Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon, 2012.

Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens, éd. B. Palazzo-Bertholon, J.-C. Valière, Paris 2012 (in partic. B. Palazzo-Bertholon, *Les sources médiévales et modernes*, pp. 27-31).

V. Zara, *Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports entre musique et architecture au Moyen Âge*, «Recercare», 2013, 1-2, pp. 5-38.

M. Ambruoso, *Castel del Monte. Manuale storico di sopravvivenza*, Bari 2014.

J. Ferrando, *«Solus Deus creat, nullum corpus potest creare». La chapelle saint Pierre et saint Paul du Palais des Papes, une projection architecturale du motet Petre Clemens?*, in *Ontologies de la création en musique*, 3° vol., *Des lieux en musique*, éd. C. Esclapez, Paris 2014, pp. 75-96.

D.K.S. Walden, *Frozen architecture: music and architecture in Vitruvius De Architectura*, «Greek and Roman musical studies», 2014, 2, pp. 124-45.

V. Zara, *Tempus, talea, tenor: Nicolas Oresme et la doulce musique du gouvernement royale*, in *Valeurs et systèmes de valeurs (Moyen Âge et Temps modernes)*, éd. P. Boucheron, L. Gaffuri, J.-P. Genet, Paris 2016, pp. 137-63.

V. Zara, *«Udire secondo le idee». Daniele Barbaro e la musica degli affetti*, in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, éd. P. Caye, F. Lemerle, L. Moretti, V. Zora, Turnhout 2017, pp. 341-72.

Per la traduzione dei brani dell'*Ars musicae* e dello *Speculum musicae* si ringrazia Concetta Pennuto.

Autori del volume

Maurizio Agamennone: *Musica popolare tra riscoperte e malintesi*
Bianca Maria Antolini: *L'editoria musicale italiana dall'apogeo alla colonizzazione*
Lorenzo Arruga: *I grandi interpreti: direttori e strumentisti*
Nicola Badolato: *Amazzoni e sovrani, la festa e il teatro*
Cecilia Balestra: *Teatri e pubblici: dall'impresariato alle politiche culturali*
Giacomo Baroffio: *Le origini e gli sviluppi del canto cristiano*
Marco Beghelli: *Il trionfo della voce*
Marco Betta: *La musica contemporanea: tramonto delle 'scuole' e tendenze internazionali*
Lorenzo Bianconi: *Il libretto d'opera*
Renato Bossa: *Goldoni e l'opera buffa*
Alessandro Bratus: *La popular music tra Novecento e Duemila*
Alberto Brunelli: *L'identità del canto liturgico*
Roberto Calabretto: *Musica e cinema attraverso il Novecento*
Sandro Cappelletto: *Il labirinto della nostra identità musicale*; *Nuovi orizzonti*; *Antico e moderno, aurore e tramonti*; *Un primato italiano: gli evirati cantori*; *Il Paese dei melodrammi*; *Invenzioni, regole, censure, memorie*; *«Com'è bello, quale incanto»: alcune voci del Novecento e oltre*; *Ascoltare*
Gianluca Capuano: *Gli inizi della scrittura*
Daniele Carnini: *L'età rossiniana prima di Rossini: l'interregno*; *Gioachino Rossini*
Tim Carter: *Nuove musiche, nuovi pensieri* (trad. dall'ingl. di Manuela Esposito)
Ivano Cavallini: *Arturo Toscanini*
Alessandro Cecchi: *Live, streaming, fonolatria, schizofonia*
Andrea Chegai: *Pietro Metastasio*
Simone Ciolfi: *Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero*
Marco Della Sciucca: *Giovanni Pierluigi da Palestrina*
Maria Rosa De Luca: *Vincenzo Bellini*
Mila De Santis: *Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi*
Antonella D'Ovidio: *Tra Sei e Settecento: Arcangelo Corelli, la sonata e il concerto*
Markus Engelhardt: *Giuseppe Verdi* (trad. dal tedesco di Carolina Pace)
Andrea Estero: *Organizzare musica: l'Italia nel contesto globale*
Paolo fabbri: *Claudio Monteverdi*
Dinko fabris: *Girolamo Frescobaldi*
Serena Facci: *La musica leggera nell'epoca dei mass media e la canzone d'autore*
Antonello Farulli: *Insegnare, apprendere, diffondere*
Carlo Fiore: *Il suono nel Medioevo*; *Questa fanciulla, amor, fallami pia: madrigale e ballata nel Trecento*
Angelo Foletto: *La regia dell'opera lirica*
Matteo Giuggioli: *La musica strumentale da Scarlatti a Boccherini*
Daniela Goldin Folena: *Lorenzo Da Ponte*
Marco Gozzi: *Il secolo di Petrarca, Boccaccio e dell'ars nova*
Maria Sofia Lannutti: *I trovatori e la musica nelle corti*
Marco Mangani: *Virtuosismo e camerismo tra Sette e Ottocento*
Lorenzo Mattei: *L'opera italiana fuori d'Italia tra Rivoluzione e Impero*
Gianluigi Mattietti: *L'avanguardia 'eccentrica': Donatoni, Sciarrino e la musica dopo gli anni Settanta*
Donatella Melini: *Artigianato, arte, lavoro: la liuteria*
Mario Messinis: *L'avanguardia classica: Bruno Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono*
Arnaldo Morelli: *Cantata e oratorio*
Fiamma Nicolodi: *La musica sotto il fascismo*
Susanna Pasticci: *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*
Agnese Pavanello: *Giuseppe Tartini*
Riccardo Pecci: *Giacomo Puccini*
Franco Piperno: *Il primo Settecento operistico: Scarlatti e Pergolesi*
Marcello Piras: *Il jazz*
Eleonora Rocconi: *L'eredità greca e latina*
Francesco Rocco Rossi: *L'Italia del Quattrocento: le cappelle musicali*
Angela Romagnoli: *Händel, Mozart e il viaggio in Italia*
Antonio Rostagno: *Musica e politica nell'Ottocento italiano*
Paolo Russo: *L'opera tra Illuminismo e Rivoluzione*
Ilaria Sainato: *La danza in Italia nel Rinascimento e nel Barocco*
Guido Salvetti: *Eccentrici, nostalgici, dimenticati*
Federico Maria Sardelli: *Antonio Vivaldi*
Marco Targa: *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*
Walter Testolin: *Da Luca Marenzio a Carlo Gesualdo: l'età d'oro del madrigale*
Sergio Trombetta: *La danza dalla riforma alla modernità*
Lucio Tufano: *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*
Alvise Vidolin: *L'esperienza elettronica tra avanguardia e intrattenimento*
Carlo Vitali: *La lingua nuova: Dante e la musica del Duecento*
Vasco Zara: *Musica e architettura tra Medioevo e Rinascimento*
Luca Zoppelli: *Gaetano Donizetti*