Le proporzioni canoniche e l'unità delle arti

nel pensiero rinascimentale barocco e romantico specialmente tra i trattatisti dell'architettura

L'A. tratteggia il cammino percorso dall'estetica nel periodo tra il '500 e V '800 nel riconoscimento dapprima di affinità tra le arti e poi di unità dell'arte. Riassume in particolare le teorie che identificano le proporzioni belle architettoniche e musicali (L. B. Alberti, Morris, ecc.) e quelle che propongono all'architettura metodi d'ispirazione solamente analoghi a quelli della musica (B. Vinone, F. Milizia, ecc). Ricorda la polemica Lessing-Wagner. Conclude approvando un esame comparato delle metriche, delle modulazioni, delle proporzioni particolari, ma anche mette in dubbio la possibilità di utilizzazione di tali risultati tanto in un linguaggio artistico valido, quanto in una interpretazione critica.

Lungo e faticoso è stato iì cammino dell'estetica per comprendere che la piacevolezza di alcune ben proporzionate forme spaziali o sonore non deve venire confusa con la bellezza artistica. Oggi le idee in proposito sono chiare e gli equivoci sensistici, che confondono la psicanalisi con la critica d'arte, si fanno sempre più rari; ciò nondimeno rievocare l'evoluzione del pensiero che ha preceduto l'attuale orientamento filosofico non è inutile.

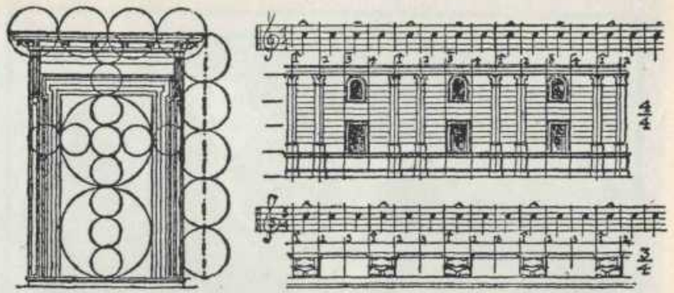
Per esempio, non mi sembra inutile ripercorrere il sentiero che ha condotto a scoprire tra le proporzioni piacevoli di alcune arti, e specialmente tra quelle della musica e dell'architettura, delle analogie e delle identità impressionanti; tanto più che in cima a tale sentiero sta poi l'importante conclusione estetica dell'unità delle arti, toccata la quale si potè comprendere che la proporzione ideale che ritroviamo in più arti non è condizione sufficiente al capolavoro, quantunque tale rapporto modulare possa essere presente nella creazione artistica quale ispiratore iniziale o quale casuale risultato controllabile in fase critica.

Ritratto di Leon Battista Alberti, eseguito da lui stesso. - *(Raccolta Dreyfus).*

Interessante è poi la constatazione che, mentre oggi la storiografia architettonica poco si vale del concetto d'unità delle arti, sia stato proprio il settore architettonico a portare notevolissimi contributi alla sua formulazione nel periodo che va dal cinquecento all'ottocento, ereditandolo in parte anche dall'antichità classica.

È da Plinio e da Vitruvio che i trattatisti architettonici del Rinascimento prendono l'avvìo a tali problemi. Problemi nei quali s'intreccia la polemica tra Pitagora ed Aristosseno, l'uno promotore frigido e scientifico di ricerche sui rapporti di numero che dovrebbero intercorrere tra i suoni della musica, l'altro invece assertore che il bello musicale viene giudicato in definitiva, come fenomeno di sintesi dall'orecchio, organo sensorio e non strumento di raziocinio. Plinio e Vitruvio echeggiano questa sotterranea polemica estetica, traslata dalla musica in campo architettonico, tra la ragione ed il senso.

Ed infatti tutta la bellezza tettonica classica, almeno nei suoi aspetti più vistosi potrebbe apparire una bellezza formale di archetipi ideali perfettissimi dominati da leggi di proporzionalità imperturbabili alle emozioni dei singoli artisti e delle varie civiltà. Ma a chi guardi in profondità s'appalesano anche interventi del gusto a modificazione delle proporzioni canoniche razionali, interventi personali lievi, interventi collettivi lenti ma decisivi, come quelli riscontrati dalle misurazioni di Alessandro Della Seta sui templi dorici secondo le quali si ha un progressivo aumento nel corso dei secoli della larghezza del tempio rispetto alla loro lunghezza: nel tempio C di Selinunte (VII e VI secolo av. Cristo) la larghezza è superiore d'un quinto alla metà della lunghezza e nel tempio dei Dioscuri di Agrigento (III secolo a. C.) non vi è maggiore neppure di un ventesimo ([1]).



Interpretazioni musicali di monumenti romani: S. Lorenzo in Damasco, Palazzo Giraud, il fregio della Farnesina (secondo Claude Bragdon).

Il primo importante incontro del filone antico di queste idee nell'Umanesimo è quello che ci offre nel terzo Commentario Lorenzo Ghiberti affermando decisamente: « *la proporzionalità solamente fa pulcritudine* », pur non disdegnando l'appello ad altre « *intenzioni* ». Poi viene il meraviglioso scrittore di cose d'architettura Leon Battista Alberti che afferma essere « *la leggiadria congiunta con lo animo e con la ragione {animo et mente)* » ma avere essenzialmente a fondamento il numero: « *infra questi numeri o pari o dispari ce ne sono alcuni che alla natura sono più famigliari che altri, e più celebrati appresso degli Savj che gli altri* ».

La natura sviscerata sensisticamente dai sapienti sembrerebbe dunque dogma di bellezza: « *quei medesimi numeri certo per i quali avviene che il concerto de le voci appare gratissimo ne gli orecchi degli uomini, sono quelli stessi che empiono anco e gli occhi e lo animo di piacere meraviglioso. Caveremo dunque tutta la regola del finimento* ([2]) *da' musici, ai quali sono perfettissimamente noti questi tali numeri: e da quelle cose oltre di questo, da le quali la natura dimostri di sè alcuna cosa degna ed onorata* ».

Non altrimenti ispirati sono gli scrittori del Seicento M. Durard e F. Blondel, il primo autore di un'« *Opera sopra l'architettura armonica* » ed il secondo di un « *Cours d'Architecture* » edito in due volumi dal 1675 al 1683.

Nel secolo successivo C. E. Briseaux è autore di un libro molto letto ai suoi tempi intitolato « *Traité du beau essentiel dans les arts appliqués particulièrement à l'architecture* » (1752) dove si continua a ribadire che ciò che piace all'orecchio deve piacere anche all'occhio e se ne dà una nuova giustificazione di natura fisiologica: « *perchè l'anima non può essere toccata che in maniera uniforme* ». E poi il Bianchini (che vide in proporzioni armoniche la camera sepolcrale dei servi di Augusto), il Derizet, il Ricciolini, il Galiani, il Vittone, tutti insieme continuano a saccheggiare il trecentesco Zarlino ([3]) ed i secenteschi G. B. Doni ([4]), M. Mersenne ([5]), i settecenteschi Rameau ([6]) e Tartini ([7]) ricercatori e teorizzatoli di misure musicali perfette. Lo strano vezzo non muore neppure nel nostro secolo nel quale è apparso il libro del Bragdon ([8]) in cui sono tentate trascrizioni dall'architettura alla musica.

La messe di nozioni musicali ritenute utili all'architetto rinascimentale e barocco ha due modi di utilizzazione a seconda che il trattatista crede maggiormente alla bellezza apollinea oggettiva oppure alla bellezza che nasce dal di dentro nel sentimento dell'artefice.

Come esempio della prima maniera potremmo riportare il pensiero albertiano. Nel concepire un edificio « *bisogna imitare la natura* », perchè se « *nelle figure e nelle forme de gli edifici è un certo che di eccellente e ben fatto naturalmente in un subito sveglia gli animi e si fa conoscere* ». « *Io credo certamente che la maestà, la bellezza e la dignità e qualsivoglia simili altre cose, consista in quelle cose che se tu le levassi e mutassi diventerebbero in subito brutte e mancherebbero* ». Donde la necessità di impossessarsi delle « *leggi le quali ella* [la natura] *aveva usate nel produrre le cose, trasportandole nelle cose da edificarsi* ».

Gli elementi naturali da togliersi dai suoni piacevoli sono per L. B. Alberti le consonanze pitagoriche delle corde: la *sesquialtera* (3:2), la *sesquitertia* (4:3), la *diapason* (2:1), la *diapason diapente* (3:1), la *disdiapason* (4:1), il *tuono* o *sesquiottavo* (8:9). Di questi numeri « *si servono gli architettori comodissimamente* », presi a due a due per proporzionare le loro piante. Quando debbono proporzionare i volumi, gli spazi, useranno invece delle terne di numeri, sempre suggerite da combi-

([1]) Altra misura che variò nel tempo: l'altezza della colonna rispetto alla lunghezza del tempio, dal minimo rappresentato dal tempio C di Selinunte, in cui la colonna è circa 1/8, si giunge al massimo del tempio dei Dioscuri di Agrigento in cui ne è circa 1/5. Il medesimo aumento è segnato dall'altezza totale del tempio (colonna e trabeazione) per quanto la trabeazione talvolta oscilli e non sempre cresca proporzionalmente all'altezza della colonna (Orsini).

([2]) Traduzione del Bartoli (1546) del «De re aediphicatoria » (1485). « Il finimento appresso di noi è una certa corrispondenza di linee infra di loro con le quali sono misurate le quantità, che una è la lunghezza, l'altra la larghezza, e l'altra l'altezza. La regola del finimento si caverà comodissimamente da quelle cose per le quali e' si è conosciuto e veduto espressamente che la natura ci si mostra meravigliosa ».

([3]) « *Istituzioni armoniche* », « *Dimostrazioni armoniche* ».

([4]) Autore di un compendio sui generi e sui modi della musica.

([5]) « *Harmonie universelle* ».

([6]) « *Traité de L'harmonie reduite à ses principes naturels* », 1723.

([7]) « *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* », 1754.

([8]) « *The Beatiful Necessity* », ed. Knopf, New York, 1922.

Il Genio dell'Architettura - (L, Sterni dip.; P. Bonato inc. - Roma).

nazioni di rapporti musicali e che l'Alberti elenca e dimostra nel capitolo VI del libro IX, consigliando, con esempi, di servirsene « *non confusamente, nè alla mescolata, ma in modo che corrispondino, e che consentano da ogni banda alla armonia* » ([9]).

Non molto dissimile dall'albertiano è il metodo suggerito dal Blondel (e che ebbe aspre critiche dal Perrault, 1693) e dal Morris che adombrò un parallelismo tra le note musicali e le « *sette proporzioni secondo le quali si abbiano a fare tutte le differenti fabbriche dell'universo* » ([10]).

Questo dunque è il modo razionale di giudicare della bellezza : controllo di proporzioni canoniche, inamovibili, immutabili perchè « *divine* », come felicemente e fortunatamente disse nel titolo del suo libro Luca Paciolo ([11]).

L'altra maniera, quella che dall'architettura guarda nella musica come ad un modello di libertà inventiva e di potenza espressiva spirituale, si sviluppa più tardi. Ha un esponente notevolissimo in Bernardo Antonio Vittone, uno dei più indipendenti ed originali scrittori d'architettura del Settecento ([12]).

Lodoliano ed antilodoliano nello stesso tempo, borrominiano e vignoliano, guariniano e juvarriano insieme, sostiene anch'egli che « *buona maestra delle proporzioni all'occhio aggradevoli può essere la Theoria delle voci musicali* ».

Perchè, secondo il Vittone, « *naturale è ai nostri sensi non operare nè prender diletto, che a misura delle operazioni e del moto dello spirito, il quale inserto avendo naturalmente in sè quelle proporzioni, che più lo possono muovere, e dilettare, né gradimento, e quiete fuor di quelle trovando, forza è, che quelle in ogni cosa cerchi, e pretenda, ed in conseguenza pena soffra, e patisca, qualunque volta fatto non le venga di quelle ricever dai sensi, mentre da essi riceve dell'oggetto l'immagine* ». Però non è solo nella sensistica piacevolezza visiva d'una forma che consisterebbe il bello architettonico: questa forma dovrebbe parlare al sentimento, « *deve eccitarsi nella fantasia* ». Dovrebbe cioè diventare immagine fantastica, segno o parola di una espressione artistica che urge nel « *sentimento* » dell'architetto e nella quale hanno diritto di cittadinanza non solo le consonanze ma anche le dissonanze.

Questi concetti noi oggi soppiamo e giustifichiamo dicendo che unica validità dei segni linguistici è quella giustificata dalla genuinità del linguaggio realizzato nel capolavoro e non la intrinseca piacevolezza di tali segni quando sono meri vocaboli di una lingua protocollare. Vittone, figlio del suo tempo, non poteva che giustificarsi che così: « *siccome un concerto musicale non di sole consonanze; ma di dissonanze ancora vuol esser composto; questo essendo, che alle consonanze dando col loro contrasto il risalto fanno che più deliciosa ne senta l'orecchio l'impression dell'accordo; così nella formazione d'un bel composto architettonico la disposizione de' membri, che in parti, a fogge tra loro diverse piegandosi, pur tuttavia s'accordano nel costruirne l'intero, è quella, che all'opera apporta il desiderato garbo e decoro* ».

Parole queste del Vittone scritte nel 1754 che hanno poco da invidiare nei riguardi delle anticipazioni del Doni e dello Zuccoli nel campo dell'estetica musicale.

Scendendo al dettaglio il concetto si sciupa un pochino; non di tanto però da renderne inutile la lettura: « *Deve pertanto il genio dell'Architetto essere libero, e per quanto bene possano aver pensato, e saviamente nelle loro cose operato gli preandati valenti architetti, non deve credersi che colpito abbiano in tutto il meglio: onde rimasto ne sia attraversato ai successori loro adito a migliori produzioni. No non v'ha ragione, che ci persuada, che migliorare in qualche modo si possano i loro pensieri; no non è credibile che il fonte dell'invenzione chiuso trovisi per gli nuovi moderni, e loro posteri, e che non sia dell'Architettura, come tutto il giorno vediam nella Musica, che da tanti secoli sovra poche voci, che gli elementi ne sono, aggirandosi, per quanti componimenti abbia essa prodotti non però priva resta dal poter colla combinazione dei suoi stessi elementi continuamente produrre in qualunque de' suoi sette tuoni, e far all'orecchio sentire mai più udite sinfonie, e concerti* ».

Sin qui concetti che possiamo accettare anche in senso moderno. E che sono riecheggiati nel tomo 1° del Milizia ([13]) dove frettolosamente ci si chiede: « *ma come con tre soli Ordini si può produrre tanta varietà negli edifizi? Appunto come con sette note si produce l'immensa varietà della musica. Con ciascuno degli Ordini si dà ad un edifizio un carattere, che non conviene ad altri edifizi, e ciascun ordine si può diversificare* ». E son pure riecheggiate quelle aspirazioni ad una libertà inventiva che mirabilmente il Wölfflin ([14]) individuò come caratterizzatrici del passaggio dal rinascimento al barocco. Diceva il Wölfflin: « *il barocco osa dare delle proporzioni impure e rendere dissonante l'armonia delle forme* ».

Ma riprendiamo la lettura del nostro Vittone: « *Come alla Musica li tuoni, servono all'Architettura i suoi Ordini, dimodochè, siccome ogn'un de' tuoni fisso restando a certe note, e distanze speciali, che gli servan di termini, può colla varia trasposizione delle voci innumerevole varietà di cantilene in sé ammettere, e produrre, così pure ogni un degli Ordini affetto tenendosi a certi precisi oggetti, e proporzioni, come a speciali suoi termini, può medesimamente col diverso assortimento dei suoi Elementi infinita varietà di componimenti in sé ricevere, ed adottare. E siccome ha ognun dei tuoni una certa speciale qualità, che dagli altri il fa dall'orecchio nella modulazione distinguere, così pur avvi in ciaschedun degli Ordini una certa di lui propria qualità, che il fa all'occhio fra gli altri distintamente conoscere; poiché tutto spirar deve, come già si è detto, robustezza il Toscano; civile, e naturale compostezza il Dorico; discreta morbidezza il Jonico; singolarità di delicatezza, e leggiadria il Corinthio, e maestoso fasto il Composito, restando però a tutti comune la grazia, egualmente che ai tuoni musicali la soavità, o dolcezza. In quella maniera poi, che non v'ha cantilena, purché legittima, che ad alcuno dei tuoni musicali specialmente non s'attenga, nella stessa pure, Componimento Architettonico alcuno regolare non dassi che ad alcun non si riferisca dei cinque Ordini. Dal che tutto ne siegue altri dover essere gli oggetti, ed altre le proporzioni, che ad un Ordine, ed altre quelle, che ad un altro convengono* ».

Riassumendo dunque il pensiero del Vittone, non esisterebbero canoniche proporzioni che l'architetto debba attingere dalla musica, ma bensì metodi, analogie nell'uso di mezzi espressivi. Il Vittone non ha il termine nostro di linguaggio, però ne anticipa il concetto pur impregnandolo di errori del suo tempo, quale ad esempio la confusa contenutistica teoria degli Ordini che dovrebbero essere vocaboli d'una lingua figurativa e nel contempo, cosa a noi ostica, parole d'un linguaggio plastico.

Comunque, anche dopo l'esperienza critica della pura visibilità ed il lavorìo dell'estetica idealistica, possiamo affermare che quei « *Toni musicali* » e quegli « *ordini architettonici* » (come del resto i genialissimi « *accenti* » del Doni e dello Zuccoli) debbono venire considerati un gran passo verso la modernità, perché, pur intesi come elementi di immediatezza fisica o come contenuti psicologici, svincolano la bellezza artistica dalla insidiosa piacevolezza fisiologica preoccupata solo di evitare che orecchio ed occhio subiscan « *pena* » o vengano « *choqués* ». Qui si parla già di genialità, di fantasia, di sentimento: ed è gran cosa.

È peccato che il Vittone non abbia potuto conoscere ed intendere il termine « linguaggio ». Io penso che non l'avrebbe sciupato come fece il Milizia ([15]), che avendolo ricevuto dalla filosofia vichiana se lo lasciò cadere di mano dopo averlo debolmente utilizzato nelle « *Nozioni preliminari* » del suo Dizionario. È noto che ivi espone, con la lindura che gli è propria, che l'umanità inventò « *Sette linguaggi liberali* » coi quali esprimersi e tra questi elencò la musica (« *linguaggio dei suoni modulati* ») e l'architettura (« *linguaggio per disposizioni ingegnose e significative degli edifici* »).

Della possibilità di considerare questi linguaggi come partecipi di un solo fenomeno spirituale non vi è traccia. D'altronde, non solo il Milizia, ma tutto l'ultimo scorcio del Settecento estetico sciupò l'ottima occasione di elaborare il prezioso concetto di linguaggio figurativo dacché Gian Battista Vico aveva prodigiosamente intuito l'origine unica dei linguaggi artistici. Ci vorrà un altro secolo completo ed acquisterà significato rigoroso solo con l'ultimo sviluppo dell'estetica e della critica idealistiche.

A discolpa di chi non osò, o non potè, occorre

Genietti delle arti belle - (Francois Boucher del., C. N. Cochin sculpsit).

([9]) Alla fine di questo capitolo, dopo l'istruzione sull'uso della media aritmetica e di quella geometrica, è anche spiegata e consigliata la media *musicale:* per esempio 40, compreso tra 30 e 60.

([10]) Le riporta con scherno il Milizia queste sette proporzioni proposte in « *Lectures en Architecture* ». Sono: 40.40.40; 60.40.40; 60.30.30; 60.40.20; 60.45.30; 60.48.36; 60.40.30. Darebbero piacere all'orecchio e all'occhio « *essendo eguali tutte le parti* ».

([11]) *a Divina proportione* », Venetiis, 1509.

f[12]) «*.Istituzioni elementari per indirizzo dei giovani allo studio dell'Architettura* », Lugano, 1760; « *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile etc.* », Lugano, 1766.

([13]) « *Dizionario degli Architetti»,* 1798.

([14]) « *Rinascimento e barocco* » (traduzione di L. Filippi del testo del 1888), ediz. Vallecchi, Firenze 1928.

([15]) « *Dizionario degli Architetti* », 1798.

ricordare qui che l'evoluzione del gusto operava in quel tempo in senso contrario, invischiando il processo artistico in un frigido cartesianesimo e trascinando a terra le felici intuizioni d'arte come equivalente di sogno comune a tutte le arti, di vaneggiamento giocoso, di ebbrezza creatrice dello spirito umano. Gli storici dell'arte e della musica sanno della trionfale ascesa delle teorie di Lessing ([16]). Nel suo *Laocoonte* Lessing sostiene ancora che le arti sono distinte e tanto più perfette quanto meno contaminate da elementi presi in prestito da altre. Lessing dice che scopo della poesia è la rappresentazione delle sole « *azioni* » e scopo della pittura la rappresentazione dei soli « *corpi* »; guai a scambiare e fondere le due finalità. Spingendo alle estreme conseguenze questa concezione: musica ed architettura dovrebbero separarsi raccattando ognuna gli elementi rappresentabili di individuale esclusiva spettanza.

Assurde conclusioni. Il massimo della inevitabile reazione al concetto di distinzione tra le arti si ebbe nel campo musicale. Nè meno decisiva fu l'azione dei filosofi, pronti ad utilizzare le confessioni vaghe, ma dense di intuizione, degli artisti operanti, i quali sempre sentirono profonda fraternità spirituale tra loro a qualunque particolare tecnica appartenessero.

Molto nota la polemica impostata da Wagner ([17]) in campo musicale contro la tradizione lessinghiana: la vera opera d'arte non si verificherebbe che procedendo dalla fantasia alla realtà vivente, rivolgendosi all'organismo completo dell'uomo. Tutti i sensi vengono interessati dal fenomeno sonoro. Esiste una controllabilissima sinestesia sensoria di udibilità e visibilità. Ed Hanslick (1854) incalza: « *Come fisiologicamente un senso può sostituire l'altro entro certi limiti, così anche esteticamente avviene che una sensazione in certo modo sostituisca l'altra* ».

Forse meno note le convinzioni degli architetti. Ecco la già citata asserzione del Briseaux che l'anima non può essere toccata che in maniera uniforme. Ecco Viollet le Due (1863) con una visione spiritualistica: « *l'arte è una sola sorgente che si divide in molti rivi; l'oratore, il poeta, il musicista, l'architetto, lo statuario ed il pittore non cercano se non espressioni diverse di un unico sentimento che sta nell'animo degli uomini pieni di ricchezza interiore* ». Ed ecco l'Adamy (1881) con una visione più sensistica, ma non meno pervasa di aspirazioni ad una unità dei fatti estetici: « *le immagini architettoniche non sono che la traduzione dell'organismo umano nella lingua astratta della materia* »,

Nella filosofia troviamo profilati due modi di condurre la polemica antilessinghiana in senso rivalutativo della unità delle arti: o affermando che quel che conta in arte è lo spirito e che pertanto la forma che noi contempliamo è la traccia d'una emozione che può sorgere in ogni arte tanto per la visione d'un corpo quanto d'un movimento (Herder); oppure appellandosi ai sensi ed interpretando le forme come segni destinati a muover la psiche, la quale sarebbe complesso di sensazioni trasmesse da apparati sensori non indifferenti l'uno all'altro, ma reciprocamente influenzabili ed influenzanti (Wöllflin). Ne conseguono due dimostrazioni che l'*arte è una:* perchè lo spirito in cui si assommano le emozioni artistiche non è frazionabile e perché non è pensabile, né sperimentabile, una sensazione pura, una sensazione trasmessa da un apparato che non abbia accoppiato il ricordo di altre sensazioni provate tramite altri apparati.

In realtà le due vie dimostrative non sono così separate come potrebbe apparire da eccesso di schematizsazione. Dal fronte spiritualista frequenti sono gli appelli al corpo ed alla materia; come dal fronte empirico reiterati sono gli appelli allo spirito. Se non si hanno talora compromessi e sintesi esplicite come quello proposto da Lionello Venturi in polemica con Benedetto Croce per una « *soggettivizzazione della visione, attribuendola non ai sensi ma all'anima* ».

Comunque il lungo itinerario seguito sin qui, attraverso accostamenti di esperienze di tecniche confinanti e poi lungo la battaglia per l'identificazione di un arte unica, conduce ad una conclusione che il nostro tempo accoglie e sistema nel suo pensiero: ogni arte è linguaggio soggettivo, cioè simbolizzazione umanizzata del mondo, complesso di forme su cui la nostra anima riflette la propria immagine chiarificata e che non si può scindere in immagini pure e simboli isolati senza distruggerne l'essenza.

Una luce accesa in uno dei compartimenti tradizionali dell'arte illumina di conseguenza anche tutti i settori confinanti. Questa luce può essere una metrica, una modulazione, una proporzione; purché si sappia attribuir loro il significato di indicazioni orientative non tassative ed egemoniche.

Una metrica particolare che sia stata seguita nella fase critica come schematizzazione d'indagine, automaticamente deve diventare metrica chiave per le arti tutte; perché è evidente che, dopo quanto s'è detto, non possiamo più seguire Perrault quando polemizza contro Blondel affermando che le proporzioni dell'architettura non sono così imperative come quelle della musica. Se le proporzioni modulari non sono imperative nell'architettura non lo sono neppure nella musica.

Il periodo storico visto guardò alle arti con l'occhio del matematico. La nostra età non può che compiacersi del lavorìo dell'antico pensiero ed auspicare uno studio comparato dei dati raccolti nei vari settori. Tuttalpiù la nostra generazione potrà mettere in dubbio la validità della ricerca modulare sotto forma di rapporto numerico; perchè in effetti esistono altri comuni denominatori del gusto che non sono cifre ([18]).

Augusto Cavallari-Murat

([16]) « *Laokoon* », 1766; tradotto in italiano dal Persico, 1888.

([17]) « *Wort-ton-Drama* », 1851.

([18]) L'A. tenne il 12 aprile 1948 presso l'A.C.I. (Associazione Culturale Italiana) una conferenza intitolata « *L'architettura* e *la musica* ». Oltre all'argomento dei rapporti tra le due arti nel tempo andato, tentò un'interpretazione dell'evoluzione del gusto musicale ed architettonico dal periodo classico e romantico a quello moderno servendosi di adatti parametri critici non traducibili in numeri.