

Aesthetica Preprint

Il suono eloquente

a cura di Maria Semi



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

83

Agosto 2008

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2006, responsabile scientifico prof. Paolo Gozza) – Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna – Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali (DISMEC), Sede di Ravenna.

Il suono eloquente

*Musica tra imitazione, espressione e simpatia
nel Settecento inglese*

a cura di Maria Semi

Indice

<i>Il suono eloquente</i> , di Maria Semi	7
Mimesis, musica e le “sister arts”	10
La simpatia delle associazioni: musica e poesia come arti “alleate”	14
L’eloquenza dell’espressione	19
Thomas Reid: l’espressione musicale segno naturale delle passioni	22
Imitazione vs espressione: la riconciliazione di Thomas Twining	24
Il suono della mente: la musica di Adam Smith	25
Appendice	
<i>Un discorso su musica, pittura e poesia</i> [1744] di James Harris	35
<i>Saggio sulle arti comunemente dette “imitative”</i> [1772] di Sir William Jones	51
<i>Dei molteplici significati dell’applicazione alla musica del termine “imitativo” da parte degli Antichi e dei Moderni</i> [1789] di Thomas Twining	61

Il suono eloquente

di Maria Semi

La celebre e tanto spesso citata *pointe* satirica di Fontenelle nei confronti della musica strumentale, quella spiazzante domanda «sonate, que me veuX-tu?» che ci è stata tramandata da Rousseau ¹, può forse esserci utile per cogliere fin dappprincipio il tema centrale di questo libro: il problema dell'*eloquenza* del suono musicale. Con tale locuzione intendiamo riferirci alla questione dell'efficacia retorica della significazione musicale: non solo *cosa* la musica “dice”, ma anche *come* lo dice. Possiamo dare alla domanda di Fontenelle un duplice significato: da un lato un significato oggettivo, cosa vuol “dire” la musica? Dall'altro un significato soggettivo: che cosa vuol dire questa musica “per me”? Come vediamo, tali domande – in questa formulazione – tendono a dirigere il discorso sull’“eloquenza del suono musicale” verso il polo della significazione, verso la richiesta alla musica di esprimere un contenuto determinato e identificabile.

Nell'Inghilterra e nella Scozia del Settecento – che costituiscono il nostro terreno d'indagine – queste domande hanno trovato più di una risposta. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento gli scritti sulla musica tendono a polarizzarsi in due direzioni: da un lato avviene il battesimo della scienza *acustica*, che va ad occupare lo spazio nel novoro delle “matematiche miste” ove prima figurava la musica *tout court*; quest'ultima invece viene collocata nella nascente categoria delle Belle Arti ². La nuova collocazione della disciplina ha favorito la proliferazione di scritti dedicati alla discussione della musica nell'insieme delle Belle Arti. L'imitazione si rivelò di particolare importanza in questo ambito perché fornì ai teorici – anche sulla scorta di un rinnovato interesse per la *Poetica* aristotelica – un principio comune sotto il quale comprendere molte arti. Tuttavia, per quanto diffusa possa essere stata l'applicazione del principio d'imitazione in sede teorica, la varietà di modi in cui è stato inteso lo rende un concetto particolarmente sfuggente. Risulta di certo sbrigativa l'affermazione di Tatarkiewicz secondo cui: «tra il XV e il XVII secolo il concetto dell'imitazione in arte fu discusso da così svariate angolature che restò ben poco per ulteriori interpretazioni. Il secolo XVII ereditò quest'idea, la accettò, ma smise di rifletterci sopra» ³. In particolare, proprio il dibattito relativo ai rapporti tra musica ed imitazione dimostrerà come non solo i teorici di quel

secolo non abbiano affatto rinunciato a cimentarsi nell'interpretazione del concetto, ma come – in particolare nel caso di Adam Smith – siano giunti anche a elaborare riflessioni del tutto originali in merito.

Nelle fonti da noi esaminate, il problema dell'eloquenza della musica viene tematizzato alla luce della categoria di "imitazione": l'imitazione diviene un concetto che permette di pensare come e cosa la musica possa rappresentare. Tuttavia l'idea di ricondurre l'eloquenza del suono per intero al potere rappresentativo dell'imitazione non fu ritenuta soddisfacente; quasi tutti gli autori britannici sono concordi nel riconoscere alla musica una capacità rappresentativa di gran lunga inferiore rispetto alle altre arti ⁴. Per cercare di rendere conto degli effetti della musica, si è passati da una risposta alla domanda circa "cosa" la musica significhi declinata in senso *rappresentativo*, a una declinata in senso *espressivo*. Rappresentazione ed espressione possono essere considerate come due volti della medaglia "imitazione" ⁵. Sebbene all'epoca imitazione ed espressione siano state trattate come principî contrapposti, l'idea di un'imitazione delle passioni – e quindi rappresentativa di oggetti "interni" e non esterni all'uomo – restituisce proprio il senso del principio espressivo. Tuttavia sia nel caso dell'uso del principio di imitazione, sia di quello di espressione per spiegare i fondamenti della comunicazione musicale, non si sfugge da una considerazione dell'eloquenza musicale sulla base di un "contenuto". La musica deve significare "qualcosa".

L'aspetto più nuovo e originale che gli autori inglesi e scozzesi hanno portato al dibattito sui motivi dell'efficacia dell'arte dei suoni va forse individuato nell'elaborazione di un modo di considerare la musica che la svincola dalla necessità di avere un "oggetto", pur salvaguardando quello che può essere il suo significato per l'uomo. Nell'Inghilterra del Settecento, come nel resto d'Europa, la discussione sui principî delle arti è connessa a una delle questioni intellettuali più *à la page*: il perfezionamento dell'uomo ⁶. L'arte, in virtù del suo particolare potere che permette di fare un uso intenzionale e determinato del sentimento di piacere, può rappresentare un utile strumento educativo a favore della società. Come scrive John Gregory nel 1765: «Music, like Eloquence, must propose as its end a certain effect to be produced on the hearers» ⁷ e aggiunge che essa ha un enorme potere sulla mente umana; se usato per il nobile scopo di muovere e regolare le passioni, tale potere rende la musica «one of the most useful arts in life» ⁸.

Tuttavia i pensatori britannici individuano anche un secondo ambito nel quale la musica può assumere un significato di rilievo per l'uomo e si tratta proprio di quel campo di studi di cui furono i più attivi promotori: la psicologia della mente. A partire da Locke – e poi in Hume, Lord Kames e Adam Smith tra gli autori discussi nel nostro saggio – viene elaborato un parallelismo in cui vengono equiparati lo svolgersi diacronico del discorso musicale e lo sviluppo diacronico del pensiero nella mente

umana. Dal momento in cui la dimensione temporale diviene sempre più importante per rendere conto del funzionamento della mente, la musica diviene un utilissimo modello per poter “pensare il pensiero”. Non solo. Il parallelismo tra musica e mente umana non funge all’unico scopo di spiegare la seconda mediante la prima per analogia. Esso può anche rendere conto di un tipo particolare di piacere musicale che, col solo uso delle categorie di espressione e imitazione, poneva dei particolari grattacapi: il piacere che deriva dall’ascolto della musica strumentale.

Come attribuire un significato a una musica senza parole? Come renderla eloquente? Anche in questo caso, le risposte elaborate furono principalmente due. Una prima via mantiene vivo il legame con la sfera verbale, la seconda – quella cui abbiamo appena accennato – instaura un legame con la sfera della logica formale. La prima via, che ad esempio incontreremo in Francis Hutcheson, instaura un rapporto tra il suono musicale e i toni della voce. La voce, nel parlare, è soggetta ad alterazioni che rimandano agli stati d’animo di chi le proferisce: se ascoltassimo un’orazione in una lingua ignota – esempio comune nella letteratura da noi esaminata – saremmo in ogni caso colpiti e trascinati dall’eloquenza patetica del discorso. La musica strumentale può dunque essere paragonata a una tale orazione, agisce sulle nostre passioni anche senza che ne capiamo il significato. Tuttavia tale analogia fornì più argomenti ai detrattori – come nel caso di James Beattie – che ai sostenitori della musica strumentale. Infatti uno dei problemi cui tale interpretazione dava luogo era che un effetto di tal genere, per quanto sensibile, sembrava essere di breve durata e scarsamente utile dal punto di vista della formazione dell’individuo. Il rischio era che la musica strumentale fosse collocata nel rango dei piaceri effimeri. Invece l’idea che vi fosse nella musica un contenuto formale che agisce con potenza, poiché corrispondente alla natura della mente dell’uomo, permise di ancorare il valore della musica per l’umanità ai principî costitutivi del pensiero umano. Tale connessione verrà elaborata nel modo più puntuale nel saggio di Adam Smith, *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*⁹.

Nei paragrafi che seguono, cercheremo di ripercorrere le principali tappe dell’intenso dibattito che ebbe luogo in terra inglese e di testimoniare, col ricorso a un vasto numero di fonti, della pervasività della discussione tra filosofi e letterati. Il saggio prende le mosse da una rapida illustrazione del contesto che permise la messa a fuoco del concetto di imitazione: da un lato l’idea dell’esistenza di una particolare parentela tra le arti (nello specifico: pittura, poesia e musica), dall’altro la rilettura, il commento e le nuove traduzioni alla *Poetica* di Aristotele. Il seguito dei paragrafi sarà invece dedicato agli autori che, a partire da Hutcheson (1725) sino a Thomas Twining (1789), hanno portato un contributo di rilievo all’oggetto di discussione che ci sta a cuore. Al lettore, inoltre, è fornita in appendice la traduzione di tre saggi che esemplificano alcuni

stadi del dibattito. Il saggio di James Harris, *Un discorso su musica, pittura e poesia* (1744), offre una delle prime trattazioni sistematiche del principio di “imitazione” in riferimento a pittura, poesia e musica, e le sue riflessioni in merito all’arte dei suoni verranno riprese e citate lungo tutto il secolo. Il *Saggio sulle arti comunemente dette “imitative”* (1772) di Sir William Jones insiste sulla genesi comune di poesia e musica, e mette in luce come non sia l’imitazione il principio cui sono dovuti gli effetti di queste due arti sulla mente umana. Il saggio di Thomas Twining, *Dei molteplici significati dell’applicazione alla musica del termine “imitativo” da parte degli Antichi e dei Moderni* (1789), oltre a fornire un’importante testimonianza della ricezione di Aristotele nel secolo XVIII, ci presenta una riflessione sull’applicazione alla musica del concetto di *mimesis* basato sulla ricostruzione storiografica del suo uso in Aristotele e nei Moderni. Grazie allo studio dei testi aristotelici, Twining coglie con chiarezza un importante aspetto, ossia che in realtà tra l’imitazione degli Antichi e l’espressione dei Moderni a volte non v’è contrasto alcuno.

Mimesis, musica e le “sister arts”

Abbiamo accennato alla molteplicità di significati che possono essere attribuiti al termine “imitazione”. Già nella definizione aristotelica di *mimesis* possiamo trovare le basi delle ramificazioni del concetto; secondo lo Stagirita, infatti: «l’imitazione [...] sta in queste tre differenze: nel con che cosa, nel che cosa e nel come»¹⁰. Tra queste “differenze”, quella che di certo ha fornito i maggiori grattacapi e che più spesso troveremo messa in questione nelle riflessioni sulla natura imitativa della musica è il “che cosa”.

Le posizioni dei teorici al riguardo variano da un estremo all’altro. Nel commento alla propria influente traduzione francese della *Poetica*, il celebre letterato e classicista André Dacier si sofferma sul passo aristotelico che recita: «la maggior parte dell’auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni»¹¹. Dacier pone in evidenza proprio la limitazione imposta da quel “la maggior parte” e spiega come esista in effetti anche una musica, e l’autore indica proprio quella strumentale («dei preludi») come esempio, composta di suoni vaghi ed indeterminati che non vogliono dir nulla¹². All’estremo opposto troviamo la definizione di “imitazione” nel *Dictionnaire de Musique* (1767) di Rousseau del secolo successivo, ove si attribuisce alla musica un potere che le permette di porre «l’occhio nell’orecchio»; la musica secondo il ginevrino riesce a rappresentare ogni cosa, non direttamente, bensì eccitando nell’anima i medesimi movimenti che proviamo nel contemplare quelle rappresentazioni¹³. Come ben presto vedremo, nell’Inghilterra del secolo XVIII la maggior parte dei teorici si schierò per lo più dal lato di quanti sostenevano l’estrema limitatezza dell’uso

dell'imitazione in musica, fino a giungere – come nel caso di James Beattie – all'esclusione della musica dal novero delle arti imitative.

Tra le varie “arti sorelle” assieme alle quali la musica si trovò ad essere spesso discussa vi sono pittura e poesia. Come, ad esempio, scrive d'Alembert negli anni '50 del Settecento a proposito della musica: «molto si è scritto riguardo alla *meccanica* di quest'arte, ossia, per così dire, riguardo al suo lato *materiale*. Quasi nulla invece si è detto riguardo al gusto e all'espressione, ossia al lato *intellettuale*. Mi sembra che si potrebbe fare molta luce sull'argomento se si guardasse alla musica dalla prospettiva della pittura e dell'eloquenza, in particolare dell'eloquenza poetica»¹⁴. La discussione congiunta di poesia e pittura è un topos di origine antica, ben compendiato nelle celebri formule di Orazio (*ut pictura poesis*) e nel detto di Simonide tramandato da Plutarco («la pittura è poesia muta, la poesia pittura sonora»). A queste due arti sorelle, se ne può aggiungere una terza: la musica. Se però fin dall'antichità poesia e musica sono spesso state accostate, in virtù delle affinità che le legano in merito all'uso di ritmo e metro, l'accostamento di pittura e musica è forse meno evidente¹⁵. Ritengo che almeno due precedenti rivestano una particolare importanza per gli autori di cui tratteremo: una fonte “antica” e una “moderna”, nel primo caso la *Poetica* di Aristotele, nel secondo l'*Ottica* di Newton.

La *Poetica* – un po' già l'abbiamo accennato – vive verso la fine del Seicento una sorta di secondo Rinascimento. In Francia si assiste prima alla pubblicazione di un commento alla *Poetica* a opera di Rapin¹⁶, poi nel 1692 André Dacier ne pubblica una traduzione francese. Le traduzioni inglesi non si fanno attendere, Thomas Rymer pubblica nel 1674 la traduzione di Rapin – col titolo *Reflections on Aristotle's Treatise on Poetry* – e nel 1705 viene tradotto Dacier¹⁷. Nel corso del Settecento, in Inghilterra vi sarà ancora una traduzione della *Poetica*: quella di Thomas Twining del 1789. Nel testo dello Stagirita poesia, musica e pittura sono accomunate da un principio, l'imitazione: «così alcuni imitano riproducendo molti oggetti con colori e figure [...] e altri usando la voce, così tutte le dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica, separatamente oppure in combinazione»¹⁸. Sulla base dell'*auctoritas* aristotelica, dunque, l'imitazione è un principio che permette la discussione congiunta delle *Sister Arts*. Oltre all'imitazione, esiste anche un secondo principio, sempre di derivazione antica, che – sebbene diventi via via meno comune nel Settecento col procedere dei decenni – permette l'associazione tra le arti: l'armonia. Una testimonianza della perdurante validità del principio oltre il primo quarto del secolo è fornita da *Of the Sister Arts; an Essay* (1734) di Hildebrand Jacob, ove si legge: «Harmony, which is the essence of music, is, as it were, the dress or clothing of poetry; and painting is a kind of dumb harmony, which charms and soothes us thro' our eyes, as music does thro' our ears»¹⁹. Tuttavia – lo si vedrà in seguito – l'applicazione di

questo principio non troverà più, dopo Shaftesbury e Hutcheson, largo seguito. Sul fronte dei Moderni – si diceva – è invece l'*Ottica* (1704) di Newton a fornire delle basi per un'associazione tra musica e pittura. In quell'opera, infatti, Newton paragona espressamente armonie di colori e di suoni sulla base del concetto di vibrazione. Egli si chiede, in particolare, se l'armonia o il contrasto fra i colori non possano «nascere dalle proporzioni delle vibrazioni propagate attraverso le fibre dei nervi ottici nel cervello come l'armonia e il contrasto dei suoni nasce dalle proporzioni delle vibrazioni dell'aria»²⁰. Questi pur minimi e dubbiosi accenni di Newton a un possibile parallelismo di tipo fisico tra l'azione delle vibrazioni sonore e quella dei raggi di luce ebbero vasta eco nel Settecento e fornirono un punto d'appoggio per lo sviluppo di teorie comparatistiche tra i principî della composizione musicale e di quella pittorica. Tuttavia molto spesso l'*auctoritas* newtoniana viene utilizzata solo come spunto di partenza, per poi librarsi verso “folli voli” analogici, ove si sprecano i più incredibili tentativi di comparazione. Ad esempio nelle *Letters from a Tutor to his pupils* (Londra, 1780) il reverendo William Jones sostiene che i principî che reggono musica e pittura sono i medesimi, entrambe le arti si reggono infatti su un principio triadico: in musica esso è esemplificato dall'accordo, composto di tre note; in pittura dal fatto che l'equilibrio di un quadro si regge su un oggetto principale da un lato, un secondo dal lato opposto e un terzo tra i due²¹. L'uso avventato dell'analogia dovette essere una vera e propria moda dell'epoca, come si desume anche da numerose testimonianze in cui tale pratica viene irrisa. Un esempio d'autore può essere fornito dall'*Analisi della bellezza* (1753) di William Hogarth. Il celebre pittore canzona nell'introduzione al volume un testo che prometteva di svelare il segreto degli Antichi, «o la vera chiave per trovare tutte le armoniose proporzioni della pittura, scultura, architettura, musica, introdotte in Grecia da Pitagora»²² proprio tramite l'analogia. E più in particolare nel capitolo XI, dedicato alla *Proporzione*, Hogarth polemizza con Dürer e Lomazzo, i quali «hanno messo in difficoltà l'umanità non solo con un mucchio di inutili divisioni minuziose, ma anche con la bizzarra nozione che tali divisioni siano governate dalle leggi della musica»²³.

Lo scopo di questa breve panoramica introduttiva è quello di mettere in luce la diffusione nell'Inghilterra del secolo XVIII di una letteratura comparatistica sulle arti che coinvolge anche la musica. Nel primo quarto del secolo, tre sono le figure che – per spessore teorico – dominano tale discussione: Lord Shaftesbury, Joseph Addison e Francis Hutcheson. Dopo l'opera di Hutcheson, bisognerà attendere quasi vent'anni prima che un altro autore inglese, James Harris, rimetta mano in modo sistematico al nostro tema. Sulla scorta delle indagini di Locke, Hume e in seguito anche Reid, le riflessioni sul piacere estetico vennero sempre più interpretate alla luce degli studi sul funzionamento

della mente umana. Due principi si sono rivelati particolarmente fecondi nella loro applicazione alla musica: l'*associazione* e la *simpatia*.

Come abbiamo detto, le difficoltà nell'inquadrare la musica all'interno di un sistema basato sul principio mimetico hanno favorito il tentativo di sviluppare altri principi capaci di rendere conto dell'azione della musica sull'uomo. Le due principali alternative sviluppate all'epoca in suolo inglese risiedono nei concetti di *espressione* e *simpatia*. Tuttavia il principio propugnato con maggior forza, l'espressione, non riusciva a risolvere un problema già proprio del concetto di imitazione: imitazione o espressione "di che cosa"? La risposta generica "espressione delle passioni" non era sufficiente per fare della musica un'arte socialmente utile. Non tutte le passioni, infatti, sono ammesse all'interno della società. Vedremo, dunque, spesso i nostri autori specificare che la musica ha il potere di rappresentare soprattutto passioni positive o edificanti²⁴, sottolineatura importante, poiché – come scrive Alexander Gerard – «in determining the comparative merit of the imitative arts, we must not only estimate the excellencies of the instruments or manners of imitation which they respectively claim; but also the moment of what they imitate, and the value of the ends to which they are adapted»²⁵. In ogni caso mentre il principio dell'espressione – come anticipato – mantiene vivo il problema dell'attribuzione di un significato determinato alla musica, il principio simpatetico permette di rendere conto dall'azione patetica della musica per vie indipendenti dal linguaggio. La simpatia può, infatti, essere interpretata come un principio che agisce in modo meccanico, del tutto indipendente dalla volontà o dalla capacità di comprensione dell'individuo. Per lo sviluppo di tali teorie furono molto importanti gli studi di David Hartley, confluiti nelle *Observations Upon Man, his Frame, his Duty and his Expectations* (Londra, 1749). Hartley attribuì un particolare peso al concetto di "vibrazione", da cui fece discendere l'origine delle idee semplici, lasciando al principio associativo la causa della formazione delle idee complesse. Il concetto di vibrazione si presta con particolare efficacia ad essere usato in ambito musicale: un esito dell'applicazione alla musica delle teorie di Hartley si ritrova nelle *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (Londra, 1769) di Daniel Webb. L'autore si sofferma in particolar modo sul problema della giustificazione dell'efficacia patetica del suono. L'analogia fra suono ed emozioni riposa per l'autore sul fatto che entrambi i fenomeni sono riducibili al concetto di *movimento*. Le passioni scuotono e agitano la mente, allo stesso modo in cui i suoni scuotono e agitano l'aria, che penetra nel corpo mediante l'organo dell'udito. A tale ragionamento si viene ad aggiungere un ingrediente importante: i nervi. Le passioni e il suono non agiscono in modo generico sulla "mente" umana, bensì la stimolano a mettere in moto delle parti specifiche del corpo.

We are then to take it for granted, that the mind, under particular affections,

excites certain vibrations in the nerves, and impresses certain movements on the animal spirits. I shall suppose, that it is in the nature of music to excite similar vibrations, to communicate similar movements to the nerves and spirits. For, if music owes its being to motion, and, if passion cannot well be conceived to exist without it, we have a right to conclude, that the agreement of music with the passion can have no other origin than a coincidence of movements ²⁶.

Così come le passioni innescano un processo che fa sì che la mente comunichi un impulso, un moto, ai nervi e agli spiriti, la musica riesce ad avere sul corpo un effetto analogo a quello della mente.

La simpatia delle associazioni: musica e poesia come arti "alleanze"

Esiste tuttavia anche un secondo modo d'intendere il concetto di *simpatia*, che a volte lo conduce a confondersi col concetto di *associazione*: si tratta di una concezione meno rigorosa e non meccanica, che agisce per una sorta di potere occulto che potremmo quasi chiamare "affinità elettiva".

Un importante precedente per i nostri autori che pone in connessione *associazione* e *simpatia* è John Locke, il quale ci porta anche un esempio di come la musica possa aver fornito un modello per illustrare alcuni meccanismi della mente. Nei paragrafi iniziali del capitolo del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke dedicato all'"associazione delle idee" ²⁷ l'autore cerca di illustrare al proprio lettore come la consuetudine agisca sulla connessione tra le idee in modo tale da far sembrare il loro congiungimento una corrispondenza naturale. La ragione di ciò, a suo parere, risiede nella facilità con cui gli spiriti animali ripercorrono le tracce che sono abituati a solcare, dando alla nostra mente un'impressione di naturalezza. Per raffigurare in modo più chiaro l'idea di come l'abitudine agisca sui moti del pensiero, l'autore aggiunge:

un musicista, acquisita familiarità con una certa melodia, scoprirà che quando questa comincia a risuonare nella sua mente, le idee delle molteplici note che la compongono si succederanno nel suo intelletto in modo ordinato, senza sforzo o attenzione, così come in modo altrettanto regolare le sue dita si muoveranno ordinatamente sui tasti dell'organo per suonare la melodia che egli ha cominciato, sebbene i suoi pensieri distratti vaghino altrove. Non stabilirò qui se la causa naturale di queste idee, quanto della danza naturale delle dita del musicista, sia da imputarsi al moto dei suoi spiriti animali, per quanto questo esempio riveli che probabilmente è così, ma ciò può aiutarci in parte a comprendere i modi consueti del pensiero e il congiungersi delle idee ²⁸.

L'abitudine presenta, dunque, un'analogia con la forma musicale: essa crea una concatenazione ordinata temporalmente di eventi che si succedono con regolarità e sembrano, dunque, procedere l'uno dall'altro come se fossero legati da un rapporto causa-effetto. E quando tale logica è oramai nota, il pensiero la segue senza sforzi, anche in modo

meccanico e distratto. Locke prosegue affermando come a un tale tipo di connessioni vadano imputate «la maggior parte delle *simpatie* e delle *antipatie* osservabili negli uomini»²⁹ e come proprio questo sia un ambito che andrebbe sorvegliato nel modo più stretto nell'educazione dei giovani: questa connessione tra idee, infatti, in virtù della sua apparente naturalezza, «ha una tale influenza e manifesta una forza tanto considerevole nello sviarci a proposito delle nostre azioni sia morali sia naturali, delle nostre passioni, dei nostri ragionamenti e delle nozioni stesse, che forse non c'è altra cosa alla quale si dovrebbe riservare un'attenzione maggiore»³⁰.

È importante sottolineare come nel *Saggio sull'intelletto umano* la simpatia venga ricondotta a un fenomeno di tipo associativo poiché, nelle fonti da noi esaminate, l'uso del termine “simpatia” per spiegare la connessione tra musica ed idee o musica e passioni è molto frequente. Come abbiamo già accennato, le accezioni in cui viene inteso possono essere di due tipi: la più comune è quella lockeiana, dove la simpatia è un effetto dell'associazione delle idee; la seconda è una simpatia di ambito fisico-meccanico, che rimanda al noto fenomeno della risonanza simpatetica³¹. Nell'ambito di questo studio faremo riferimento ad autori che utilizzano il concetto simpatia nella prima accezione.

La simpatia, interpretata come fenomeno associativo, nei saggi sulla musica viene di norma sfruttata per spiegare la connessione tra la musica e le idee. E poiché le idee vengono rappresentate in termini verbali, espresse con parole, spesso le considerazioni sulla simpatia tra suoni ed idee vanno nella direzione di enfatizzare il legame musica-parola. Francis Hutcheson nella *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù* (1725) accenna brevemente a tale principio. Nella prima parte dell'opera, dedicata all'idea di bellezza, egli identifica un genere specifico di piacere musicale, fondato sul *senso interno dell'armonia*³². Tale senso suscita in noi un'idea di bello che Hutcheson definisce “originario” o “assoluto”, fondato sul principio di uniformità nella varietà. In questo caso la bellezza e il piacere musicale si fondano su un principio di natura formale – basato sul concetto di armonia come ordine e proporzione – che esclude il problema di un contenuto semantico. Tuttavia nel corso dell'opera l'autore dichiara che tale principio non è sufficiente per spiegare il piacere che deriviamo dall'ascolto musicale e soprattutto che esso non dà conto dei molteplici affetti che la musica suscita³³:

Per molte persone la musica ha anche un altro fascino che è distinto dall'armonia, ed è occasionato dal fatto che suscita passioni gradevoli. La voce umana è chiaramente alterata da tutte le passioni più forti; ora, quando il nostro orecchio discerne qualche somiglianza fra l'aria di una melodia – sia essa cantata o suonata su uno strumento, vuoi nel suo tempo o modulazione vuoi in qualsiasi altra versione – e il suono della voce umana alterata da una qualche passione, ne saremo colpiti in modo assai sensibile, e proveremo malinconia, gioia, gravità, preoccupazione destate in noi da una sorta di *simpatia* o contagio. La stessa connessione è osservabile fra la

stessa aria di una melodia e le parole che esprimono una passione a cui l'abbiamo sentita bene addirsi, cosicché aria e parole ci debbono tornare in mente insieme, anche quando solo l'una o l'altra colpiscono i nostri sensi.

Hutcheson si serve del concetto di simpatia per giustificare una connessione tra idee che permette il passaggio dal tono della voce umana alterata dalle passioni all'andamento melodico di un brano musicale. A differenza di prima, non ci troviamo più di fronte a un principio formale, ma a un principio che permette il riferimento al contenuto patetico di una data musica. Tuttavia tale interpretazione della simpatia implica un legame col linguaggio solo nella sua accezione sonora, come significante, ma non come significato. Si riferisce infatti alle "inflexioni" della voce, non a ciò che essa narra. Col procedere della riflessione sul legame tra le arti, pensato alla luce della categoria di imitazione, le considerazioni che Hutcheson poteva riferire sia alla musica vocale che strumentale diverranno sempre più appropriate solo al primo dei due generi.

Nel 1744 esce l'importante *Discorso su musica, pittura e poesia* di James Harris, nipote per via materna di Lord Shaftesbury³⁴. La grande fortuna di questo saggio in terra inglese si estende fino alla fine del secolo, e a godere di grande fortuna sono soprattutto le osservazioni dell'autore sulla musica³⁵. Quest'opera si colloca al centro dei *Three Treatises*, racchiusa fra un primo dialogo ove si tratta della definizione di "arte" e un terzo il cui oggetto è la "felicità". I tre saggi compongono un'unità il cui tema fondamentale è l'uso dell'arte come perfezionamento della natura umana utile al raggiungimento della felicità. Il *Discorso su musica, pittura e poesia* mette a confronto le tre "arti sorelle", partendo dall'idea che tutte e tre esibiscono alla mente, mediante vista e udito, *imitazioni* del mondo naturale o delle passioni. Ciascuna arte le raffigurerà con i mezzi a essa più adatti: la pittura con figura e colore, musica e poesia mediante suono e movimento. Alla poesia viene però subito riconosciuto un potere supplementare, che le permette di raffigurare qualsiasi cosa essa desideri, in virtù della capacità espressiva del linguaggio. Nel momento in cui Harris si trova a discutere della musica dalla prospettiva del principio mimetico, la sua capacità d'azione appare piuttosto limitata. Essa può infatti imitare elementi naturali come lo scorrere dell'acqua, le cascate, i tuoni ecc. oppure alcuni versi animali, ma le sono precluse le più nobili forme di imitazione che rappresentano – come in pittura – le azioni, e che posseggono la capacità di edificare l'individuo. Tuttavia Harris non è disposto a liquidare così l'arte musicale, per cui propone – nel capitolo finale del saggio – una propria riflessione in cui rende conto del potere della musica al di là del principio imitativo. Il ragionamento dell'autore parte da una considerazione sulla reciprocità tra idee ed affetti che ricorda il discorso di Locke³⁶:

esiste un'operazione reciproca tra i nostri affetti e le nostre idee, tale per cui – per una sorta di *simpatia naturale* – determinate idee tendono a suscitare in noi determinati affetti e tali affetti, di converso, a suscitare le medesime idee. Così le idee derivate da funerali, torture, assassini ecc. generano per natura l'affetto della malinconia. E quando, per una causa qualsiasi, tale umore prevale, esso genera le medesime dolorose idee.

Harris aggiunge che se la poesia possiede il particolare potere di evocare qualsiasi idea sia esprimibile dal linguaggio, la musica riesce a suscitare quasi ogni affetto. Se, dunque, esiste una sorta di “*simpatia naturale*” tra idee ed affetti, ne discenderà un legame altrettanto forte tra poesia e musica. In particolare l'autore sottolinea come le idee facciano la maggior presa sulla mente umana, quando essa si trova già accordata sullo stato d'animo corrispondente all'idea. Compito della musica, dunque, sarà intonare le menti degli ascoltatori al contenuto poetico ³⁷:

così un poeta non troverà il proprio uditorio di umore avverso al genio della sua poesia, o ad esso freddamente indifferente, bensì grazie ai preludi, alle sinfonie e al concorso delle varie parti della musica, troverà gli umori degli astanti declinati con esattezza secondo gli affetti che egli desidererebbe maggiormente.

L'unione di queste due arti produce secondo Harris gli effetti più benefici e duraturi sull'uomo, poiché gli affetti sono un mezzo che agisce con particolare potenza sulla mente umana, ma che – svincolato da un'idea definita – può rivelarsi di breve durata. La musica senza testo rischia, dunque, di rivelarsi solo un piacere effimero. D'altro canto, la poesia senza musica rischia di non avere effetto, di essere poco efficace.

Vediamo come in questa interpretazione della *simpatia* il legame tra musica e parola, rispetto a Hutcheson, si sia già rafforzato. Ora non è questione di inflessioni della voce, di accenti, bensì di idee veicolate da un contenuto semantico. La musica intesa come puro suono continua a svolgere una propria funzione, dato che è proprio il suono a suscitare gli affetti, ma per il raggiungimento dello scopo che Harris attribuisce all'arte ciò non è sufficiente. Nel *Dialogue concerning Art* l'autore definisce causa dell'arte: «the want or absence of something appearing good; relative to human life, and attainable by man, but superior to his natural and uninstructed faculties» ³⁸. Lo scopo è, dunque, il raggiungimento di quel bene cui solo l'uomo educato può agognare. Ma se il suono musicale agisce solo in modo transitorio sull'animo, esso non potrà condurre l'uomo al possesso stabile del bene. La parola deve dunque far seguito al suono e portare a compimento l'opera.

La connessione tra poesia e musica è in forte evidenza anche nell'*Essay on the arts commonly called imitative* (1772) di Sir William Jones. L'autore accomuna le due arti per origine e fine: esse non devono la propria nascita a un generico desiderio imitativo, bensì a una interna necessità espressiva da parte dell'essere umano. La musica in Jones

per farsi eloquente non deve imitare, deve diventare essa stessa «voce della natura»³⁹. Essa è “voce” da due punti di vista: da un lato perché egli considera l’arte dei suoni come forma di poesia⁴⁰ e quindi sempre congiunta alla parola, dall’altro la musica è “voce” in quanto espressione diretta del sentimento. La musica imitativa, secondo il nostro autore, agisce per *sostituzione*, ossia suscita in noi sentimenti analoghi a quelli che proveremmo di fronte all’oggetto di natura rappresentato. Ma la musica che più parla al cuore agisce in virtù della *simpatia*, che non agisce per analogia, ma in modo diretto. La connessione che Jones stabilisce tra natura, musica e simpatia lo conduce verso una precisa scelta di genere musicale. L’ideale musicale cui egli si riferisce è l’antichità greca, di cui elogia la semplicità. Se la musica agisce per simpatia facendosi “voce” delle necessità, dei desideri, dei sentimenti dell’uomo, essa non potrà abbandonarsi alle complicazioni di certa musica strumentale (Jones cita come esempio le fughe), né dell’armonia: «che con tutti i suoi begli accordi, le sue numerose parti, non dipinge nulla, non esprime nulla, non parla al cuore e di conseguenza può solo dilettere più o meno uno dei nostri sensi»⁴¹. La simpatia, dunque, si lega in Jones all’*espressione*, la quale deve far sì che la musica agisca come la natura, esercitando un potere sull’immaginazione e suscitando emozioni reali.

Tra gli autori più noti della tradizione che stiamo esaminando, ve n’è ancora uno il cui uso del principio simpatetico in riferimento alla musica merita attenzione, si tratta di Henry Home, Lord Kames, nello scritto *Elements of Criticism* (1762). Nonostante Kames non dedichi alla musica sezioni specifiche della propria opera, numerosi sono i riferimenti ad essa nel corso del saggio. Di particolare interesse nel nostro caso, è il fatto che Kames non applichi il concetto di simpatia alla musica vocale, ma al genere strumentale: la simpatia musicale negli *Elements of Criticism* non è un principio che connette idee ad affetti – come in Harris – ma suoni ad emozioni. La mancanza di oggetto della musica strumentale cessa di essere un problema per Kames, nel momento in cui egli opera la distinzione tra “passioni” ed “emozioni”⁴². Secondo l’autore «of all the feelings raised in us by external objects, those only of the eye and the ear are honoured with the name of *passion* or *emotion* [...]. From this observation appears the connection of emotions and passions with the fine arts»⁴³. La differenza tra i due tipi di sentimento sta nella presenza o meno di un *oggetto di desiderio*. Mentre l’emozione rappresenta per Kames un semplice moto interno della mente, la passione si dirige a un oggetto specifico. Esiste, tuttavia, un genere di sentimento che l’autore non riesce a far rientrare pienamente né nell’una, né nell’altra categoria, cui dà il nome di *sympathetic emotion* e cui attribuisce un alto valore etico. Tale sentimento può essere destinato, ad esempio, a teatro: può capitare che uno spettatore assista alla rappresentazione di un atto di gratitudine.

Tale spettacolo non susciterà in lui solo stima per l'autore dell'atto, ma lo riempirà di un sentimento che lo esorta a compiere atti analoghi. Tuttavia non si tratta di una passione vera e propria, perché l'incitazione alla gratitudine non ha un oggetto di desiderio determinato, non c'è una persona verso la quale ci si voglia mostrare grati, si tratta solo di una tensione dell'anima. Ora, la musica strumentale secondo Kames può agire proprio in tal senso: «the emotions raised by music, independent of words, must be all of this nature: courage roused by martial music performed upon instruments without a voice, cannot be directed to any object; nor can grief or pity raised by melancholy music of the same kind have an object»⁴⁴.

In virtù della propria teoria dei sentimenti umani, Kames può dunque trasformare la mancanza di determinatezza della musica strumentale in un valore. Di fatto l'eloquenza del suono trova in Kames un ampliamento. Non solo, infatti, restano valide le considerazioni circa l'importanza della cooperazione tra suono e parola che abbiamo già visto operanti in altri autori, ma l'autore degli *Elements* riscontra nelle emozioni suscitate dal puro suono un genere di emozione tipico dell'essere umano, nonché di alto valore morale. La musica strumentale può, infatti, agire sull'animo incitandolo a grandi azioni, lo tende verso virtù magnanime per il tipo di moto che gli imprime. Non è rilevante per Kames che tale tensione non sia focalizzata su un oggetto preciso, poiché il valore morale dello stato d'animo generato dalle emozioni simpatetiche è comunque positivo e socialmente utile.

L'eloquenza dell'espressione

Come accennato in precedenza, l'espressione è un concetto che – pur non alieno dalla famiglia di significati che il termine *mimesis* può implicare – fu concepito tra gli anni Cinquanta e Settanta in Inghilterra come alternativa all'imitazione. L'autore che più di ogni altro contribuì alla diffusione del principio espressivo fu Charles Avison, che nel 1752 pubblicò il celebre *Essay on Musical Expression*. Secondo l'autore la differenza tra imitazione ed espressione sta nel fatto che la prima si limita a focalizzare l'attenzione degli ascoltatori sulle similitudini tra i suoni e ciò che intendono rappresentare, rivolgendosi così solo all'intelletto. L'espressione, al contrario, parla al cuore e suscita in esso le passioni. Avison è polemico in particolar modo con alcuni compositori, i quali «seem to think they have exhausted all the depths of expression, by a dextrous imitation of the meaning of a few particular words»⁴⁵. Sulla scia del saggio di Harris – ampiamente citato nell'*Essay* – il compositore e organista spiega come la musica congiunta alla poesia non debba occuparsi di imitare il senso delle parole – cosa che, con i mezzi a sua disposizione, non può che fare in modo non soddisfacente – e quindi

di “mimare” il contenuto poetico: la musica raggiunge il proprio scopo in congiunzione alla poesia «by raising correspondent affections in the soul with those which ought to result from the genius of the poem»⁴⁶. Il suono musicale, dunque, per toccare i sentimenti oltre che l'intelletto dell'ascoltatore, non deve andare a raddoppiare il significato verbale, scimmiettandone il contenuto, ma deve far leva sulle proprie potenzialità, sfruttando la connessione che esiste nella nostra mente tra suoni e affetti. In particolare Avison sottolinea che il compositore che voglia mirare veramente all'espressione musicale dovrà coordinare melodia e armonia «as will affect us more strongly with the passions or affections which the poet intends to raise: and that, on this account, he is not principally to dwell on particular words in the way of imitation, but to comprehend the poet's general drift or intention, and on this to form his airs and harmony, either by imitation [...] or by any other means»⁴⁷. L'autore paragona a questo punto la musica proprio all'eloquenza: l'arte dei suoni deve avere in comune con l'abilità retorica l'immediatezza. La musica non deve portare l'ascoltatore a stabilire paragoni tra suoni e oggetti, deve colpire in modo diretto. Come in un discorso pronunciato sulla pubblica piazza, ciò che lo rende efficace non sono solo i contenuti, ma fondamentale è la forma in cui viene pronunciato, l'enfasi che l'oratore pone nel pronunciare determinate parole. Non si deve portare l'ascoltatore a riflettere, a stabilire paragoni: l'ascoltatore dev'essere trascinato, eccitato dalla forza dell'eloquio. La musica, secondo Avison, deve agire nello stesso modo, deve utilizzare i propri mezzi – tra i quali l'imitazione – per diventare eloquente. Solo l'effetto dev'essere presente alla mente dell'ascoltatore, le cause devono rimanere celate; per questo un uso erroneo dell'imitazione può danneggiare l'opera: se l'ascoltatore nota l'imitazione e si mette a ragionare su di essa, il sentimento è già stato messo a distanza e l'intelletto è subentrato al suo posto. Come ben possiamo notare, dunque, non è corretto dire che in Avison vi sia una reale contrapposizione tra i principi di “espressione” e “imitazione”, poiché i due concetti si collocano su un diverso piano. L'imitazione, infatti, se ben usata può essere un mezzo per raggiungere l'espressione. Questo secondo concetto, invece, più che presentare un contenuto determinato, sembra connotare il raggiungimento dell'effetto desiderato. Se l'imitazione è e resta un – anche se non più “il” – mezzo, l'espressione diviene il fine della composizione e dell'esecuzione musicale. Anche in questo caso la musica presenta una somiglianza, spesso notata all'epoca, con l'oratoria: non basta che il discorso sia ben scritto, se esso viene pronunciato con voce atona non farà presa sugli ascoltatori. Lo stesso vale per la musica: per quanto un compositore si possa adoperare nel definire al meglio la propria partitura, sta poi all'interprete “pronunciarla” in modo eloquente. E, dunque, Avison dopo aver spiegato in cosa consista l'espressione in relazione al compositore, conclude l'opera dando indicazioni pratiche anche agli esecutori.

Nonostante Avison fondi il proprio ragionamento sull'impostazione teorica fornitagli dal saggio di James Harris, il modello dell'associazione simpatetica non viene sfruttato dal compositore. Il suo movimento è infatti proprio opposto a quello del teorico: Harris si colloca da un punto di vista estetico, e va alla ricerca dei principi che garantiscono il funzionamento delle opere d'arte; Avison, invece, elabora una poetica, il suo interesse è rivolto alla creazione di opere efficaci, o, secondo la sua terminologia, "espressive".

Un esempio di cosa possa succedere quando una categoria elaborata in prospettiva poetica viene inglobata in una teoria estetica ci viene fornito dal saggio *On Poetry and Music, as they affect the mind* (1776) di James Beattie⁴⁸. L'autore dà inizio alla sezione del saggio dedicata alla musica prendendo di petto la questione dell'imitazione, il titolo del paragrafo infatti suona: «Is music an imitative art?»⁴⁹. La risposta di Beattie è negativa, ma con ciò – precisa – egli non intende né mancare di rispetto ad Aristotele⁵⁰, né escludere la musica dal novero delle arti belle. Dopo aver spiegato, aiutandosi con le argomentazioni fornite da Avison nell'*Essay*, che la musica può imitare solo altri suoni e che l'imitazione va usata con parsimonia, Beattie s'interroga su quali siano le cause cui ascrivere il piacere che si ricava dall'ascolto della musica e afferma risolutamente che: «pathos, or *expression*, is the chief excellence of music»⁵¹. L'espressione che, come abbiamo visto, era per Avison il fine della musica – un fine comunicativo – diviene qui una proprietà che denota l'eccellenza di un'opera musicale. Beattie, inoltre, lega a doppio filo il concetto di espressione alla musica vocale⁵², tanto da giungere ad affermare che la musica: «would not have recommended itself so effectually to general esteem, if it had always been merely instrumental. For, if I mistake not, the expression of music without poetry is vague and ambiguous»⁵³.

In *On Poetry and Music, as they affect the mind* l'espressione svolge un ruolo simile a quello dell'imitazione in Avison: si tratta di un mezzo. Anche in Beattie si ritrova il paragone tra musica e oratoria, ma declinato in modo diverso; l'autore spiega come la musica strumentale possa essere paragonata a un'orazione pronunciata in una lingua ignota: può darsi che ci veicoli qualche emozione, ma non può comunicare alcun sentimento determinato. Quella similitudine di cui trattava Hutcheson tra gli accenti della voce umana e la musica sia vocale che strumentale è scomparsa dall'orizzonte. La semplice simpatia tra suono e sentimento non interessa a Beattie: senza il concorso del significato verbale la musica non può trasformare la semplice sensazione in una «real emotion» che richiede il «fixing the fancy upon some definite and affecting ideas»⁵⁴. Se il principio simpatetico permetteva di esaltare le funzioni sociali della musica, mantenendo intatto il suo potere sull'animo anche senza bisogno di attribuirle un significato determinato, il principio espressivo inteso da Beattie in senso normativo

prescrive che la musica comunichi un significato determinabile con idee, e quindi tramite il linguaggio. La musica strumentale viene paragonata a un quadro visto da molto distante, i cui colori ci possono colpire, ma nulla più: «till the design of the whole, and the meaning of each part, be made obvious to sense, it is impossible to derive any rational entertainment from either»⁵⁵. Mentre la simpatia permette di concepire l'idea che la musica possa comunicare, pur scavalcando la razionalizzazione mediata dal linguaggio, l'espressione come mezzo di "compresione" della musica non sfugge alle maglie della significazione linguistica e conduce al ritorno della medesima domanda che aveva condotto Beattie ad espungere la musica dal novero delle arti imitative: "cosa" imita la musica? Ma anche "cosa" esprime la musica senza il concorso della parola?

Thomas Reid: l'espressione musicale segno naturale delle passioni

Tra gli anni '60 e '70 del Settecento un altro importante filosofo connette musica ed espressione: si tratta di Thomas Reid, membro della *Philosophical Society* di Aberdeen assieme a Beattie, Gregory e Gerard – tra gli autori da noi citati – e più tardi successore di Adam Smith alla prestigiosa cattedra di Filosofia morale di Glasgow. La prospettiva di Reid differisce in modo sensibile dalle altre cui brevemente accenniamo in questo saggio: la generale presa di distanza del filosofo scozzese dalle interpretazioni del funzionamento della mente umana sviluppate lungo la linea Descartes-Hume⁵⁶ hanno una ricaduta sull'interpretazione dell'eloquenza del suono. Reid critica la "teoria delle idee", secondo cui noi non possiamo conoscere le cose stesse, ma solo le idee che abbiamo di esse. Secondo la teoria di Hume esiste una frattura fra gli oggetti e le percezioni, e la mente può cogliere solo le seconde. Reid contrappone a tale ragionamento la distinzione tra *sensazione* e *percezione*. Mentre la sensazione ha se stessa come oggetto e vive solo nella mente, la percezione ha sempre un oggetto e questo oggetto è una *qualità* di ciò che percepisco. La natura della difficoltà nel percepire la differenza tra queste due istanze, deriva dall'uso linguistico. Nel linguaggio comune, infatti, noi usiamo il termine suono o odore sia per la sensazione che per la percezione. Ad esempio il profumo della rosa da un lato è una sensazione della mia mente, dall'altro è una qualità propria *della* rosa. Le qualità degli oggetti della percezione possono inoltre essere divise, come in Locke, in due tipi: le qualità primarie, chiare e distinte (come l'estensione, la solidità, ecc.), e le qualità secondarie che, come il suono, «inform us only, that they are qualities that affect us in a certain manner, that is, produce in us a certain sensation; but as to what they are in themselves, our senses leave us in the dark»⁵⁷. Secondo Reid la sensazione sta alla percezione come il segno al significante. Le sensa-

zioni sono quindi di fondamentale importanza perché sono il *segno* di qualcos'altro, di cui possiamo percepire una qualità.

Nella *Inquiry into the Human Mind* del 1764 Reid si sofferma sulla natura delle sensazioni veicolate dai cinque sensi esterni, tra cui l'udito. L'autore si interessa in particolar modo all'utilizzo del suono come veicolo di linguaggio. Egli distingue a tal proposito tra un linguaggio composto di segni artificiali e un secondo composto di segni naturali. Vi sono le lingue dei singoli popoli: esse sono frutto di un'invenzione umana, fondata su un mutuo accordo di convenienza, sono quindi segni artificiali del pensiero. Ma perché tali segni artificiali potessero essere creati, bisognava che vi fosse un linguaggio naturale precedente, che rendesse possibile una comunicazione ⁵⁸:

The elements of this natural language of mankind, or the signs that are naturally expressive of our thoughts, may, I think, be reduced to these three kinds: modulations of the voice, gestures and features.

Il canto è dunque uno dei linguaggi originari dell'umanità ed era veicolo di *espressione*. L'autore aggiunge che proprio a tali segni naturali va attribuita la forza ed energia del linguaggio: le inflessioni della voce, gli accenti sono ciò che rende efficace un discorso, non le parole in sé. Ma cosa resta nella modernità di tali segni naturali? Secondo Reid essi vengono poco a poco soppiantati dai segni artificiali, tanto che ⁵⁹:

It were easy to show, that the fine art of the musician, the painter, the actor, and the orator, so far as they are expressive – although the knowledge of them require in us a delicate taste, a nice judgment, and much study and practice – yet they are nothing else but the language of nature, which we brought into the world with us, but have unlearned by disuse, and so find the greatest difficulty in recovering it.

La musica è espressiva in Reid in quanto segno naturale, infatti i segni artificiali “significano, ma non esprimono”. Ci resta da capire “cosa” la musica esprima. La risposta può essere cercata in due scritti inediti in vita dell'autore: le *Lectures on the Fine Arts*, pubblicate solo nel 1973 dopo il lavoro di trascrizione di Peter Kivy dal manoscritto originale, e da alcune carte pubblicate nel 2005 nel quinto volume delle opere di Reid (Mss.2131/8/I/16). Nelle *Lectures* (scritte nel 1774) Reid afferma a chiare lettere che la musica è una rappresentazione materiale degli affetti della mente ⁶⁰, tale rappresentazione agisce in modo immediato e non è frutto dell'esperienza. Una musica suscita tristezza, un'altra gioia: secondo l'autore il nostro riconoscimento dell'espressione musicale è fondato nella costituzione della natura umana, che prevede che determinati suoni producano in noi determinati sentimenti. Nel Mss.2131/8/I/16 Reid afferma che il fatto stesso che noi descriviamo i suoni definendoli dolci, duri, deboli ⁶¹:

shews that they are expressive of something beyond themselves, which is agreeable or disagreeable [...]. Nature has established a connexion between the disposition of the Mind and the Sound of the Voice. And Nature teaches all Men to discern the one in some degree by perceiving the other. Now everything which is signified or expressed by sound may be expressed by Music. This expression is the capital thing in all compositions of Music, and this evidently depends upon this connections between Sounds and thought, between thing sensible and things intellectual.

Se nei casi precedenti, dunque, l'espressione era stata il fine (Ch. Avison) o il mezzo (J. Beattie) della musica, con Reid essa ne diviene l'essenza stessa. La musica è espressione in quanto segno naturale e sensibile di stati della mente. Non sfuggirà, però, a questo punto quanto ci si sia allontanati dall'esame della musica in quanto arte. L'espressione musicale che interessa a Reid non è quel mezzo assolutamente artificiale, raffinato prodotto dell'ingegno umano di cui i precedenti filosofi andavano discorrendo, si tratta piuttosto di qualcosa di vicino all'urlo del selvaggio di cui si rimpiange l'immediatezza della comunicazione.

Imitazione vs espressione: la riconciliazione di Thomas Twining

Che la contrapposizione tra *mimesis* ed espressione possa sembrare a un attento lettore degli Antichi solo un garbuglio linguistico è quanto mette in luce Thomas Twining⁶² nel saggio *Dei molteplici significati dell'applicazione alla musica del termine "imitazione" da parte degli Antichi e dei Moderni* del 1789. Twining prende in considerazione gli autori di cui abbiamo trattato finora (Hutcheson, Harris, Kames, Beattie, Avison), nonché due ulteriori *auctoritates* come Rousseau e d'Alembert, e pone le loro affermazioni a confronto con quanto scritto a proposito di *mimesis* e musica da Platone e, soprattutto, da Aristotele⁶³. La conclusione di Twining è che i Moderni sembrano battezzare "espressione" proprio ciò che gli Antichi chiamavano *mimesis*. Il nostro autore cita più passi da Aristotele per mettere in luce come lo Stagirita usi in modo analogo i termini *mimesis* e *omoioia* in riferimento alla musica, aggiungendo sempre che si tratta di imitazione o somiglianza con i costumi o le disposizioni d'animo dell'uomo. Quel genere di imitazione della natura di cui i Moderni dicono di continuo che costituisce la parte più limitata e meno interessante della musica – ossia il suono che imita il suono – Aristotele non la nomina neppure. I Moderni, dunque, che sottolineano il potere *espressivo* della musica, la sua capacità di suscitare emozioni, non starebbero dicendo nulla di alieno dall'idea della *mimesis* delle disposizioni d'animo di Aristotele: in entrambi i casi non si tratta di attribuire alla musica la capacità di suscitare idee, bensì il potere di agire sull'animo umano.

La ricerca di una riconciliazione tra le idee degli Antichi e dei Mo-

derni circa *mimesis*, musica ed espressione, guida Twining a interrogarsi su cosa voglia dire parlare di “somiglianza” tra suoni ed emozioni. La sua interpretazione poggia sull’analogia sottolineata da Hutcheson – nel passo citato nel nostro secondo paragrafo ⁶⁴ – tra l’andamento musicale (nel caso di Twining sia melodico che armonico) e il mutare d’accento della voce in un discorso e sembra condurre tutto il discorso a valorizzare in modo esclusivo la musica vocale. Come nel caso degli altri autori che si sono richiamati al concetto di espressione, tale scelta teorica sembra implicare una gerarchizzazione tra musica vocale e strumentale, che favorisce il primo genere. Così Twining, ad esempio, afferma che «l’effetto delle parole è quello di rafforzare l’espressione della musica, circoscrivendola, conferendole una direzione precisa, integrandola con delle idee [...]» ⁶⁵. Alla musica intesa come puro suono sembrerebbe, dunque, rivolta la medesima accusa di Beattie: essa ha lo stesso potere sull’uomo di un’orazione pronunciata in una lingua straniera. Invece Twining, per il quale il concetto di espressione non ha il valore normativo che ha in Beattie, in una nota regala al proprio lettore una differente interpretazione degli effetti della musica strumentale ⁶⁶: la musica strumentale, proprio perché non guida l’ascoltatore verso un’idea determinata, ha un enorme potere sull’individuo. Essa, suscitando emozioni senza un correlato oggettivo immediato, va a stimolare l’immaginazione e permette a chi ascolta «la libera scelta delle idee che, a suo parere, sono più adatte ad incrementare e a reagire all’emozione che le ha occasionate» ⁶⁷. Così facendo essa «procura un piacere tale, che credo che nessuno tra coloro che lo hanno provato possa negare che si tratti di uno dei più deliziosi che la musica possa donare» ⁶⁸. In buona sostanza, non postulando che sia un certo tipo di espressione a rappresentare l’eccellenza della musica – come aveva scritto Beattie – Twining può fare un uso più libero dell’idea che esista una connessione tra l’espressione musicale e le emozioni. Nel caso della musica vocale egli sottolinea come la parola possa mutare l’emozione in passione determinata: quindi l’eloquenza della musica vocale va ricercata nell’unione dei poteri delle due “arti sorelle”; come in Harris l’una risveglia l’emozione, l’altra le dona un oggetto su cui esercitarsi. La musica strumentale ha invece un potere diverso, non meno connesso alla sfera verbale, ma più libero. Essa agisce sull’immaginazione, stimola la mente dell’uomo e lo spinge a connettere idee proprie a ciò che ascolta. In ogni caso va notato come Twining tenti sempre di ricondurre la musica a oggetti esprimibili verbalmente, idee o passioni che siano. Di diverso avviso sarà invece l’ultimo autore di cui tratteremo, Adam Smith, che chiude il nostro percorso con un’interpretazione della musica strumentale che, per certi versi, dona una circolarità al discorso sviluppato finora riconducendoci – sotto mutate vesti teoriche – a idee affini a quelle espresse da Hutcheson.

In *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts* Smith elabora una propria complessa, e purtroppo non sempre coerente, teoria dell'imitazione⁶⁹. Nella parte iniziale dell'opera l'autore descrive cosa intenda per "imitazione". La novità rispetto ai predecessori risiede nell'accento che Smith pone nella contrapposizione tra il concetto di "copia" e di imitazione vera e propria: paradossalmente, ciò che contraddistingue l'imitazione risulta essere proprio la *differenza* tra ciò che imita e l'oggetto imitato. Smith spiega come, in teoria, la miglior imitazione di un tappeto non dovrebbe essere altro che un altro tappeto della medesima foggia: eppure il fatto di essere "copia di un originale" non aggiungerebbe alcun valore al secondo prodotto. In questo caso, infatti, si tratterebbe di una «servile imitation»⁷⁰. Ciò che rende così piacevole l'imitazione frutto dell'arte è invece proprio la disparità di mezzi tra ciò che imita e ciò che viene imitato: «that pleasure is founded altogether upon our *wonder* at seeing an object of one kind represent so well an object of a very different kind, and upon our *admiration* of the art which surmounts so happily that disparity which Nature had established between them»⁷¹. Due sono le cause citate da Smith che rendono conto del "piacere della differenza": meraviglia e ammirazione. Per comprendere in modo compiuto tale affermazione, occorre rinviare il lettore a uno scritto giovanile dell'autore, la *History of Astronomy*, ove egli spiega come agisce la meraviglia. Smith nota come l'uomo provi piacere nello scoprire somiglianze tra le cose e come ciò lo conduca a sviluppare classificazioni e sistemi; quando si presenta alla mente qualcosa di nuovo «the memory cannot, from all its stores, cast up any image that nearly resembles this strange appearance [...]. The imagination and memory exert themselves to no purpose, and in vain look around all their classes of ideas in order to find one under which it may be arranged [...]. It is this fluctuation and vain recollection, together with the emotion or movement of the spirits that they excite, which constitute the sentiment properly called *Wonder*»⁷². L'intreccio dei movimenti di immaginazione e memoria avrà un grande peso nella considerazione degli effetti della musica strumentale. Infatti, se nella discussione della musica vocale Smith – pur con qualche innovazione – resta ancorato alla tradizione che connette la potenza dell'eloquio musicale al legame voce-passioni, nel caso della musica strumentale egli si discosta sia dal paradigma patetico che da quello linguistico: né simpatia, né espressione, né imitazione fanno al caso del puro suono.

L'ordinata successione temporale dei suoni, che conduce alla creazione di un vero e proprio "sistema" musicale, diviene per Adam Smith la chiave di lettura della musica strumentale. E il motivo per cui tale successione diviene così "eloquente" per l'uomo da generare piacere alla sua percezione è che la logica musicale sembra essere estremamente

affine a quella del pensiero umano. Cercherò ora di dimostrare come Smith basi la propria teoria della musica strumentale sul modello humeiano della mente, e come il risultato raggiunto ci conduca su un terreno che dimostra una forte continuità col nostro punto di partenza, ossia il concetto di armonia di Francis Hutcheson, maestro di cui Smith ereditò la cattedra a Glasgow.

Abbiamo citato in precedenza un passo dallo scritto *History of Astronomy* in cui Smith spiega il nesso tra meraviglia, memoria e immaginazione. Nel medesimo luogo, poco più avanti, l'autore riprende l'argomento in relazione al fenomeno dell'associazione delle idee. Smith spiega come, quando siamo abituati a osservare due oggetti – per quanto diversi – succedere sempre l'uno all'altro nel medesimo ordine, la nostra immaginazione tenda a connetterli tanto da non poterne più scindere l'idea. Tale meccanismo mette in gioco una dinamica di anticipazioni da parte della facoltà immaginativa, che è più veloce della successione temporale degli eventi, essa «is continually running before them, and therefore anticipates, before it happens, every event which falls out according to this ordinary course of things»⁷³. La considerazione del ruolo di memoria e immaginazione e il riferimento al potere dell'abitudine nell'associazione delle idee tra eventi contigui temporalmente rimanda in modo inequivoco alla teoria di David Hume. Sarà utile ricordare che per Hume la mente umana è costituita da un fluire incessante di idee: il compito che il filosofo scozzese attribuisce alla memoria è non tanto quello di *conservare* le idee, bensì di ritenerne l'*ordine* e la *posizione*, mentre l'immaginazione è libera di introdurre novità nel tracciato della memoria ove necessario⁷⁴. Già da ciò si evince come la dimensione temporale del pensiero sia di estrema importanza per Hume. Nel momento in cui si accinge a descrivere l'idea di tempo nel *Trattato sulla natura umana*, egli usa proprio un esempio musicale: «Five notes play'd on a flute give us the impression and idea of time; tho' time be not a sixth impression [...]. These five sounds making their appearance in this particular manner, excite no emotion in the mind, nor produce any affection of any kind [...].»⁷⁵. Ora, quando Smith si trova a dover spiegare l'azione della musica strumentale, il suo accento va a cadere proprio su due aspetti centrali secondo questo modello della mente: da un lato la musica è un'arte del tempo, essa riesce infatti a controllarlo e se ne serve per la propria organizzazione; dall'altro nel dare luogo a una catena di eventi che si succedono secondo determinate regole, essa permette all'immaginazione di giocare con le aspettative, di provare stupore e di esercitare la memoria. Smith non abbandona l'antica associazione di musica e oratoria, ma ora le due arti non sono accostate per via dell'importanza che in entrambe riveste l'esecuzione espressiva – come in Avison – bensì in virtù della loro organizzazione temporale⁷⁶:

Time and measure are to instrumental music what order and method are to dis-

course; they break it into proper parts and divisions, by which we are enabled both to remember better what is gone before, and frequently to foresee somewhat of what is to come after: we frequently foresee the return of a period which we know must correspond to another which we remember to have gone before; and, according to the saying of an ancient philosopher and musician, the enjoyment of music arises partly from memory and partly from foresight.

La musica cattura l'attenzione della mente, perché – proprio come un discorso costruito ad arte – è dotata di una logica interna. Tale logica fa sì che un brano possa essere diviso in sezioni, che alcune sezioni possano ritornare, così come tale ritorno può venire eluso e generare stupore nell'uditore. L'ascoltatore è nel pensiero di Smith un agente attivo, che partecipa mediante quel potere anticipatore dell'immaginazione, che la fa correre sempre davanti agli eventi. Così Smith conclude il proprio ragionamento dedicato alla musica strumentale affermando che la *varietà* di strumenti, di parti, di tempo da cui un'opera è composta rappresenta ⁷⁷:

an object so agreeable, so great, so various, and so interesting, that alone, without suggesting any other object, either by imitation or otherwise, it can occupy, and as it were fill up, completely the whole capacity of the mind [...]. In the sounds, arranged and digested, both in their coincidence and in their succession, into so complete and regular a system, the mind in reality enjoys not only a very great sensual, but a very high intellectual pleasure, not unlike that which derives from the contemplation of a great system in any other science.

Forse sarebbe semplice, sulla scorta di tale affermazione, mettere in atto la famigerata logica dei “precorrimenti” e vedere in Smith l’“anticipatore” di successive teorie formalistiche. Invero credo che un tale tentativo avrebbe poco senso, e giudico molto più produttivo mettere in luce una continuità di Smith col pensiero di un autore che fu suo maestro: Francis Hutcheson. Hutcheson – l’abbiamo già detto nel secondo paragrafo – individua un senso interno all'uomo deputato alla percezione del piacere che deriva dalla musica, tale senso è il senso interno dell'*armonia*. Abbiamo anche visto come il principio che sta a capo di tale senso, così come nella percezione del bello assoluto – di cui la musica partecipa assieme a natura, architettura e ai teoremi matematici – sia l'uniformità nella varietà. Hutcheson sottolinea come sia fondamentale nel trarre piacere dai teoremi o dalla musica il poter conferire unitarietà ad una molteplicità di fenomeni. L'avevamo già accennato: mediante il concetto di armonia (che da sempre è sinonimo di ordine e proporzione), Hutcheson può permettersi d'identificare un piacere musicale che nulla ha a che fare con la rappresentazione di un oggetto o una passione, ma che si basa su parametri formali. La teoria di Smith, in cui l'ordine dei suoni e la loro unione in una forma rendono la musica simile ai sistemi nelle scienze, non è molto distante dal principio dell'armonia di Hutcheson. La grande differenza nei due sta nell'importanza che il parametro temporale conquista nel modello di

Smith. Proprio nel periodo del declino del concetto di armonia⁷⁸, Smith sembra recuperare gli aspetti salienti “aggiornando” un ideale statico improntato sulle immutabili proporzioni cosmiche e rimodulandolo in funzione dell’incessante mutamento che caratterizza il fluire della mente umana. A questo punto il piacere musicale non è più il risultato di un sistema finito di rapporti matematici, ma di un sistema basato sulla successione temporale ordinata, che permette a memoria e a immaginazione di esercitarsi. Se il concetto musicale di armonia aveva fornito per secoli all’uomo un modo per dare senso al cosmo e per poterlo comprendere, in Adam Smith possiamo vedere come l’ordine temporale dei suoni musicali possa ancora donare al filosofo un importante modello per pensare il principale oggetto di studio della tradizione qui presa in esame: l’uomo, la sua mente, il suo pensiero.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Parigi, Gallimard, 1995, p. 1060 (voce “sonate”).

² Riguardo alla formazione della categoria delle “belle arti” rimandiamo il lettore all’ormai classico Paul Oskar Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Uniedit, 1977. Per ciò che riguarda la collocazione della musica nel novero delle matematiche miste, in ambito inglese rimandiamo il lettore alla classificazione delle scienze di Francis Bacon, ma anche alla più tarda classificazione di Ephraim Chambers nella *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728). La separazione tra *acustica* e *musica* diviene evidente, invece, nell’*Encyclopédie* di Diderot e d’Alembert (1751), ove la prima figura sotto le matematiche miste, mentre la seconda fa capo alla facoltà dell’immaginazione e al gruppo di arti che dipendono dalla poesia.

³ Władisław Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 2004 (1976), p. 280 s.

⁴ Si pensi alla differenza, ad esempio, con un Rousseau che alla voce “imitation” del *Dictionnaire de Musique* descrive in questi termini la potenza rappresentativa della musica: «l’art du musicien consiste à substituer à l’image insensible de l’objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du Contempleteur. Non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d’un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il peindra l’horreur d’un desert affreux, rembrunira les murs d’une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l’air tranquille et serein, et répandra de l’Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boccages», ed. cit., p. 861.

⁵ Come ben messo in luce da Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002 (cfr. in particolare pp. 234-57 e 354 ss.).

⁶ Per certi versi, la stessa *Querelle des Anciens et des Moderns* testimonia, nella posizione dei Moderni, la veemenza della spinta verso una concezione “dinamica” e perfettibile dell’umanità.

⁷ John Gregory, *A comparative View of the State and Faculties of Man with those of the animal World* (London, 1765), London, Routledge/Thoemmes Press, 1994, II, p. 31. Su John Gregory cfr. P. Gouk, *Music’s Pathological and Therapeutic Effects on the Body Politic: Doctor John Gregory’s Views*, in Penelope Gouk and Helen Hills, *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 191-207, e Maria Semi, *Musica e perfezionamento dell’uomo: John Gregory e l’Inghilterra del Settecento*, «Intersezioni», XXVIII, 2, 2008, pp. 1-26.

⁸ Ivi, p. 17.

⁹ Cfr. Adam Smith, *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*, in *Essays on Philosophical Subjects*, a cura di W. P. D. Wightman

e J. C. Bryce, Indianapolis, Liberty Fund, 1982 (reprint dell'ed. della Oxford University Press del 1980).

¹⁰ Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 123 [48a, 24-25].

¹¹ Ivi, p. 117 [47a, 14-16], corsivo mio.

¹² André Dacier, *La Poétique d'Aristote* (Parigi, 1692), Hildesheim, Olms, 1976, p. 7: «Est-ce que tous les airs de ces instruments ne sont pas des imitations? Non sans doute. Les joueurs de flûte & de lyre jouent souvent de ces instruments sans rien imiter, c'est-à-dire sans imiter aucune action ny aucune passion; comme dans les préludes; & alors leurs chants ne sont que des sons vagues & indeterminez qui ne peuvent non plus être appelez des imitations que les sons d'une voix qui n'articule rien & qui ne veut rien faire entendre».

¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, cit., p. 860: «La musique [...] peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jausqu'à l'image du repos».

¹⁴ J. Le Rond d'Alembert, *Fragments sur l'opéra*, cit. in M. E. Bonds, *Wordless rhetoric. Musical form and the metaphor of the oration*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1991, p. 71.

¹⁵ L'altra arte cui la musica è stata spesso associata è l'architettura, in virtù delle analogie numeriche tra le proporzioni matematiche degli accordi musicali e quelle degli edifici. Anche nel Settecento inglese a volte si ritrova tale accostamento (ad esempio negli *Elements of Criticism* di Lord Kames, oppure nei *Discourses* di Sir Joshua Reynolds), tuttavia nel Settecento l'architettura non è ancora pienamente assimilata tra le Belle Arti, di conseguenza è di solito esclusa dai discorsi sulle “Sister Arts”.

¹⁶ René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poets Anciens et Moderns*, Parigi, 1674.

¹⁷ Il fervore nella traduzione e nel commento di quest'opera va di certo collocato all'interno dell'infuocata disputa tra Antichi e Moderni, che favorì una maggior circolazione di testi antichi in traduzioni moderne.

¹⁸ Aristotele, *Poetica*, cit., p. 119 [47a, 21-22].

¹⁹ Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts; an Essay* (Londra, 1734), Los Angeles, The Augustan Reprint Society, 1974, p. 4. Si noti l'evidente trasformazione del detto di Simo- nide, con la sostituzione dell'espressione “poesia muta”, con “muta armonia”.

²⁰ Isaac Newton, *Scritti di ottica*, a cura di A. Pala, Torino, UTET, 1978, p. 558.

²¹ Il numero “tre” è il fulcro della filosofia di Jones, nonché della sua dell'analogia tra le arti (il che gli valse il soprannome di *Trinity Jones*). La centralità del “tre” deriva da un lato dalla fede cristiana, dall'altro dalla vicinanza di Jones alla filosofia di Hutchinson, cfr. John Friesen, *Hutchinsonianism and the Newtonian Enlightenment*, “Centaurus”, 48, 2006, pp. 40-49.

²² William Hogarth, *L'analisi della Bellezza*, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 38.

²³ Ivi, p. 90.

²⁴ Ad esempio Charles Avison: «it is the peculiar quality of music to raise the sociable and happy passions, and to subdue the contrary ones», *An Essay on Musical Expression*, facsimile dell'ed. del 1753, New York, Broude Brothers, 1967, p. 4; James Beattie: «the end of all genuine music is, to introduce into the human mind certain affections [...]. Now, all the affections, over which music has any power, are of the agreeable kind», *Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind* (1762), in *The Philosophical and Critical Works of James Beattie*, a cura di B. Fabian, Hildesheim – New York, Olms, 1975, vol. I (“Essays”), p. 443; o anche Adam Smith: «the sentiments and passions which music can best imitate are those which unite and bind men together in society», *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*, ed. cit., p. 192.

²⁵ Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (1759), ed. moderna a cura di W. J. Hipple, New York, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1978, p. 55.

²⁶ Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, rist. anast. in *Ästhetische Schriften*, a cura di I. Kerkhoff, München, Fink, 1974, p. 6 s.

²⁷ Si tratta del II libro, § XXXIII.

²⁸ John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, Milano, Bompiani, 2004, p. 729.

²⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

³⁰ Ivi, p. 731.

³¹ Fenomeno per cui un risonatore viene posto in vibrazione dalle vibrazioni di un altro sistema. Gli autori che ne fanno uso (Roger North, Daniel Webb, Sir William Jones *et al.*) paragonano spesso il corpo umano ad uno strumento musicale. Così come un suono ha il potere di mettere in vibrazione le corde tese su uno strumento, la musica riesce a mettere in vibrazione i nervi del corpo umano e dunque gli comunica in modo meccanico il suo movimento.

³² Sul concetto di senso interno, in particolare in riferimento a Hutcheson, si veda Peter Kivy, *The Seventh Sense*, New York, Oxford University Press, 1976. Si veda inoltre il saggio di Giuseppe Sertoli, *Il gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Aesthetica, 2000, pp. 79-125: 79-90.

³³ Francis Hutcheson, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù*, ed. it. a cura di A. Lupoli, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 201 (corsivo mio).

³⁴ La madre di James Harris fu Elisabeth Ashley Cooper, sorella del Terzo conte di Shaftesbury. Il padre di Harris – anch'egli James – si era sposato nel 1704 con Catherine Cocks, la quale morì di parto l'anno seguente, dando luce ad una figlia. Nel 1707 Harris padre si sposò con Elisabeth Ashley Cooper, la quale gli diede tre figli maschi, di cui James è il maggiore. Per una completa e documentata biografia dell'autore cfr. Clive Probyn, *The Sociable Humanist: the Life and Works of James Harris 1709-80. Provincial and Metropolitan Culture in Eighteenth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Circa l'intensa attività musicale organizzata da Harris e dalla sua famiglia e il rapporto con Händel si veda: Burrows Donald – Dunhill Rosemary, *Music and theatre in Handel's world: the family papers of James Harris, 1732-1780*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

³⁵ Considerazioni che sono alla base dello sviluppo da parte di Charles Avison del concetto di "espressione musicale", nel celebre *An Essay on Musical Expression* (1752) in cui Harris viene ripetutamente citato.

³⁶ Cfr. Appendice, p. 43

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ James Harris, *The Works of James Harris*, Bristol, Thoemmes Press, 2003, vol. I, p. 21.

³⁹ Cfr. Appendice, p. 54.

⁴⁰ « la vera musica [...] non è altro che poesia, proferita in una successione di suoni armoniosi, disposti in modo da recare piacere all'orecchio», cfr. Appendice, p. 55.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. II capitolo degli *Elements of Criticism*.

⁴³ Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* in *Collected Works of Henry Home (Lord Kames)*, London, Routledge/Thoemmes, 1993, p. 33.

⁴⁴ Ivi, p. 63.

⁴⁵ Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, ed. cit., p. 59.

⁴⁶ Ivi, p. 60.

⁴⁷ Ivi, p. 69.

⁴⁸ Beattie fu poeta e filosofo, nel 1760 ottenne la cattedra di logica e filosofia morale al Marischal College di Aberdeen, era abile violoncellista e fu membro della Musical Society di Aberdeen.

⁴⁹ James Beattie, *An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind*, cit., p. 436.

⁵⁰ E a tale proposito Beattie si sofferma a commentare lo stesso passo sul quale si era soffermato Dacier (*Poetica*, 47a, 14-16), ove lo Stagirita afferma che "la maggior parte" dell'auletica ecc. è imitativa. Inutile sottolineare ancora una volta quanto quel ἡ πλείστη si sia rivelato di cruciale importanza per i teorici del secolo XVIII per potersi permettere di cercare principi alternativi a quello mimetico, senza temere di discostarsi da un'*auctoritas*.

⁵¹ James Beattie, cit., p. 461. Il passo prosegue con lo sviluppo di un topos dei saggi sulla musica, ossia l'elogio della musica basato sulla citazione di passi dagli "antichi" (in questo caso: Polibio, Montesquieu, Quintiliano). Beattie rimanda agli stessi passi citati per esteso da Avison nell'*Essay on Musical Expression*. In particolare credo che la citazione del passo dalle *Storie* di Polibio ove si fa riferimento ai costumi degli Arcadi e dei Cineti (citata da Beattie ed Avison, ma anche da Kames, James Gregory, Charles Burney et. al.) sia entrata a far parte delle citazioni *standard* in Inghilterra dopo la traduzione di Rymer del commento alla *Poetica* da parte di Rapin, ove il passo di Polibio è riportato.

⁵² Anche Avison in molti passi dell'*Essay* sembra farlo, ma quando poi si sofferma sulla musica strumentale si vede come il suo concetto di espressione possa essere applicato senza problemi anche alla musica non vocale.

⁵³ James Beattie, cit., p. 463.

⁵⁴ Ivi, p. 465.

⁵⁵ Ivi, p. 469.

⁵⁶ Si veda in proposito il classico studio di Franco Restaino, *Scetticismo e senso comune. La filosofia scozzese da Hume a Reid*, Bari, Laterza, 1974.

⁵⁷ Thomas Reid, *Essay on the intellectual powers of Man*, a cura di Derek R. Brookes e Knud Haakonssen, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, III, p. 201.

⁵⁸ Id., *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, a cura di Derek R. Brookes, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, II, p. 51 s.

⁵⁹ Ivi, p. 33.

⁶⁰ Cfr. Peter Kivy, *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973, p. 30.

⁶¹ Thomas Reid, *On Logic, Rhetoric and the Fine Arts*, a cura di Alexander Brodie, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 287 s.

⁶² Thomas Twining fu traduttore e studioso dell'antichità classica, importante la sua collaborazione con Charles Burney per la stesura della *General History of Music*.

⁶³ Una delle novità del testo di Twining sta nel fatto che egli, oltre a citare i riferimenti classici alla *Poetica* e all'ottavo libro della *Politica*, prende in considerazione anche le riflessioni dei *Problemi*

⁶⁴ Cfr. p. 15 s..

⁶⁵ Cfr. Appendice, p. 62 s.

⁶⁶ Cfr. Appendice, p. 69, nota 19.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Lo scritto è stato pubblicato postumo nel 1795. La data di composizione del saggio non è chiara, di certo esso andò incontro a successive rielaborazioni. Si sa che all'inizio degli anni Sessanta, prima del viaggio in Francia (1764-66), Smith pronunciò a Glasgow due discorsi sulle arti imitative, e che nel soggiorno a Kirkaldy nel 1777 egli si stava occupando di «another work concerning the imitative arts». Ciò che non si sa è quale relazione esista tra i discorsi degli anni Sessanta e lo scritto degli anni Settanta.

⁷⁰ Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, a cura di W. P. D. Wightman e J. C. Bryce, Indianapolis, Liberty Fund, 1982 (reprint dell'ed. della Oxford University Press del 1980), p. 176.

⁷¹ Ivi, p. 185, corsivo mio.

⁷² Ivi, p. 39.

⁷³ Ivi, p. 41.

⁷⁴ Cfr. David Hume, *Trattato sulla natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001, p. 41 ss. (I, 1, § III).

⁷⁵ Ivi, p. 94 (I, 2, § III).

⁷⁶ Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, cit., p. 204.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Rinvio al classico studio di Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1967.

Appendice

Un discorso su musica, pittura e poesia [1744] *
di James Harris

I – Introduzione. Progetto e struttura dell'opera. Preparazione ai capitoli seguenti

§ 1. Tutte le arti hanno una cosa in comune: il rispetto per la vita umana. Alcune, come medicina e agricoltura, contribuiscono alle sue necessità; altre, come musica, pittura e poesia, alla sua eleganza. Per quanto riguarda questi due generi è probabile che le arti necessarie siano comparse per prime, se è vero che l'uomo ha cercato di scoprire prima come fare per vivere e mantenersi e poi come fare per rendere la propria vita più piacevole. Il che è anche confermato dai fatti, poiché non esiste nazione alcuna tanto barbara ed ignorante da non aver sviluppato in qualche grado i rudimenti delle arti necessarie. Di qui potrebbe derivare loro un primato fondato sull'apparenza d'essere le migliori e le più degne, in virtù della loro antichità.

Tuttavia, se è vero che la natura ci ha creato per qualcosa di più che non la mera esistenza, va detto che le arti dell'eleganza non mancano certo di prerogative. Oltretutto, se il ben-essere è chiaramente preferibile al mero-essere ¹, e senza che in ciò vi sia alcunché di male, può darsi che esse possano addirittura aspirare alla superiorità. Ma procediamo oltre, per giungere al nostro progetto.

§ 2. L'intento di questo scritto è discorrere di musica, pittura e poesia. Si intende vedere in cosa concordino e in cosa si differenzino, e quale sia la migliore.

Prima di cominciare, sarà bene osservare che la mente umana prende coscienza del mondo naturale e delle sue caratteristiche ², delle altre menti e delle loro attitudini, attraverso gli organi di senso ³. Mediante quei medesimi organi, le arti presentano alla mente delle imitazioni ed imitano parti o caratteristiche del mondo naturale, oppure passioni, energie ⁴ ed altre caratteristiche delle menti. Tra queste arti e la natura vi è una differenza: mentre la natura giunge al soggetto percipiente attraverso tutti i sensi, le arti ne usano solo due, vista e udito. Così, gli oggetti sensibili o i mezzi attraverso cui ⁵ esse imitano sono solo quelli percepiti da questi due sensi, ossia movimento, suono, colore e figura.

La pittura, che ha come organo l'occhio, può imitare solo per mezzo di oggetti visibili. Inoltre, dato che la sua imitazione non conosce movimento, esso va sottratto dal novero dei suoi mezzi. Dal che deriva che i soli mezzi attraverso cui la pittura imita sono colore e figura.

La musica, che giunge alla mente grazie all'orecchio, imita attraverso suono e movimento.

Se si considerano le parole come semplici insiemi di suoni, allora la poesia, che pure ha l'orecchio come organo, potrà imitare solo tramite suono e movimento. Tuttavia, dato che questi suoni significano per convenzione le idee che la mente concepisce ⁶, la poesia potrà imitare tutto ciò che il linguaggio può esprimere e dunque, com'è evidente, qualsiasi cosa.

Ora possiamo esaminare cosa queste arti abbiano in comune e in cosa differiscano. Esse sono accomunate dal fatto di essere tutte mimetiche o imitative, ma differiscono per il mezzo tramite cui imitano: la pittura mediante figura e colore; la musica mediante suono e movimento; pittura e musica con mezzi che sono naturali, mentre la poesia, in massima parte, mediante un mezzo artificiale ⁷.

§ 3. Per quanto concerne la questione di quale delle tre arti sia la più eccellente, bisogna dire che tra i mezzi dell'imitazione, alcuni sono più precisi, altri meno; alcuni imiteranno meglio un dato soggetto, altri un altro. E ancora, tra gli oggetti imitati vi sarà una differenza circa il rispettivo valore. Alcuni saranno sublimi, altri triviali; alcuni ricchi, altri poveri; alcuni patetici, altri privi di passione; alcuni educativi, altri no.

Dunque, per decidere quale delle arti sia la più eccellente, bisognerà badare a questi due punti: l'accuratezza dell'imitazione e il valore del soggetto imitato.

Per proseguire in maniera corretta dovremo, dunque, scendere nei particolari e stabilire coscienziosamente una serie di paragoni.

Cominciamo dalla pittura.

II – *Quali siano i soggetti dell'imitazione pittorica. Quali siano i soggetti dell'imitazione musicale. Paragone di musica e pittura*

Tutto ciò che è caratterizzato in particolare ⁸ da figura e colore rappresenta il soggetto più indicato per la pittura.

Di questi fanno parte: tutte le cose inanimate e i vegetali ⁹, come fiori, frutta, edifici, paesaggi; le varie famiglie animali, come uccelli, fiere, armenti, greggi; i movimenti e i suoni peculiari di ciascuna specie animale, se associabili a raffigurazioni ovvie e percepibili ¹⁰; il corpo umano in tutte le sue manifestazioni (uomo, donna; giovane, vecchio; bello, brutto) e in tutti i suoi atteggiamenti (disteso, seduto, in piedi, ecc.); i suoni naturali peculiari della specie umana (come pianto, riso,

grido, ecc.¹¹); ogni energia, passione e temperamento dell'anima che sia in un qualsiasi grado più intensa e violenta dell'ordinario¹²; ogni azione ed evento la cui unità e compiutezza dipendano da una successione di fatti breve ed evidente¹³. Se tale successione dovesse venire estesa, bisognerà allora che i fatti che vi accadono siano simili¹⁴. Ancora tra i temi indicati vi saranno tutte quelle azioni, qualificate come appena detto, che si aprono ad una gran varietà di circostanze, ma contemporanee¹⁵ e tutte le azioni note, e note universalmente piuttosto che cose nuove o conosciute solo da pochi¹⁶.

E, per quanto riguarda la pittura, è tutto.

§ 2. I soggetti più indicati per l'imitazione musicale sono tutte quelle cose per lo più caratterizzate da suono e moto¹⁷.

Il moto può essere veloce o lento, pari o dispari, interrotto o continuo. Il suono può essere piano o forte, acuto o grave. Ogni qual volta si ritrovano tali specie di moto o suono in un grado elevato (non moderato o esiguo), vi sarà spazio per l'imitazione musicale.

Per quanto riguarda il mondo naturale o inanimato, la musica può imitare scorrimenti, mormorii, agitazioni, rombi e altre manifestazioni dell'acqua, come nelle fontane, cateratte, fiumi e mari. Lo stesso dicasi di toni, venti, sia impetuosi che miti. Nel mondo animato, essa può imitare la voce di alcuni animali, ma in modo principale quella degli uccelli canori. Può anche copiare vagamente alcuni dei loro moti. Essa può inoltre imitare suoni¹⁸ o moti¹⁹ dell'uomo, in particolare può imitare nel modo più perfetto quelli che esprimono dolore e angoscia²⁰.

E per ciò che concerne l'imitazione musicale, questo è quanto.

§ 3. Non ci resta che comparare queste due arti. Bisognerà ammettere che l'imitazione musicale può per sua natura imitare solo suoni e moti. E bisogna anche dire che non vi sono molti moti nel mondo animale o inanimato che siano peculiari di una specie o, ancor meno, di un individuo; così come non vi sono suoni naturali che possano caratterizzare più che la specie – infatti i suoni naturali negli individui di una medesima specie sono gli stessi. Inoltre la musica imita anche questi suoni e moti solo in modo imperfetto²¹. Al contrario figura, postura e colore non solo sono caratteristici in ogni specie, ma anche in ogni individuo; così come buona parte delle svariate energie e passioni di ciascuno²². A ciò va aggiunto che la pittura riesce ad imitare tutti questi colori e figure con la maggior accuratezza ed esattezza possibili. Così, mentre la musica aspira al massimo a suscitare idee simili, la pittura aspira a suscitare esattamente le stesse. Insomma, poiché la pittura si è rivelata capace, per quanto riguarda i propri soggetti, di soddisfare al genere più nobile d'imitazione – ossia l'imitazione di azioni regolari costituite di un intero e di parti – mentre la musica ne è del tutto incapace, bisogna dichiarare che l'imitazione musicale è decisamente inferiore a quella pittorica e che al massimo si tratta di un'imitazione imperfetta.

Per quanto riguarda l'efficacia della musica, essa andrà derivata da altra fonte, ma di ciò si dirà più avanti ²³.

Non ci resta che trattare dell'imitazione poetica.

III – *Cosa imiti la poesia mediante il suo mezzo naturale, ossia il puro suono. Paragone tra questa modalità di imitazione poetica e quello di pittura e musica*

L'imitazione poetica include tutto ciò che pertiene all'imitazione pittorica e musicale. Infatti il suo materiale è costituito da parole e le parole sono per convenzione simbolo di ogni idea ²⁴.

Poiché le parole, oltre ad essere simbolo per convenzione, sono anche suoni caratterizzati dalla possibilità d'essere pronunciati più velocemente o lentamente, dalla rispettiva prevalenza di mute, liquide o vocali nella loro composizione, ne conseguirà che oltre alla loro relazione convenzionale, avranno anche una relazione naturale con tutto ciò con cui hanno una qualche naturale somiglianza. Ad esempio, v'è una somiglianza tra tutti i suoni aspri e striduli, così – lasciando da parte il significato – v'è una relazione naturale tra il suono di un oboe e quello del verso virgiliano:

stridenti miserum stipula disperdere Carmen ²⁵

o in quello di Milton:

Grate on their Scrannel Pipes of Wretched Straw ²⁶.

Ancora, v'è somiglianza tra il dolce fluire delle acque di un fiume e il verso di Orazio:

at ille
Labitur, et labetur in omne volubilis ævum ²⁷.

Dunque anche l'imitazione poetica è in parte fondata in natura. Tuttavia questa imitazione non si spinge molto in là e, senza il senso che viene fornito ai suoni per convenzione, spesso è ben poco comprensibile, per quanto perfetta ed elaborata.

§ 2. Paragoniamo ora la poesia alla pittura, tenendo conto in maniera esclusiva della sua somiglianza naturale e non artificiale. Per quanto riguarda questo genere di somiglianza, la poesia – come la musica – può contare solo su suono e movimento. Eppure anche questi mezzi le vengono spesso a mancare, poiché vi sono molte parole che non hanno, né possono avere, alcuna somiglianza con le idee di cui sono il simbolo. Oltretutto i suoni e moti naturali che la poesia imita sono caratteristiche vaghe e indefinite degli oggetti cui appartengono e

li caratterizzano solo in modo altrettanto vago e indefinito²⁸. Inoltre i suoni e moti poetici somigliano solo pallidamente a quelli della natura, che a loro volta sono imperfetti e vaghi. Da tutto ciò deriva – come era già stato per la musica – che l'imitazione poetica fondata in maniera esclusiva sulla somiglianza naturale è decisamente inferiore a quella pittorica, e al massimo può essere imitazione imperfetta.

§ 3. Per ciò che concerne il primato tra questa sorta d'imitazione poetica e quella musicale, si può dire che i meriti d'entrambe sembrerebbero eguagliarsi. Entrambe raggiungono l'imitazione mediante suoni e moti; la musica sembra imitare meglio la natura come moto, la poesia come suono. Ciò perché i moti musicali sono più vari²⁹ e i suoni poetici sono più vicini alla natura³⁰.

Dunque, poiché l'una sembra primeggiare nel suono, l'altra nel moto e poiché i pregi di suono e moto sono pari, ne discende che le due imitazioni si equivalgono.

IV – *Quali siano i soggetti imitati dalla poesia, considerata non più in base al solo suono, ma alle parole significanti, prendendo però in considerazione solo soggetti tali da essere perfettamente adatti al genio di ciascuna delle altre due arti. Paragone tra questi soggetti, prima con la pittura, poi con la musica*

§ 1. Finora abbiamo considerato la valenza mimetica della poesia dal punto di vista della somiglianza naturale. E, sotto questa luce, abbiamo visto che essa è decisamente inferiore alla pittura e più o meno pari alla musica.

Non ci resta che esaminare quali siano i suoi meriti quand'essa imita non mediante il mero suono, ma tramite il suono significante: attraverso le parole, simbolo convenzionale di ogni sorta d'idea. Da qui dipende la sua forza genuina e – dato che essa può trovare suoni per esprimere qualsiasi idea – non vi sarà alcun oggetto dell'imitazione poetica o musicale cui non possa aspirare: ogni cosa può, infatti, essere descritta a parole.

Se, dunque, la poesia in questa sfera specifica sia pari nell'imitazione alle altre due arti, è ciò di cui andiamo ora a discutere. Per cominciare, si paragonerà la poesia a pittura e musica nei soggetti cui le altre due arti meglio si adattano, dato che i soggetti sarebbero infiniti, ma non tutti possono essere imitati da pittura e musica.

§ 2. Partiamo dalla pittura. Un soggetto nel quale il potere di quest'arte possa esercitarsi pienamente – che sia preso dal mondo inanimato, animale o morale – dovrà avere queste caratteristiche: essere contraddistinto da alcuni colori, figure o posture; la sua comprensione non dovrà dipendere da una successione di eventi, a meno che essa non sia breve ed evidente; dovrà annoverare una gran varietà di circostanze

che si concretizzano in un medesimo istante e che si riferiscono tutte a una medesima azione.

Ora, mentre la poesia deve basarsi su un mezzo artificiale, la pittura usa un mezzo naturale: la prima, infatti, è comprensibile solo a chi parla la lingua ³¹, la seconda, invece, è universale (si noterà inoltre che le operazioni naturali colpiscono più di quelle artificiali). La pittura riesce anche a venire incontro alle nostre idee più grossolane e mal definite mediante le proprie, condotte alla perfezione dall'arte, mentre la poesia non può suscitare nella mente idee ulteriori a quelle di cui la mente non sia già fornita ³². Ancora, la pittura può mostrare nel dettaglio tutti gli eventi che concorrono in un medesimo istante, così come appaiono in natura; la poesia invece manca spesso di una tale chiarezza. L'entrare nel dettaglio comporta infatti un dilemma in poesia: è meglio tediare, pur di essere chiari? O è meglio essere oscuri, per non tediare? Infine, le imitazioni più rispondenti, più immediate, più intelleggibili, sono sempre da preferirsi a quelle che lo sono meno e, da questo punto di vista, le imitazioni della poesia sono sempre meno rispondenti, meno immediate e meno intelleggibili di quelle pittoriche.

Da quanto detto si può dedurre che in tutti i soggetti in cui la pittura si possa esprimere pienamente, la sua imitazione supera quella della poesia. Dunque, in questi temi la pittura è da preferirsi alla poesia.

§ 3. Passiamo al paragone di musica e poesia, e – come in precedenza per la pittura – occupiamoci solo di quegli oggetti cui la prima si adatta meglio.

Le caratteristiche di un tale oggetto sono state descritte in precedenza ³³. Ora, l'imitazione musicale, benché naturale, non aspira a suscitare le medesime idee, ma solo idee simili o analoghe ³⁴. L'imitazione poetica, invece, benché artificiale, suscita esattamente le stesse idee. Poiché il definito e il certo è sempre preferibile all'indefinito e all'incerto – e ciò in misura massima quando si tratta di imitazione, il cui piacere principale consiste nel riconoscimento della cosa imitata ³⁵ – bisogna ammettere che, anche nei soggetti in cui la musica si esprime al meglio, l'imitazione poetica le sarà sempre superiore.

V – *Quali siano i soggetti imitati dalla poesia, tra quelli tali da non essere perfettamente adatti al genio delle due altre arti. La natura di questi soggetti. Le abilità della poesia nella loro imitazione. Paragone tra tali soggetti, prima con la pittura, poi con la musica*

L'arte mimetica della poesia è stata finora considerata sotto due punti di vista: prima come imitazione tramite un mezzo naturale – e qui si è dimostrata inferiore alla pittura e pari alla musica – in seguito come imitazione tramite suoni significanti per convenzione, nell'appli-

cazione a soggetti che consentivano il pieno dispiegamento dei poteri di pittura e musica. E in questo caso si è visto che essa rimane inferiore alla pittura, ma diviene superiore alla musica.

Non ci resta che da considerare quali siano gli altri soggetti adatti alla poesia e meno alle altre arti, quanto la poesia sia in grado di imitarli e se, sulla base della perfezione dell'imitazione e della natura dei soggetti stessi, essa non debba smettere di essere considerata pari alle altre arti, ma essere considerata superiore.

§ 2. Per cominciare, paragoniamola alla pittura. I soggetti poetici cui non si adatta il genio pittorico sono tutte quelle azioni la cui interezza è talmente lunga, che la pittura non ne potrebbe rendere compiutamente alcun istante³⁶: né l'inizio – che spiegherebbe ciò che segue – né la fine – che renderebbe conto di ciò che precede – né il centro – che delinea sia conseguente che antecedente. Altri temi inadatti sono quelli legati alla costituzione interna dell'uomo, che ce ne fanno percepire il carattere, i costumi, le passioni e i sentimenti³⁷.

Il valore di tali soggetti è piuttosto evidente. Essi sono per forza di cose i più penetranti, i più atti al perfezionamento [dell'uomo], e tali per cui la mente ne ha la più alta comprensione.

Per quanto riguarda la potenza dell'effetto: se è vero che tutti gli eventi ci colpiscono più o meno a seconda del fatto che il loro oggetto sia più o meno in relazione a noi, allora gli eventi più potenti saranno di certo quelli ai cui oggetti siamo più intimamente legati. E l'oggetto cui siamo legati più nell'intimo è di certo l'umanità. Dunque l'uomo e le azioni umane sono ciò che qui si pone come soggetto dell'imitazione.

Passiamo al perfezionamento: certamente per l'uomo nulla di meglio vi può essere del perfezionamento che deriva da una decorosa rappresentazione dei costumi umani e dei sentimenti. Infatti che cosa mai potrebbe contribuire di più a darci quella conoscenza suprema³⁸, senza la quale ogni altra conoscenza perderebbe d'utilità?

Infine, per ciò che riguarda la comprensione, è certo che non vi è nulla di cui concepiamo idee così forti, come di ciò che accade nel mondo morale o umano. Ad esempio, abbiamo un'idea solo oscura del principio attivo di un vegetale perché non scorgiamo in esso né passione, né sensazione. Nel mondo animale, invece, abbiamo una percezione più chiara di tale principio e ciò tramite le passioni e sensazioni che attraverso di esso si dichiarano. Però tutto ciò riposa sulla mera evidenza del senso, sulla forza di un'esperienza esterna e non altrimenti supportata. Al contrario, nel mondo morale ed umano abbiamo dei mezzi di conoscenza ben più accurati e la nostra comprensione ne guadagna di conseguenza.

Per quanto riguarda ciò che accade nella mente e le varie cause che producono tali eventi – carattere, costumi, passioni e sentimenti umani – oltre all'evidenza del senso, ne abbiamo un'ulteriore chiarissima nella

distinta coscienza di possedere qualcosa di simile in noi, un qualcosa di omogeneo nei recessi delle nostre menti, ossia ciò che costituisce per ciascuno di noi il vero e proprio sé.

Questi sono i soggetti cui il genio pittorico non è adatto. Vediamo ora in che misura la poesia li possa imitare.

Ora, che tale misura sia come minimo pari non può essere messo in dubbio, dato che il mezzo dell'imitazione è in questo caso il medesimo di cui la natura si serve per quegli stessi soggetti. Infatti, i sentimenti nella vita reale si conoscono solo attraverso i discorsi degli uomini. E dato che il carattere, i costumi e le passioni sono la causa di ciò che essi dicono, ne deriva che i loro discorsi saranno dei continui saggi di tali caratteri, costumi e passioni.

Format enim Natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram:
Post effert Animi Motus, interprete Lingua. ³⁹

Dunque, il linguaggio non solo è un mezzo adeguato per l'imitazione, ma è l'unico mezzo per ciò che concerne il sentimento. E per quanto riguarda costumi e passioni, non v'è altro mezzo che possa esibirceli in modo più chiaro, preciso e definito per come essi si trovano combinati in natura e vanno a costituire i caratteri di ciascuno ⁴⁰.

§ 3. Paragoniamo allora poesia e pittura in tali soggetti. Innanzitutto bisogna ammettere che non v'è soggetto pittorico che sia superiore alle forze della poesia, mentre i temi poetici di cui s'è appena detto – che la poesia imita al meglio – sono al di là della portata della pittura, e si tratta di quelli che più ci colpiscono, che ci perfezionano e di cui abbiamo la miglior comprensione. In secondo luogo, la poesia possiede un fascino aggiuntivo a quello che le deriva dall'imitazione – la cui fonte sono i numeri ⁴¹ – mentre la pittura conosce solo il primo. Infine, come vedremo tra breve, la poesia può essere associata con grande effetto alla musica, alleanza della quale la pittura sarebbe incapace. Da tutto ciò possiamo dedurre che poesia e pittura non sono alla pari, ma la prima è decisamente superiore alla seconda.

§ 4. In ogni caso, se è superiore alla pittura nei soggetti che non si confanno a quest'ultima, di certo è superiore anche alla musica nei soggetti dello stesso genere. Infatti le era superiore già nei soggetti che più erano adatti alla musica.

§ 5. Possiamo quindi concludere che la poesia è di molto superiore alle altre arti mimetiche, poiché se n'è messa in luce l'accuratezza nell'imitazione e poiché gli oggetti di tale imitazione sono i migliori quanto a utilità e dignità.

VI – *Degli effetti della musica, non considerata in quanto imitazione.
Della sua cooperazione in questo campo con la poesia. Risoluzione*

di un'obiezione mossa alla musica. Del vantaggio che musica e poesia ricavano dalla loro unione. Conclusione

Nella discussione precedente, la musica è stata menzionata come «alleata della poesia». Si è anche detto che la sua efficacia proviene da una fonte diversa dall'imitazione. Non rimane, dunque, che da spiegare tutto ciò.

Per prima cosa, va detto che vi sono più affetti che possono essere suscitati dal potere della musica. Alcuni suoni ci rendono gioiosi altri tristi, alcuni marziali altri teneri e così via per quasi ciascuno degli affetti che possiamo provare.

Bisogna altresì osservare che esiste un'operazione reciproca tra i nostri affetti e le nostre idee, tale per cui – per una sorta di simpatia naturale – determinate idee tendono a suscitare in noi determinati affetti e tali affetti, di converso, a suscitare le medesime idee ⁴². Così le idee derivate da funerali, torture, assassini ecc. generano per natura l'affetto della malinconia. E quando, per una causa qualsiasi, tale umore prevale, esso genera le medesime dolorose idee.

Capita che le idee derivate da cause esterne abbiano sui medesimi individui, ma in tempi diversi, differenti effetti. Ciò perché se avviene che tali idee siano appropriate all'affetto che prevale nell'individuo, allora esse si imprimono con forza e il loro effetto è più duraturo. Se invece avviene il contrario, l'effetto sarà contrario. Così, ad esempio, un funerale agirà sullo stesso uomo in modo molto più pregnante se lo vedrà mentre è malinconico, che non se lo vedrà mentre è gaio.

Detto ciò, ne deriva che in qualsiasi disposizione si trovi la mente per effetto del genio di una qualsiasi poesia, un tale effetto dovrebbe poter essere suscitato anche da alcuni generi musicali. E ogniqualvolta prevalga l'affetto appropriato, ogni idea ad esso simile – derivata da cause esterne – produrrà l'impressione più forte. Di conseguenza le idee poetiche faranno un'impressione maggiore, quando gli affetti ad esse peculiari siano già stati eccitati dalla musica ⁴³. Infatti in tale caso una doppia forza viene fatta cooperare ad un medesimo fine. Così un poeta non troverà il proprio uditorio di umore avverso al genio della sua poesia, o ad esso freddamente indifferente, bensì grazie ai preludi, alle sinfonie e al concorso dei vari generi musicali, troverà gli affetti degli astanti suscitati proprio nel modo al lui più congeniale.

Un uditorio così disposto non solo accoglierà con piacere le idee del poeta, una volta esposte, ma in un qualche modo riuscirà anche ad anticiparle tramite l'immaginazione. Una persona superstiziosa non tende meno ad essere spaventata dagli spettri o un amante a smaniare alla vista della propria amata, che una mente – temperata dal potere della musica – a godere di ogni idea che sia appropriata a quel determinato temperamento.

Ecco da dove deriva il vero e proprio potere della musica e le me-

raviglie che essa opera tra le mani dei suoi maestri ⁴⁴. Un potere che non ha nulla a che fare con l'imitazione e l'evocazione di idee, bensì col suscitare gli affetti, ai quali possono corrispondere delle idee. Vi sono pochi uomini così insensibili, ma potrei anche dire così "disuamani" ⁴⁵, da non risentire in un qualche grado della forza della tanto amabile unione che si sperimenta, quando la poesia è messa in musica correttamente. E per gli amici delle Muse, si tratta di una forza irresistibile, che penetra nei più profondi recessi dell'anima.

Pectus inaniter agit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet. ⁴⁶

§ 2. Questa è la fonte da cui si è precedentemente detto che la musica deriva la propria più grande efficacia. Ed è, dunque, qui – e non nell'imitazione – che essa va primariamente coltivata. Ecco perché è stata riconosciuta come potente alleata della poesia ⁴⁷. Sempre attraverso tale ragionamento, inoltre, si può rispondere all'obiezione spesso mossa contro il fatto di intonare i versi poetici (come nell'opera, negli oratori, ecc.) a causa di una mancanza di verosimiglianza o di somiglianza alla natura. Certo, presso chi non abbia orecchio musicale, una tale affermazione può trovare credito. Forse potrebbe anche turbare un amante della musica, quando egli venga colto in un momento di indifferenza. Ma quando è sotto l'influenza del potere della poesia così accompagnata, si arrabbi pure – se ci riesce – con ciò che accende i suoi sentimenti verso un determinato tema e lo sostiene con un'attenzione molto più forte e viva, con ciò che rinforza le varie idee della poesia e le presenta alla sua immaginazione con forza e splendore inediti. Certo non potrà che ammettere che chi guadagna nello scambio è proprio lui, quando baratta una semplice verosimiglianza, ossia quella della pronuncia – cosa del tutto arbitraria e ovunque diversa – per un nobile innalzamento degli affetti appropriati all'occasione e ottiene così di potersi calare nel tema col doppio dell'energia e del piacere.

§ 3. Da ciò che si è detto, è evidente che l'azione di queste due arti non può mai essere più possente di quando si trovano unite. Infatti, la poesia da sola dovrà certo sprecare alcune delle sue più ricche idee per dedicarsi a destare degli affetti, quando invece, se propriamente supportata, avrebbe potuto trovare quegli affetti già destati al massimo grado. Allo stesso modo la musica, presa singolarmente, può solo suscitare affetti destinati a sfumare e declinare rapidamente senza essere nutriti e supportati dalle sostanziose immagini della poesia. In ogni caso va ricordato che, in una tale unione, la priorità spetta alla poesia, in virtù della sua utilità e dignità maggiore ⁴⁸.

§ 4. E questo è quanto riguardo a punti di contatto e divergenza tra Poesia, Pittura e Musica e riguardo alla preferenza che spetta ad una tra loro sulle altre due.

* Da James Harris, *Three Treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The third concerning Happiness* (1744), in *The Works of James Harris*, 1 vol., Bristol, Thoemmes, 2003 (reprint dell'ed. del 1801), pp. 33-60; traduzione integrale del secondo trattato. I titoli e le suddivisioni in capitoli e paragrafi sono originali. Si sono eliminati corsivi e maiuscoletti. Le note contrassegnate [NdC] sono del curatore; le altre sono dell'autore. Tutti i riferimenti bibliografici, qualora carenti, sono stati integrati.

¹ Platone, *Critone*, 48b: «οὐ τὸ ζῆν περὶ πλείστου ποιητέον ἀλλὰ τὸ εὖ ζῆν».

² Traduco il termine *disposition* alle volte con “caratteristica”, come in questo caso, altre con “attitudine” (poco dopo) o “temperamento”. [NdC]

³ Per chiarire alcune osservazioni che seguiranno, sarà bene sottolineare come le idee si formino nella mente in conseguenza dell'assemblaggio di questi materiali e delle operazioni che la mente svolge con essi. A inventare e fondare il linguaggio fu proprio un insieme di molte menti, che, secondo una sorta di unanimità, assegnò ad ogni idea un qualche suono come suo segnale o simbolo. Cfr. J. Harris, *Hermes, or a philosophical Inquiry concerning universal Grammar*, III, cap. 3, § 4. (*The Works...*, cit., vol. I, pp. 393-404).

⁴ Il termine *energy* nel lessico di Harris ha un significato ben preciso, che l'autore specifica nel saggio dedicato alla definizione di cosa sia “arte”. In Aristotele – fonte di primaria importanza per Harris – *l'ἐνέργεια* è l'atto che porta a compimento l'opera (*ἔργον*) e nell'*Etica Nicomachea* il termine compare ripetutamente laddove lo Stagirita cerca di definire quale sia il bene dell'uomo, per identificarlo infine in «un'attività (*ἐνέργεια*) dell'anima secondo la sua virtù» (I, 7, 1098a, 16-17). Sotto la categoria “energia” Harris rubrica la vita stessa, le attività che si svolgono nel tempo, come il parlare, e due arti: musica e danza. Le arti come pittura e scultura vengono invece ricondotte al concetto di “opera”, e viene anche illustrato come nella loro fase “energetica”, ossia nel fieri dell'opera, esse non siano perfette e non debbano, quindi, essere prese in considerazione. [NdC]

⁵ Per non generare confusione, sarà meglio osservare come in tutte queste arti vi sia una differenza tra i mezzi sensibili, attraverso cui imitano, e gli oggetti imitati. Il mezzo sensibile mediante cui imitano deve essere sempre in relazione al senso specifico attraverso cui un'arte giunge alla mente. Invece l'oggetto imitato può benissimo essere estraneo al senso in questione e al di là del suo potere percettivo. Ad esempio, la pittura – come specificato nel seguito del capitolo – non ha altri mezzi attraverso cui operare se non colore e figura. Ma per ciò che concerne i suoi oggetti, essa può avere movimenti, suoni, sentimenti morali e azioni. Nessuno tra questi è colore o figura, ma tutti possono essere imitati attraverso esse. Cfr. note 9, 10, 11.

⁶ Cfr. nota 3.

⁷ Una figura dipinta o una composizione di suoni musicali hanno sempre una relazione naturale con ciò cui dovrebbero somigliare. Invece una descrizione verbale solo di rado conosce tale relazione naturale tra le varie idee di cui le parole sono il simbolo. Questo è il motivo per cui solo coloro che parlano quel determinato linguaggio possono intendere la descrizione. Al contrario le imitazioni musicali e pittoriche sono comprensibili da ogni uomo.

⁸ Cfr. cap. 1.

⁹ Il motivo di ciò è che tutte queste cose ci sono di solito note attraverso colore e figura. Oltretutto esse sono, per la maggior parte, immobili in natura, così come nell'imitazione.

¹⁰ Ad esempio il volare degli uccelli, il galoppare dei cavalli, il ruggito dei leoni, il canto del gallo. Nonostante dipingere moto e suono sia impossibile, gli esempi sopra citati sono resi possibili dal fatto che questi moti e suoni specifici sono connessi in modo immediato e naturale a una certa configurazione visibile delle parti. Così la mente, percependo la configurazione, riesce a concepire, senza rendersene conto, ciò che va inteso. Quindi, pur attraverso una sorta di mancanza, anche suono e moto possono essere raffigurati. Invece, ad esempio, moti come quello del nuoto di molti pesci o suoni come le fusa di un gatto non sono rappresentabili, perché manca una configurazione

specifica che li renda percepibili. Omero che, nella descrizione dello scudo [d'Achille], narra di un toro afferrato da due leoni (*Iliade*, XVIII, vv. 804-808), dice del toro: «ὄ δὲ μακρὰ μεμυκὸς ἔλκετο», «esso, muggendo con forza, fu trascinato via». Eustazio commentando il muggito scrive: «ὡς ἐδήλου τῷ σχήματι», «come era manifesto dal suo [del toro] atteggiamento», Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis, *Commentarii ad Homeri Iliadem* [ristampa dell'edizione di Lipsia del 1829, Hildesheim, Georg Olms, 1960, vol. III, p. 188].

¹¹ Il motivo è il medesimo della nota precedente e, di conseguenza, ciò vale in modo esclusivo per i *suoni naturali*. Per ciò che concerne il linguaggio, invece, pochi dei parlanti conoscono le configurazioni che gli pertengono.

¹² La ragione è sempre la medesima, ossia quella degli effetti visibili delle passioni sul corpo. Ad esempio esse producono nel contegno un certo rossore o pallore; oppure particolari modificazioni nei muscoli; o un particolare atteggiamento negli arti. Ciascuno di questi effetti è dovuto in modo esclusivo a colore e figura, i due potenti mezzi della pittura. Si veda *San Paolo che predica ad Atene* di Raffaello e il suo impressionante mago cieco Elima (cfr. *Accecamento di Elima*). Si vedano anche la *Crocifissione di Policrate* e *Il martirio di Attilio Regolo* di Salvator Rosa. [NdC]

¹³ Infatti ogni dipinto, per necessità, è un *punctum temporis* o istante.

¹⁴ Ad esempio, come in una burrasca in mare, in cui tutto può essere rappresentato in mezzo alla schiuma delle onde, immerso in un cielo nero, con le navi sotto sopra e gli uomini che si arrampicano sulle corde. Oppure in una battaglia, che dal principio alla fine non presenta che sangue, fuoco, fumo e disordine. Ora, tutte queste cose possono benissimo venir rappresentate assieme, infatti, per quanto possano durare, esse non sono che una ripetizione del medesimo. Il pittore Nicia raccomandava temi simili, come battaglie navali o battaglie di cavalleria. Le ragioni che egli dà sono analoghe a quelle della nota che segue (cfr. nota 15). Egli conclude il suo discorso con una massima – che, per quanto rilevante, è stata poco osservata dai successori – in cui si dice che la scelta del tema è parte dell'arte del pittore, tanto quanto in poesia lo è la scelta del mito da parte del poeta. [Cfr. Demetrio Falereo, *Sullo stile*, traduzione di A. Ascani, Milano, Rizzoli, 2002, p. 105.]

¹⁵ Infatti la pittura, più che nell'estensione, è limitata nella durata. Inoltre sembra vero per qualsiasi genere di composizione che, per evitare dubbi e confusione e per promuovere con chiarezza l'unità del pezzo, maggiori sono grandezza e varietà, maggiori saranno in proporzione bellezza e perfezione. Ottimi esempi di ciò sono quelli citati alla nota 12. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 51a, «Il limite conforme alla natura del fatto è che è sempre più bello quel che riguarda la grandezza, ciò che è più grande finché si mantiene perspicuo nel suo insieme», [ed. a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 143]; ma anche in Lord Shaftesbury, *Characteristics on Man, Manners, Opinions, and Times*, vol. I, e René Le Bossu, *Traité du poeme epique* (1675), I, cap. XVI, «L'Achille de Homère est si grand...».

¹⁶ Dato che la pittura, come è stato detto, non è che un punto, un istante, con una storia ben nota la memoria dello spettatore potrà supplire a ciò che precede e a ciò che segue. Ciò, invece, non può capitare qualora tale conoscenza manchi. Da questo punto di vista ci si può legittimamente domandare se i temi più noti, che la pittura ha preso a prestito dalla storia, sarebbero stati comprensibili attraverso il solo mezzo della pittura, mettendo caso che la storia non ci avesse soccorso e non ci avesse fornito altre informazioni. Si può aggiungere che Orazio, in conformità ai propri ragionamenti, ritiene più raccomandabile per l'imitazione poetica una storia nota, a una ignota: «[...] Tuque | Rectius Iliacum carmen deducis in actus | Quam si proferres ignota indictaque primus» (*Ars Poetica*, vv. 128-130). E certo si può dire che, dato che sembra che l'essere comprensibile agli altri – ascoltatori o spettatori – sia la cifra di tutte le arti mimetiche – infatti, per coloro che non le capiscono, non sono arti della mimésis – allora la perspicuità dovrà esser loro essenziale; nessun artista prudente vorrà dunque disdegnare – se solo fosse possibile – alcun mezzo per ottenere questo fine. E nessun mezzo sarà più efficace della notorietà del soggetto imitato.

¹⁷ Cfr. cap. I.

¹⁸ Come le grida della folla nell'*anthem* dell'incoronazione *God save the King*.

¹⁹ Come nel caso della camminata di Polifemo in *Acis and Galatea* («see what ample Strides he takes...»).

²⁰ Ciò perché questo tipo di imitazione musicale è quello che più si avvicina alla natura. Infatti, il dolore nella maggior parte degli animali si esprime attraverso suoni non diversi da lunghe note nel sistema cromatico. Un esempio si ritrova nel coro dei sacerdoti di Baal nell'oratorio *Deborah* («doleful tidings, how ye wound...»).

²¹ Il motivo è che i suoni e moti naturali differiscono da quelli musicali. I suoni musicali sono tutti prodotti da vibrazioni pari, quelli naturali da vibrazioni dispari. I moti musicali sono per la maggior parte definiti nel metro, mentre quelli naturali sono indefiniti.

²² Cfr. nota 12.

²³ Cap. VII.

²⁴ Cfr. nota 3.

²⁵ Virgilio, *Ecloghe*, III, 27.

²⁶ Milton, *Lycidas*, v. 124.

²⁷ Orazio, *Epistole*, I, II, vv. 42-43.

²⁸ Cfr. cap. II.

²⁹ La musica ha non meno di cinque differenti durate nelle note di uso comune – tra semibreve e semicroma – ciascuna delle quali può essere combinata in modi infiniti in un qualsiasi metro. La poesia, invece, non conosce che due quantità, la lunga e la breve e tutte le varietà di verso derivano dai metri e dai piedi che la combinazione di queste due sillabe può produrre.

³⁰ I suoni musicali sono prodotti da vibrazioni pari, cosa che difficilmente si ritrova in natura; le parole invece sono il prodotto di vibrazioni dispari, così come la maggioranza dei suoni naturali. Si aggiunga che le parole sono più numerose dei suoni musicali. Così la poesia, per ciò che riguarda l'imitazione sonora, sembra precedere la musica non solo per ciò che riguarda la somiglianza, ma anche riguardo alla varietà.

³¹ Cfr. nota 7.

³² Quando si legge in Milton di Eva: «Grace was in all her Steps, Heav'n in her Eye, | In ev'ry Gesture Dignity and Love» (*Paradise Lost*, VIII, vv. 488-489), non ne traiamo l'immagine che Milton aveva di Eva, ma di un'Eva come ciascuno, secondo il proprio genio, si può rappresentare sulla base di una riflessione su quelle idee che si sono connesse a questi specifici suoni. Tra l'altro, la maggior parte delle persone non si è forse mai soffermata col pensiero sul significato di grazia, paradiso, amore e dignità; o ha mai arricchito la propria mente con idee di bellezza; o si è mai chiesta di dove essa venga e da quali proporzioni sia costituita. Al contrario, quando vediamo Eva dipinta da un abile pittore, non soffriamo di tali difficoltà, poiché di fronte ai nostri occhi sta la miglior concezione di un artista, l'idea genuina di un Tiziano o un Raffaello.

³³ Cfr. cap. II, § 2.

³⁴ Cfr. cap. II, § 3.

³⁵ Che vi sia un tale piacere nel fatto stesso del riconoscimento, indipendentemente da ciò che può piacere nel soggetto imitato, è evidente dal fatto che in ogni arte mimetica possiamo venire catturati da imitazioni, i cui originali in natura ci susciterebbero terrore (come, ad esempio, cadaveri, bestie feroci, ecc.). Il motivo di ciò sembra risiedere nel fatto che ricaviamo gioia non solo da salute e perfezione, ma anche dalle energie naturali e proporzionate dei nostri arti e delle nostre facoltà. Di qui ci deriva il piacere del ragionamento, che è l'energia propria di quella facoltà principale che è l'intelletto. Questa gioia non è limitata alle persone istruite, ma anche ai più. Infatti ogni uomo conosce una naturale avversione per l'ignoranza e l'errore ed è, in una qualche misura, felice di istruirsi e informarsi. Questo è il motivo del piacere di fronte alle imitazioni, poiché attraverso di esse possiamo esercitare la nostra facoltà intellettuale e paragonando la copia all'archetipo presente nella nostra mente, possiamo dire che questo è una tal cosa e quello tal'altra, cosa notevole già negli infanti a partire dai primi giorni. Cfr. Aristotele,

Poetica, 48b, «Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni. Ne è segno quel che avviene nei fatti: le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo. Il motivo di ciò è che l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi, ma anche ugualmente a tutti gli altri, soltanto che questi ne partecipano per breve tempo. Perciò vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che ogni cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello», ed. cit., p. 125 s.

³⁶ Per quanto riguarda una descrizione giusta ed accurata di intelligenza e unità si veda Aristotele, *Poetica*, 50b-21 - 51a-35, e il suo miglior interprete René Le Bossu, *Traité du poème épique*, II, capp. IX-XI.

³⁷ Per una descrizione di carattere si veda la nota 40. Per quanto riguarda i costumi, si può dire in generale che un certo loro assetto genera un carattere. Dal fatto che ciascuno di questi differenti assetti, essendo composti in modo diverso, genera un diverso carattere, deriva la diversità di ogni uomo dall'altro. Ciò che si intende per passione è ovvio: pietà, paura, rabbia, ecc. I sentimenti si possono ritrovare in tutte quelle cose che sono oggetto e scopo del linguaggio o del discorso. Le determinazioni principali di tale scopo sono affermare e provare, assolvere o confutare, esprimere o destare le passioni, amplificare o sminuire le cose. In ciò va ricercato il sentimento. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 56a-36: «appartiene al pensier tutto quel che si deve presentare con la parola; suoi elementi sono il dimostrare, il confutare, il procurare le emozioni (come per esempio pietà, paura, ira ecc.) e ancora grandiosità e meschinità», ed. cit., p. 183 s.

³⁸ Γνώθι σαυτόν. Poesia epica, tragica e comica hanno in comune il fine di condurre a questa *scienza morale* attraverso la contemplazione della vita umana. Nel caso della tragedia, a questo fine si aggiunge quello di purgare dalle passioni di pietà e paura, cfr. Aristotele, *Poetica*, 49b-24: «tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta [...] la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte passioni», ed. cit., p. 135. Le persone maggiormente sprovviste di tali passioni, sono quelle più a contatto con le occasioni nelle quali esse sono di norma più frequenti, come i militari, i dottori, chirurghi ecc. Le loro menti, a causa del frequente rapporto con esse, sono diventate come "callose", generando dall'esperienza un'apatia che nessuna teoria potrebbe mai insegnare. Ora, ciò che in questi uomini è stato indotto da reali sinistri della vita, in altri uomini può essere instillato attraverso le finzioni della tragedia. E il punto a favore della tragedia sta nel fatto che, senza bisogno che i sinistri siano reali, essa riesce ad ottenere il medesimo scopo. In ogni caso, bisogna ammettere che tale effetto può essere raggiunto solo presso quelle nazioni che, come gli antichi ateniesi, frequentano le rappresentazioni teatrali di continuo. Infatti, non è certo un contatto singolo od occasionale con queste passioni che ne può sminuire l'effetto, ma solo un contatto costante e ininterrotto. Sarebbe poco accurato concludere questa nota, senza spiegare come Aristotele qui con "pietà", non intenda "filantropia", affetto naturale o prontezza nel sollevare il prossimo in occasioni di bisogno. La "pietà" in questo caso è quella costernazione effeminata e senza senso di cui sono preda le menti deboli quando si prospetta loro una qualche calamità e che ha come effetti più violenti urla, svenimenti, ecc. Quest'ultima è una passione ben lungi dall'essere lodevole o dall'operare qualcosa di buono per il prossimo, anzi, è certo che chi è sotto la sua influenza è del tutto incapace di fare alcunché di buono.

³⁹ Orazio, *De Arte Poetica*, vv. 108-110.

⁴⁰ Bisogna ammettere che, oltre alla poesia, anche la pittura può comunicare qualche idea del carattere. Ad esempio, non v'è dubbio che nel dipingere Enea, il pittore gli conferirà un contegno tale da designare una disposizione mite, umana, ma al tempo stesso coraggiosa. Tuttavia quest'idea sarà sempre vaga e generica. Se ne potrebbe concludere esclusivamente che, grossomodo, l'eroe in questione è "buono". Ma per ciò

che concerne l'insieme di qualità peculiari ad Enea, le sole che costituiscano il suo vero e proprio carattere, esse rimarrebbero celate, impossibili da scoprire. Come dedurle, infatti, dai soli lineamenti del contegno? Ma anche se ciò fosse possibile, in quanti ne sarebbero capaci? Ecco che, dunque, bisogna ricorrere non alla pittura, ma alla poesia. L'identificazione così accurata di un carattere può essere ottenuta solo attraverso una successione di azioni varie, ma unite, una successione che ci permetta di immaginare cosa una persona potrà fare nel futuro, sulla base di ciò che ha fatto nel passato. Ora, solo la poesia riesce in tale imitazione, perché – diversamente dalla pittura – non è legata ad eventi brevi, per così dire “istantanei”, ma può imitare soggetti di una qualsiasi durata. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 50b-8: «carattere è ciò che può rivelare quale sia il proponimento (perciò non hanno carattere quei discorsi nei quali manca ciò che si propone o vuol evitare colui che parla) [...]», ed. cit., p. 141. Si veda anche il sagace e dotto Le Bossu, *Traité du poeme epique*, IV, IV.

⁴¹ Che un fascino che derivi solo dai numeri esista, si può ricavare dai primi sei versi del *Paradise Lost*: pur sprovvisti di ogni magnificenza, sublimità di sentimento o del benché minimo grado di imitazione, delizieranno ogni lettore [Of man's first disobedience, and the fruit | Of that forbidden tree, whose mortal taste | Brought death into the world, and all our woe, | With loss of Eden, till one greater Man | Restore us, and regain the blissful seat, | Sing, Heav'nly Muse, that on the secret top...]. Ciò deriva dalla semplice e leggiadra cadenza dei numeri e dalla sapiente variazione nelle cesure, o pause, che è così essenziale per l'armonia di ogni buona poesia. Il verso eroico inglese consta di dieci semipiedi. Nei versi di cui sopra, le pause sono variate nei vari semipiedi nell'ordine mostrato dallo schema, come vedrà chiunque si prenda la pena di analizzarli (*Paradise lost*, vv. 1-6):

verso	semipiede
1	7
2	6
3	6
4	5
5	3
6	4

[È il caso di segnalare un errore d'interpretazione metrica da parte di Harris: il *Paradise Lost* infatti è scritto in *blank verse* – pentametri giambici senza rima finale – e non in versi eroici].

⁴² Evidente il riferimento alla teoria lockeiana dell'associazione, sviluppata in particolare nel xxxiii capitolo del II libro del *Saggio sull'intelletto umano*. Ad esempio, cfr. il § 12 ove si legge: «un uomo ha patito dolore o malattia in un luogo qualunque, ha visto morire un suo amico in una certa stanza, sebbene queste cose in natura non abbiano fra loro alcuna relazione; tuttavia, quando l'idea di quel luogo ritorna alla sua mente essa porta con sé, una volta determinata quell'impressione, l'idea del dolore e del dispiacere, ed egli le confonde nella sua mente e poco potrà sopportare l'una quanto l'altra», John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di V. Cicero e M. G. D'Amico, Milano, Bompiani, 2004, p. 733. [NdC]

⁴³ Quintiliano dice della musica in modo elegante e appropriato a questo ragionamento: «Namque et voce et modulatione grandia elatè, jucunda dulciter, moderata leniter canit, totaque arte consentit cum eorum, quae dicuntur, affectibus», *Institutio Oratoria*, I, X, 24.

⁴⁴ Il maggiore fra tutti è Georg Friederich Händel, il cui genio – coltivato dal continuo esercizio ed essendo in ogni caso il più sublime e universale oggi noto – lo ha privato di ogni uguale o secondo. Questa fugace testimonianza non poteva essere negata ad un artista tanto eccellente, dal quale questo trattato ha ricavato tanti esempi per giustificare le proprie affermazioni riguardo alla musica.

⁴⁵ L'associazione di mancanza di sensibilità per la musica e disumanità fa parte dei più antichi topoi legati al genere dell'encomio della musica, da Plutarco a Shakespeare. Cfr. il bellissimo studio di James Hutton, *Some English Poems in Praise of Music*, in Id.,

Essays on Renaissance Poetry, a cura di R. Guerlac, London, Cornell University Press, 1980, pp. 17-73: 41 ss. [NdC]

⁴⁶ Orazio, *Epistole*, I, II, v. 211.

⁴⁷ Cfr. cap. V, § 3.

⁴⁸ Cfr. cap. V, § 2.

Saggio sulle arti comunemente dette “imitative” [1772] *
di Sir William Jones

È spesso destino delle massime dei grandi autori essere assimilate in modo implicito dalla maggior parte dei loro seguaci ed essere ripetute innumerevoli volte, per il solo motivo d'essere il frutto della penna di un ingegno superiore. Così è stato per l'affermazione di Aristotele secondo il quale «la poesia è imitazione», frase che è stata talmente ripetuta da autore ad autore, che ormai metterla in questione sembrerebbe un atto d'arroganza. Infatti, quasi tutti i filosofi o critici che hanno scritto su poesia, musica e pittura – per quanto differenti siano le loro posizioni in molti rispetti – sembrano d'accordo nel considerarle come arti semplicemente imitative. Eppure credo che sia chiaro a chiunque osservi ciò che accade nella propria mente, che si è colpiti dalle più belle poesie, musiche e pitture in virtù di un principio che, qualunque esso sia, è completamente diverso da quello di imitazione. Batteux ha cercato di dimostrare che le Belle Arti hanno un principio comune nell'imitazione; al di là di ciò che si può dire della pittura, credo tuttavia che poesia e musica abbiano origine ben più nobile. Quand'anche il primo linguaggio dell'umanità non sia stato poetico e musicale, penso sia certo che nei paesi in cui l'imitazione non pare essere ammirata vi sono pur poeti e musicisti sia per natura che per arte. Ad esempio in alcune nazioni musulmane in cui scultura e pittura sono proibite per legge e l'azione drammatica è del tutto sconosciuta, quelle arti piacevoli che esprimono le passioni in versi e le rinforzano tramite la melodia sono coltivate con entusiasmo. Scopo del mio scritto sarà provare che, nonostante poesia e musica possano certo imitare i costumi degli uomini e numerosi oggetti naturali, il loro effetto principale non è dovuto all'imitazione, ma a un principio molto diverso, che va ricercato nei più profondi recessi della mente umana.

Per porre la questione in termini corretti, sarà bene definire quel che si intende con i termini “poesia” e “musica”, ma per poterlo fare ci dovremo prima soffermare sulle loro origini e sulle reciproche relazioni e differenze.

Sembra probabile che la poesia sia originata come forma di espressione forte e animata delle passioni umane, come gioia e dolore, amore e odio, ammirazione e rabbia, sia da sole che variamente modificate e combinate. Se infatti osserviamo la voce e gli accenti di una persona

in preda a passioni violente, vi ritroveremo qualcosa di molto vicino alla cadenza e al metro. Ciò si riscontra, ad esempio, nel caso dell'oratore particolarmente veemente, il quale di norma discorre di lodi o di censure: da alcuni passaggi di Tullio [Cicerone] possiamo desumere che i buoni oratori dell'antica Grecia e di Roma si esprimessero con un ritmo particolare, meno regolare di quello dei poeti, ma non meno melodico.

Se tutto ciò è corretto, si può anche immaginare che la più antica forma di poesia sia consistita nella lode alla divinità: pensiamo a un essere, creato con tutte le facoltà e i sensi e dotato di linguaggio e ragione, che apra gli occhi per la prima volta di fronte a una meravigliosa radura, alla serenità del cielo, allo splendore del sole, alla verzura di campi e boschi, ai colori sgargianti dei fiori; come potrebbe egli trattenersi dall'esplosione in un impeto di gioia e dal riversare un mare di lodi al creatore di codeste meraviglie, all'autore della sua felicità? Questo genere poetico è presente in ogni nazione, tuttavia, così come si tratta del genere più sublime di tutti quando applicato al proprio vero oggetto, quando piegato ai fini dei pagani e degli idolatri esso si corrompe. Tutti sanno che anche la poesia drammatica degli europei è nata dalla stessa fonte e che, in principio, essa non era nulla più che una canzone in lode a Bacco. Così, l'unico genere di composizione poetica – eccettuata l'epica – che possa essere in un qualche senso chiamato imitativo, è stato in realtà originato da una naturale emozione della mente, nella quale l'imitazione non ha svolto alcun ruolo.

Un'altra fonte poetica fu, con grande probabilità, l'amore, o quella mutua inclinazione tra i sessi fondata sulla beltà. Di qui sono originate le più belle odi e canzoni d'amore che ammiriamo così tanto nelle opere degli antichi poeti lirici, non infarcite di tutti quegli insulsi dardi e Cupidi dei nostri sonetti e madrigali. Esse erano semplici, dolci, naturali e composte da tenerezze senza affettazione e moderati lamenti

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci ¹

come ci possiamo immaginare che debba essere stato tra i primi amanti nell'età dell'innocenza, prima che le raffinatezze delle società, e delle costrizioni che esse hanno portato con sé, rendessero la passione dell'amore così forte, così impetuosa come si narra di quella di Didone e come certo fu quella di Saffo, se crediamo a ciò che scrisse ².

Il dolore che i primi abitanti della terra devono aver provato alla morte dei loro cari e degli amici diede origine ad altri generi poetici, che probabilmente all'inizio consistettero in brevi canti funebri, per poi mutarsi in elegie.

Non appena il vizio fece la propria comparsa nel mondo, i saggi e i virtuosi espressero il proprio scorno nella più veemente delle maniere per mostrare il loro disprezzo nei confronti della corruzione

umana: di qui nacque la poesia morale, la quale agli inizi era molto severa e appassionata, ma in seguito si mutò in freddi precetti morali ed esortazioni alla virtù. Si può verosimilmente ipotizzare che la poesia epica abbia la medesima origine e che l'esempio di re ed eroi sia stato introdotto per indicare delle verità morali, per mostrare la bellezza e i vantaggi frutto di un comportamento virtuoso e il coacervo di calamità generate dal vizio.

Ovunque sia presente il vizio, odioso in sé, dev'essere presente l'odio. Se – come ha sostenuto e testimoniato nel corso della sua vita Pope – la più forte tra le antipatie presenti in natura è quella tra bene e male, essa è a sua volta l'origine di quella che, impropriamente, chiamiamo “satira”. La satira presso i Romani, in vero, era una composizione morale che essi chiamavano *satura* o *satyra*³. Ciò voleva significare il fatto che tale composizione, come i piatti di frutta e cereali offerti a Cerere, conteneva una notevole varietà di immagini e figure. Invece le vere e proprie invettive degli antichi si chiamavano “giambi”, di cui ci restano molti esempi in Catullo e negli *Epodi* di Orazio, imitazioni del verso archilocheo.

Queste sono le fonti primarie della poesia, allo stesso modo – come spiegherò tra breve – della musica. Ma forse è meglio dire prima qualche parola sulla natura del suono, un argomento molto vasto che, certo, richiederebbe un saggio molto articolato per essere discusso con sufficiente accuratezza. Senza andare a invischiarsi in un discorso sulla vibrazione delle corde o sulle ondulazioni dell'aria, sarà sufficiente per il nostro discorso osservare che v'è una gran differenza tra un suono comune e un suono musicale. La differenza è data dal fatto che il primo è semplice, finito in sé, come un punto; il secondo invece è sempre accompagnato da altri suoni, pur senza cessare d'esser uno solo. Esattamente come il cerchio è una figura intera, pur essendo generato da una molteplicità di punti in movimento, i quali ruotano intorno a un centro a una medesima distanza. Questi suoni accessori, causati dalle parti di un corpo sonoro posto in vibrazione, sono chiamati *armonici* e l'intero moderno sistema dell'armonia dipende da essi. Non sarebbe difficile provare che tale sistema è innaturale e reso tollerabile sono dall'abitudine: infatti, se eseguiamo un accordo perfetto al clavicembalo o all'organo, gli armonici della terza e della quinta produrranno a loro volta i propri armonici, suoni dissonanti con la fondamentale. Certo, tali orripilanti dissonanze vengono quasi annichilite dagli armonici naturali dell'accordo fondamentale, ma ciò non toglie che esse non siano gradevoli. Poiché la natura ci ha fatto dono di una sua bellissima armonia, perché dovremmo distruggerla con gli accorgimenti dell'arte? Sarebbe come

to paint the lily
and add a perfume to the violet⁴.

Ora, se ci immaginiamo una qualche violenta passione espressa in tinte forti, con metro esatto e pronunciata da una voce comune, con giusta cadenza e con gli accenti appropriati, tale espressione di passione sarà poesia genuina e la famosa ode di Saffo può esserlo nel senso più stretto. Ma si esprima la medesima ode con una voce musicale – ossia con suoni accompagnati dai loro armonici – che col tempo e il metro dovuto, in un modo semplice e piacevole, aggiungesse forza alle parole senza soffocarle: allora avremo musica pura e semplice. Una musica che non si limiterebbe a carezzare l'orecchio, ma andrebbe diritta al cuore, non un'imitazione della natura, ma la natura stessa. C'è un altro punto nel quale la musica deve seguire il modello della poesia per non sminuire il proprio effetto: tutti sappiamo come un oratore mosso dalla passione o un attore – il quale è certo un imitatore – mutino di continuo il tono e l'altezza della voce in funzione del senso delle parole; sarà bene soffermarsi sulla resa di queste variazioni in musica. Ciascuno sa che la scala musicale è composta da sette note, oltre le quali si ripete una medesima successione nello stesso ordine e così via, fino a che la voce umana può procedere e fin dove l'orecchio può percepire. Ora, ognuno di questi sette suoni udito singolarmente non ha in sé più senso di quanto ne possa avere una lettera dell'alfabeto isolata. Solo dal loro succedersi e dalla relazione con un suono principale essi acquistano una particolare posizione nella scala e si differenziano tra loro oltre all'idea di “più grave” e “più acuto”: all'interno della scala ciascun intervallo ha un carattere specifico e ogni nota intrattiene una relazione col primo suono, o suono fondamentale, di natura proporzionale. Una serie di suoni correlati ad un suono fondamentale è chiamata “modo” (o “tonalità”) e, dato che la scala è composta da dodici semitoni, ognuno dei quali può essere a sua volta suono fondamentale, ne deriva che vi sono dodici modi. Ogni modo ha un proprio carattere, che deriva dalla posizione della nota modale e da piccolissime differenze nelle proporzioni, come il comma (81/80)⁵. E anche se vi sono intervalli molto difficili da rendere con i nostri strumenti, essi si rivelano sorprendenti nelle modulazioni o nella transizioni da un modo all'altro.

Si narra che i *modi* degli antichi abbiano avuto un potentissimo effetto sulla mente umana: così Platone, che nella *Repubblica* permette l'uso del modo dorico in virtù della sua gravità e calma, esclude il lidio in virtù del suo carattere languido ed effeminato. Non che una semplice serie di suoni potesse incitare o calmare le passioni in sé: ognuno di questi modi era associato a un particolare genere poetico e a strumenti specifici. I modi principali, come il dorico, frigio, lidio, ionico, eolico e locrio, traevano il proprio nome dai popoli cui appartenevano originariamente: il frigio, ad esempio, era ardente e impetuoso e veniva accompagnato dalle trombe, mentre il misolidio – che, se fidiamo nella testimonianza di Aristosseno, fu inventato da Saffo – era probabilmente connesso allo stile tragico e patetico. Una testimonianza del fatto che

questi modi fossero legati alla poesia, così come alla musica, ci viene da un frammento di Laso ⁶:

Io canto Demetra e Kore moglie di Klymeno,
intonando il dolce inno sull'*harmonia* eolica dal grave suono

così come dal fatto che Pindaro chiami una delle proprie odi “canzone eolica”. Se i Greci ci furono certo superiori nella forza delle loro modulazioni, a nostra volta possiamo avanzare su di loro il nostro possesso del modo minore, che ci ha permesso dodici nuovi modi in cui due semitoni vengono spostati dalla loro naturale posizione tra il terzo e il quarto, il settimo e l’ottavo grado della scala, per essere posti tra il secondo e il terzo, il quinto e il sesto. Questo cambiamento nella posizione dei semitoni, fornendo una terza minore alla nota modale, rende l’espressione generale del modo più dolce e la rende mirabilmente adatta all’espressione di dolore e afflizione. Il modo di re minore è delicato, quello di do, coi suoi tre bemolli, triste e quello di fa, con quattro alterazioni, patetico e funereo al più alto grado, cagion per cui è stato scelto dal grande Pergolesi per la *Stabat Mater*. Attraverso l’uso sapiente di queste 24 tonalità, cambiate al mutare del sentimento, certo si possono esprimere tutte le variazioni della voce dell’oratore e aggiungere pregi agli accenti di un poeta. In linea con i principî espressi in precedenza possiamo dunque dire che la poesia delle origini era il linguaggio delle passioni violente, espresse con metro esatto, con forti accenti e parole significative; la vera musica invece non è altro che poesia, proferita in una successione di suoni armoniosi, disposti in modo da recare piacere all’orecchio. Questo è il senso in cui dobbiamo interpretare la musica dei Greci, o i suoi mirabolanti effetti, narrati dai più grandi storici e filosofi: essa era descrittiva, colma di passioni e così alleata alla poesia che, lungi dall’ostacolarla, ne aumentava l’impatto. Esattamente il contrario della nostra tanto magnificata armonia, che con tutti i suoi begli accordi, le sue numerose parti, non dipinge nulla, non esprime nulla, non parla al cuore e di conseguenza può solo dilettere più o meno uno dei nostri sensi. E penso che nessun uomo assennato preferirebbe un piacere transitorio, che presto lo sazierà o giungerà sino a disgustarlo, a una delizia dell’anima che sorge dalla simpatia ed è fondata sulle passioni naturali, sempre vivace, sempre divertente e sempre coinvolgente. Le antiche divisioni della musica in celeste e terrena, divina e umana, attiva e contemplativa, intellettuale e oratoriale vanno lette più come improntate su metafore o chimeriche analogie, che non come distinzioni reali presenti in natura. Tuttavia la mancanza di una distinzione tra musica dei meri suoni e musica delle passioni è stata costante fonte di confusione e di contraddizioni sia presso i moderni che presso gli antichi: a questo proposito nulla potrebbe opporsi maggiormente dei sistemi di Rameau o di Tartini,

uno dei quali afferma che la melodia nasce dall'armonia e l'altro che l'armonia deriva dalla melodia. Eppure sono entrambi nel giusto se il primo sta pensando a quella musica che è nata dalla "molteplicità dei suoni uditi simultaneamente nel corpo sonoro" e il secondo a quella che è stata generata dagli "accenti e dalle inflessioni della voce umana, animata dalle passioni". Per prendere partito, come sostiene Rousseau, non ci resta che porci una semplice domanda: è la voce ad essere stata creata per gli strumenti, o gli strumenti per la voce?

Per definire come la vera poesia, secondo i nostri principî, dovrebbe essere, abbiamo descritto come fu presso gli Ebrei, i Greci e i Romani, gli Arabi e i Persiani. Le lamentazioni di Davide e le sue odi sacre o salmi, la canzone di Salomone, le profezie di Isaia, Geremia e degli altri scrittori ispirati sono poetiche in modo schietto e puro. Ma cos'avrebbero imitato Davide o Salomone nei propri poemi divini? Un uomo che sia realmente felice o afflitto non sta certo imitando felicità e afflizione. I versi lirici di Alceo, Alcmane, Ibico, gli inni di Callimaco, le elegie di Mosco sulla morte di Bione, sono tutte belle poesie; eppure Alceo non ha imitato l'amore, Callimaco non ha imitato la devozione religiosa e l'ammirazione, Mosco non ha imitato il dolore per la perdita di un caro amico. Lo stesso Aristotele scrisse un'elegia altamente poetica sulla morte d'un uomo che amò⁷, ma sarebbe certo difficile dire che cosa egli possa aver imitato in essa:

O virtù, che hai sottoposto tante fatiche al genere umano e sei sempre l'oggetto seducente della nostra vita; per grazia del tuo fascino, o bella dea, in Grecia persino la morte era considerata una sorte invidiabile, così come il soffrire le più terribili pene, i più atroci mali. Questi sono i frutti immortali che hai cresciuto nelle nostre menti, frutti più preziosi dell'oro, più dolci dell'amore dei parenti e del dolce riposo. In tuo nome Ercole, figlio di Giove, e i gemelli di Leda sopportarono molte fatiche e con le loro celebri azioni cercarono il tuo favore; per amor tuo Achille ed Aiace sono discesi agli inferi e anche il principe di Atarneo fu privato della luce del sole per effetto dello zelo che nutriva dei tuoi confronti: ecco perché le muse, figlie della Memoria, dovranno renderlo immortale per le sue gloriose azioni, ogni qual volta canteranno il dio dell'ospitalità e l'onore dovuto ad un'amicizia costante.

Nell'antologia poetica che precede questo scritto si trovano favole occidentali, odi, panegirici e un'elegia, eppure non riesco a trovare in esse alcuna imitazione: di certo Petrarca fu profondamente pervaso dal dolore più reale, e il poeta persiano fu amante troppo sincero per imitare le passioni di altri. Per il resto, una favola in versi non imita certo più di una in prosa e se ogni narrazione poetica che descrive costumi e tratta delle vicende umane fosse detta imitativa, allora ogni romanzo e persino ogni storia dovrebbero essere chiamati così; infatti molti poemi non sono altro che racconti, o parti di una storia narrata con metro regolare.

Ciò che si è appena detto per la poesia può essere affermato per la musica – che altro non è, se non poesia agghindata e migliorata – e

persino per la pittura, poema dell'occhio, così come molti poemi, puramente descrittivi, sono quadri per l'orecchio. Questo modo di pensare metterà nella giusta luce le raffinatezze degli artisti moderni: le passioni, donateci dalla natura, non si sono mai espresse in una forma innaturale e nessun uomo veramente affetto da dolore o amore si è mai espresso in acrostici o attraverso una fuga. Tutte queste testimonianze di un falso gusto, che prevalse nelle epoche buie, dovrebbero venir bandite in un'epoca come la nostra, illuminata da quello buono.

È vero che esistono dei generi pittorici propriamente *imitativi*, come quelli il cui intento consiste nella rappresentazione della figura e del contegno umani; però si noterà che tali dipinti solgono raggiungere un effetto maggiore quando rappresentano qualche passione, come nel *Martirio di Sant'Agnese* del Domenichino e nelle varie rappresentazioni della crocifissione, ad opera dei più grandi maestri italiani. E di certo non v'è dubbio alcuno che il dipinto di Timante sul sacrificio d'Ifigenia debba aver colpito moltissimo. Tutto ciò non per dire che la pittura non possa essere imitativa, ma per mostrare che per ottenere un effetto più potente sulla mente umana essa si deve fondare, al pari delle altre arti, sulla simpatia.

Si suol dire che la poesia e la musica cosiddette "descrittive" siano imitazioni. Ma, anche non volendo insistere sul fatto che la semplice descrizione è la parte più infima d'entrambe, se essa appartiene loro è anche chiaro che i suoni e le parole non somigliano agli oggetti visibili: e cos'è l'imitazione, se non la somiglianza di qualcosa a qualcos'altro? Inoltre, nessun ascoltatore altrimenti prevenuto riscontrerebbe alcuna traccia d'imitazione nelle numerose fughe, controfughe e divisioni che fanno più la rovina che non la bellezza della musica moderna. Persino i suoni stessi sono imitati in modo imperfetto dall'armonia e se ogni tanto percepiamo il mormorio di un ruscello o il cinguettio di un uccello in un concerto, di norma è perché siamo stati avvisati in precedenza di quale sia il passo in questione. Qualche grande compositore è stato tanto pazzo da pensare d'imitare la risata o altri rumori, tuttavia, anche se ci fosse riuscito, la sua mancanza di gusto nel far ciò non gli potrebbe essere perdonata. Infatti imitazioni tanto ridicole non possono che distruggere lo spirito e la dignità delle più belle poesie, che invece dovrebbero venir illustrate tramite una melodia graziosa e naturale. Direi dunque che così come quei generi di poesia, musica, e pittura che hanno a che vedere con le passioni colpiscono per simpatia, i generi descrittivi agiscono per una sorta di *sostituzione*: essi generano nella nostra mente affetti o sentimenti analoghi a quelli suscitati in noi quando i rispettivi oggetti di natura vengono presentati ai nostri sensi. Immaginiamo che un poeta, un musicista e un pittore stiano lottando per fornire a un amico o un committente un piacere simile a quello che provano quando si trovano di fronte ad un bel panorama. Il primo creerà un bell'insieme di immagini vivaci, che esprimerà in versi eleganti

e armoniosi in un metro dinamico; descriverà gli oggetti più deliziosi e aumenterà la grazia della propria descrizione con una certa delicatezza di sentimento e uno spirito di buon umore. Il musicista che deciderà di mettere in musica le parole del poeta, sceglierà un modo che, sul proprio violino, abbia carattere gioioso e felice, come l'eolico o il mi bemolle, che poi muterà col variare del sentimento. Egli esprimerà le parole tramite una melodia semplice e piacevole, che non le maschererà, ma – ben al contrario – aggiungerà loro bellezza, senza voler introdurre alcuna fuga o qualche altra calcolata armonia: userà il basso per sostenere le modulazioni, soprattutto per sottolineare le fasi di cambiamento, e porrà il tenor all'unisono col basso, in modo da evitare un'eccessiva distanza tra le parti. Nella sinfonia sarà sua cura evitare sopra ogni altra cosa una doppia melodia e comporrà delle variazioni solo per idee accessorie che la parte principale, ossia la voce, non possa esprimere facilmente. Non scriverà ripetizioni inutili, perché solo le passioni ripetono le medesime espressioni e si soffermano sui medesimi sentimenti, mentre la descrizione può solo rappresentare un singolo oggetto con una singola frase. Il pittore potrà descrivere gli oggetti visibili con più esattezza rispetto ai suoi rivali, ma si rivelerà inferiore a loro in una circostanza molto materiale: il suo pennello, che certo può esprimere una passione, non potrà tracciare un pensiero, o le sfumature del sentimento. In ogni caso porrà termine al proprio paesaggio con grazie ed eleganza, i suoi colori saranno ricchi, brillanti, la sua prospettiva stupefacente e le sue figure saranno disposte con piacevole varietà, senza confusione. Sopra ogni altra cosa, egli diffonderà in tutto il dipinto un tale spirito vivace e festoso che il futuro possessore verrà colto da un'ondata di piacere e, per un istante, prenderà l'arte per natura. Così ogni artista raggiunge il proprio scopo non imitando le opere della natura, ma servendosi del suo potere e producendo sull'immaginazione lo stesso effetto che essa produce sui sensi: questo dev'essere il fine principale del poeta, musicista e pittore che sappia che i grandi effetti non sono prodotti dal minuto dettaglio, ma dallo spirito generale del pezzo e che una composizione appariscente può colpire la mente per un po', ma che le bellezze della semplicità sono sia più intense che più durature.

Poiché gli uomini provano le passioni in modo differente, così come gli oggetti naturali colpiscono la nostra mente in modo diverso, è ovvio che ci saranno delle grandi differenze nel piacere che riceviamo dalle belle arti nel caso in cui esso derivi dalla simpatia o dalla sostituzione, ed è altrettanto ovvio che sarebbe poco assennato da parte dell'artista cercare di piacere a ogni lettore, ascoltatore o committente. Infatti ogni uomo ha particolari oggetti e particolari inclinazioni che lo dirigono nella scelta dei propri piaceri e lo inducono a valutare i prodotti, sia della natura che dell'arte, come più o meno eleganti nella misura in cui gli procurano più o meno piacere. Ciò non contraddice affatto l'opinione di molti autori secondo cui esiste uno standard del gusto, infatti le

passioni e, di conseguenza, la simpatia sono le stesse in tutti gli uomini, fino a che non vengono smorzate dall'età o da altre cause.

Se gli argomenti proposti in questo saggio hanno un qualche peso, si può dire che i generi più belli di poesia, musica e pittura esprimono le passioni e operano sulla mente tramite la simpatia. I generi meno importanti invece descrivono oggetti naturali e agiscono per sostituzione. Le espressioni di amore, pietà, desiderio e le passioni dolci, così come le descrizioni di oggetti che dilettono i sensi, generano in arte ciò che si chiama bello. Invece odio, rabbia, paura e le passioni terrificanti, così come gli oggetti che dispiacciono ai sensi, generano il sublime, quando espresse o descritte in modo appropriato.

Si potrebbe discutere su questi argomenti all'infinito, ma certo, lo si dovesse fare più ampiamente, bisognerebbe scrivere una serie di dissertazioni e non un saggio.

* Da *The collected Works of Sir William Jones*, a cura di Garland Cannon, Richmond, Curzon Press, 1993, vol. VIII, pp. 361-380. Le note contrassegnate [NdC] sono del curatore; le altre sono dell'autore. Tutti i riferimenti bibliografici, qualora carenti, sono stati integrati.

¹ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, vv. 193-194.

² Si veda l'ode di Saffo citata da Longino e tradotta da Boileau. [Si tratta del frammento 31.]

³ Alcune lettere latine potevano essere indicate sia dalla "u" che dalla "y", come Sulla o Sylla.

⁴ La citazione shakespeariana di Jones non è del tutto corretta, nel *King John* si legge infatti: «to paint the lily | to throw a perfume on the violet [...] is wasteful and ridiculous excess» (atto IV, scena II, 13-14). [NdC]

⁵ Il comma cui Jones fa riferimento è noto come *comma sintonico* o *comma di Didi-mo*. Si tratta della differenza tra la terza maggiore pitagorica (81/64) e la terza maggiore pura (5/4), che si basa solo sulla divisione della corda. [NdC]

⁶ Laso di Ermione, citareo attivo nel 500 a.C. ad Atene, antologizzato in D. L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, fr. 702; cfr. G. A. Privitera, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965, p. 21. [NdC]

⁷ Si tratta dell'elegia in onore di Ermia, tiranno di Atarneo, che aveva messo a disposizione dell'Accademia una sede ad Asso, nella Troade in D. L. Page, cit., p. 444. La traduzione qui riportata è quella del testo inglese di Sir William Jones. [NdC]

*Dei molteplici significati dell'applicazione alla musica
del termine "imitativo"*
*da parte degli Antichi e dei Moderni [1789] **
di Thomas Twining

Ritengo che l'intero potere della musica possa essere ricondotto a tre distinti effetti: sull'orecchio, sulle passioni e sull'immaginazione. In altre parole, si può considerare la musica in quanto semplice diletto del senso, in quanto capace di suscitare emozioni o in virtù della capacità di suscitare idee. Sotto questi ultimi due effetti va annoverato tutto ciò che si suole definire come potere morale ¹ o espressivo della musica e solo in essi possiamo ricercare qualcosa che possa esser chiamata imitazione. Si può dire della musica che essa imiti, solo nel caso in cui esprima qualcosa. Considerata nel proprio effetto puramente fisico, limitato all'orecchio, essa procura un piacere semplice, originario: non esprime nulla, non si riferisce a nulla, non imita più di quanto non faccia il profumo di una rosa o l'aroma dell'ananas.

La musica è in grado di suscitare idee in modo immediato ² solo grazie all'effettiva somiglianza tra i propri suoni e movimenti e i suoni e movimenti dell'oggetto evocato ³. Chiamiamo *imitativa* tale musica nello stesso senso in cui applichiamo questo termine alla somiglianza di suono e movimento in poesia. In entrambi i casi la somiglianza, per quanto immediata, è talmente imperfetta, da renderne difficoltosa l'identificazione finché non viene in un qualche modo indicata; e anche qualora lo sia, non è detto che divenga evidente. Senza dubbio la poesia ha, in tale ambito, un gran vantaggio: essa porta di necessità in sé la propria spiegazione. Infatti, quella stessa parola che imita per mezzo del suono addita, o per lo meno suggerisce, un'imitazione per mezzo del proprio *significato*. Non così in musica. Essa è costretta a invocare il supporto del linguaggio, o di qualcosa che gli equivalga, come proprio interprete ⁴.

Tra tutti i poteri della musica, quello di suscitare idee tramite una somiglianza diretta con l'oggetto è ritenuto il più debole e meno importante. Invero, esso è talmente lungi dall'essere essenziale al piacere di quest'arte, che, se non impiegato con gran attenzione, giudizio e delicatezza, può cancellare tale piacere, diventando offensivo o ridicolo per ogni giudice competente in materia. In ogni caso, secondo Harris e gran parte degli altri autori moderni, solo a musica di tale genere può essere applicato il termine *imitativo* ⁵. Il più grande potere della musica, e quello da cui essa deriva «la più grande efficacia» è,

senza dubbio, quello di suscitare emozioni. Tuttavia tali autori ritengono questo potere così lontano dall'imitazione, che lo contrappongono espressamente a essa ⁶.

In tale rispetto, le idee e il linguaggio degli antichi erano diversi. Quando essi parlano della musica come imitazione, sembra che abbiano in mente solo, o soprattutto, il suo potere sugli affetti. Con imitazione, insomma, essi intendono ciò che noi di norma distinguiamo dall'imitazione e le contrapponiamo con il termine *espressione* ⁷. Ciò risulterà particolarmente evidente nel caso di Aristotele, da alcuni passi cui mi riferirò in seguito; allo stesso tempo, le espressioni usate in tali passi ci aiuteranno a rendere conto di un modo di discutere l'argomento in maniera del tutto diversa da quella dei moderni.

Ciò che Aristotele all'inizio della *Poetica* ⁸ chiama μίμησις (imitazione) in altri casi e nella sua stessa applicazione alla musica diviene ὁμοίωμα (somiglianza). Egli specifica ulteriormente ciò che intende con l'aggiunta della cosa somigliante o imitata ⁹: ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσι, ὁμοιώματα τῶν ἠθῶν ¹⁰, ossia «somiglianza coi costumi umani», le disposizioni d'animo, i temperamenti. Ciò che intendeva con ἤθη l'ha illustrato con tali espressioni: «ὁμοιώματα [...] ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ'ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης» ecc., ossia «somiglianze con la disposizione d'animo irascibile o mite, con la forza e la temperanza ecc. ¹¹». Questa somiglianza, ci viene detto, è «nel ritmo e nella melodia», «ὁμοιώματα ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν» ¹². La differenza tra Aristotele in questi passi e Harris quando dice che «ci sono suoni che ci rendono gioiosi o tristi, marziali o teneri ecc.» ¹³, o Beattie quando scrive «la musica può ispirare devozione, forza, compassione, benevolenza, ecc.» ¹⁴, sta solo nel modo in cui si esprimono.

Dunque, in primo luogo possiamo dire che la musica, in quanto agisce pateticamente o suscita emozioni, era chiamata “imitazione” dagli antichi, poiché essi vi vedevano ciò che è essenziale in ogni imitazione ed è spesso considerato ad essa analogo: la *somiglianza* ¹⁵.

Tuttavia la somiglianza, come qui descritta da Aristotele, non può essere immediata ¹⁶; infatti tra i suoni in sé e le affezioni della mente, non vi può essere somiglianza. La somiglianza può concernere in modo esclusivo l'effetto: le emozioni generali, i temperamenti, o i sentimenti generati in noi da alcuni suoni, sono come quelli che accompagnano l'effettivo dolore, gioia, rabbia, ecc. E ciò, se non altro da ciò che si può desumere dai passi citati in precedenza, pare essere quanto intendeva Aristotele.

In secondo luogo però le espressioni della musica in sé, senza parole, sono – entro certi limiti – vaghe, generiche ed equivoche. Ciò, infatti, che va sotto il nome di “potere sulle passioni”, non è altro che la capacità di suscitare un'emozione generale, un temperamento, una disposizione comune a passioni differenti, per quanto correlate, come pietà, amore, rabbia, coraggio ecc. ¹⁷. L'effetto delle parole è quello di

rafforzare l'espressione della musica, circoscrivendola, conferendole una direzione precisa, integrandola con delle idee, circostanze e con un oggetto, così elevandola da una calma e generica disposizione, o emozione, a qualcosa che, se non altro, si avvicina al più forte sentimento di una passione particolare e determinata. Ora, si sa che tra gli antichi la musica difficilmente poteva essere ascoltata senza tale accompagnamento. Allora poesia e musica erano ben lungi dall'aver raggiunto quello stato di mutua indipendenza e sviluppo separato che si è ormai da lungo tempo stabilito. Quando un autore antico parla di musica, bisogna quasi sempre intendere "musica vocale", ossia l'unione di musica e poesia. Ciò è di grande aiuto quando bisogna render conto dell'applicazione del termine *imitativo*, operata da Aristotele, Platone e altri scrittori greci, all'espressione musicale, che gli scrittori moderni le oppongono. Che le emozioni siano suscitate dalla musica, indipendentemente dalle parole, è certo ¹⁸; così come è certo che tali emozioni somiglino a quelle dell'effettiva passione, dei temperamenti ecc. Tuttavia, nella forma delle vaghe e indeterminate configurazioni della musica strumentale, nonostante l'effetto sia percepito e l'emozione suscitata, l'idea di somiglianza è lungi dall'essere necessariamente evocata; ed è ancora meno probabile che tale somiglianza, qualora sia stata colta, possa essere considerata come imitazione, dato che non ha un indirizzo preciso ¹⁹. Si aggiungano delle parole a una tale musica, e le sorti muteranno. Ecco che vi sarà un preciso oggetto di paragone che si presenterà alla mente; la somiglianza verrà individuata; l'oggetto imitato ci comparirà davanti agli occhi. Inoltre, al tempo d'Aristotele uno degli usi principali della musica, era quello d'accompagnare la poesia drammatica; quella poesia che più nello specifico è imitativa, e in cui costumi e passioni (ἦθη καὶ πάθη) sono in modo particolare oggetto d'imitazione.

Non stupisce, dunque, che gli antichi, avvezzi all'ascolto delle espressioni musicali costantemente specificate, determinate, riferite a oggetti precisi tramite le idee poetiche, le abbiano ritenute delle imitazioni; né che – guidati da tali associazioni – abbiano parlato della musica propriamente intesa negli stessi termini, come fa Aristotele, e che le abbiano attribuito poteri che, nello stato di separazione dalle parole, non le perterrebbero. In ogni caso dobbiamo tener conto del fatto che non possiamo giudicare la musica strumentale di quel tempo sulla base della nostra, né possiamo pensare che essa, ancora in uno stato iniziale, fosse tale e quale a quella di ora, che ha conosciuto un proprio sviluppo e perfezionamento. È probabile che la musica degli antichi, anche nelle esecuzioni strumentali, mantenesse molto del proprio stile vocale e del proprio carattere ed è, dunque, probabile che essa fosse in ogni caso più imitativa della nostra. Può allora darsi che una musica greca per flauto solo o per la kithara non fosse altro che un brano senza parole, agghindato qua e là con qualche abbellimento o

con sprazzi di semplici arpeggi, secondo il suggerimento della fantasia o dell'abilità dell'esecutore.

C'è una seconda circostanza di cui, in ogni caso, va tenuto conto: la musica drammatica è di norma strettamente imitativa. Essa non solo imita l'effetto delle parole, suscitando le emozioni corrispondenti, ma le parole stesse in modo immediato, attraverso toni, accenti, inflessioni, intervalli e movimenti ritmici simili a quelli del parlato. Che in ciò risiedesse il carattere propriamente drammatico della musica degli antichi sembra altamente probabile, non solo per ciò che essi stessi raccontano della propria musica, ma anche da ciò che conosciamo di essa in generale: le scale, i generi, la loro passione per gli intervalli cromatici ed enarmonici, che somigliano tanto a tutte quelle sfuggenti inflessioni che caratterizzano, per così dire, la melodia del parlato.

Sono del tutto convinto che l'analogia tra melodia e ritmo in musica e melodia e ritmo nel *parlato*²⁰ sia un principio di portata decisamente maggiore di quanto non si pensi. Alcuni scrittori vi hanno letto l'intero potere della musica sugli affetti. Questo sembra, ad esempio, il pensiero di Rousseau. Egli divide la musica in naturale e imitativa; sotto quest'ultima egli include tutta la musica che va oltre il piacere del senso e suscita un qualche genere o grado di emozione, effetto che egli attribuisce in modo esclusivo all'imitazione, più o meno percepibile, degli accenti e inflessioni della voce in un discorso animato o appassionato²¹. Hutcheson sembra essere stato della medesima opinione. Nell'*Inquiry concerning Beauty* egli afferma:

per molte persone la musica ha anche un altro fascino che è distinto dall'armonia, ed è occasionato dal fatto che suscita passioni gradevoli. La voce umana è chiaramente alterata da tutte le passioni più forti²²; ora, quando il nostro orecchio discerne qualche somiglianza fra l'aria di una melodia – sia essa cantata o suonata su uno strumento, vuoi nel suo tempo o modulazione vuoi in qualsiasi altra versione – e il suono della voce umana alterata da una qualche passione, ne saremo colpiti in modo assai sensibile, e proveremo malinconia, gioia, gravità, preoccupazione destate in noi da una sorta di simpatia o contagio²³.

Pare che questo talentuoso e piacevole autore abbia mutuato la propria opinione da Platone, al quale fa riferimento in un passo simile nel suo *Sistema di Filosofia Morale*²⁴. Il filosofo greco nel terzo libro della *Repubblica* parla della melodia guerresca, la quale infonde coraggio, poiché «imita i suoni e gli accenti degli uomini coraggiosi» e della melodia calma e pacata, la quale imita i suoni degli uomini con un tale carattere²⁵.

Per ciò che concerne Aristotele, mi pare difficile arguire se tale fosse la sua opinione sulla base di ciò che ha scritto espressamente in merito. Nel passo citato in precedenza²⁶, ove tanto si discorre della somiglianza di melodia e ritmo ai costumi o ai temperamenti, non v'è una sola parola dalla quale si possa dedurre che egli intendesse una

somiglianza ai toni e agli accenti tramite i quali tali costumi vengono espressi nel parlato. Al contrario, le espressioni di cui egli qui fa uso lasciano piuttosto intendere che egli non abbia voluto dire più di quanto già ho detto in precedenza: la musica suscita in noi, in modo immediato, sentimenti che somigliano alle passioni reali, ecc. – Infatti, dopo aver affermato che «ritmi e melodie possono raffigurare con un alto grado di somiglianza al modello naturale ira e mansuetudine», egli aggiunge che «i fatti dimostrano che noi mutiamo il nostro stato d'animo ascoltando la musica ²⁷». E ancora: «le melodie hanno in sé stesse la possibilità di imitare i costumi. Questo è evidente. Infatti intanto la natura delle armonie è varia, sicché ascoltandole ci si dispone in modo diverso di fronte ad ognuna di esse ²⁸». In ogni caso, penso che il passo in questione provi che la somiglianza ivi intesa non è una somiglianza rispetto al parlato. Aristotele in questo caso, come nel *Problema* che sto per trattare, dice che tra tutto ciò che colpisce i sensi, solo la musica ha la proprietà di somigliare ai costumi umani. Nel paragonarla alla pittura, egli osserva che quest'ultima può imitare in modo immediato grazie a figura e colore, che non presentano somiglianze (ὁμοιώματα) con costumi o passioni, ma solo segni, indicazioni (σημεία) di tali fenomeni nel corpo umano: in musica, invece, la somiglianza con i costumi risiede «nella melodia in sé» ²⁹. Ora, qualunque possa essere il significato di tale asserzione – infatti non pare molto filosofico dire di tale somiglianza che essa si trovi “nei suoni stessi” – pare difficile che possa voler dire che la melodia somiglia ai costumi per come essi vengono espressi nel linguaggio; ciò annichilirebbe la distinzione tra musica e poesia: infatti le parole sono come i colori e le figure, essi non somigliano ai costumi o alle passioni, le indicano e basta. In realtà, temo che ci dovremo accontentare di considerare ciò che dice Aristotele in questo caso come un modo popolare e poco filosofico per esprimere una semplice somiglianza d'effetto.

In uno dei propri *Problemi* musicali egli si spinge più avanti e indaga quale sia la causa di tale effetto della musica sulla mente. Il testo del *Problema* presenta numerosi errori ed è spesso del tutto incomprendibile; una emendazione dello scritto non pare impossibile, tuttavia una spiegazione certa di esso sì. Poiché esso, per quanto ne so, non è ancora mai stato notato da chi si occupa di queste cose e dato che mi pare che possa rivelarsi una curiosità di non poco conto, mi imbarcherò nell'impresa di restituire l'intero *Problema*, nella lezione secondo cui penso andrebbe letto, con una traduzione ³⁰.

Perché, tra tutto ciò che colpisce i sensi, solo l'udibile può esprimere i costumi – infatti anche la melodia priva di parole ha tale proprietà – mentre colori, odori e gusti non possono? Che sia perché solo ciò che si ode ci colpisce attraverso il moto? Non intendo quel moto attraverso il quale esso agisce come semplice suono sull'orecchio, infatti tale moto appartiene anche agli oggetti degli altri sensi: i colori agiscono attraverso un moto sull'organo della vista, ecc. Intendo un moto che

percepriamo in seguito a quello appena descritto, e questo è quello che somiglia ai costumi umani, sia nel ritmo, sia nella disposizione dei suoni acuti e gravi, ma non negli accordi, giacché l'armonia non ha espressione³¹. Ciò non accade con gli oggetti degli altri sensi. Ora, questi movimenti sono analoghi a quelli delle azioni umane, e queste azioni sono a loro volta indice dei costumi.

In questo *Problema*, il filosofo attribuisce semplicemente il potere espressivo dei suoni musicali alla loro successione, al loro movimento in forma di melodia misurata. Egli distingue pure la successione ritmica da quella melodica, infatti dice espressamente che questo moto è «sia nel ritmo (o misura), sia nell'ordine e disposizione dei suoni acuti e gravi». Ma qual è la causa degli effetti di tali movimenti? Egli risponde che essa riposa nella loro analogia coi movimenti delle azioni³² umane, tramite cui gli uomini nella vita comune esprimono costumi e temperamenti. L'analogia tra il movimento ritmico e quello dell'uomo che agisce penso sia abbastanza ovvia. Tuttavia Aristotele si spinge oltre e suppone l'esistenza di un'analogia con il moto della melodia considerata come una semplice successione di differenti toni, senza tener conto del tempo, «ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει τῶν ὀξέων καὶ βαρέων» («nell'ordine dei suoni acuti e gravi»). Egli afferma che la successione dei toni è, dunque, analoga al moto delle azioni umane. Ora, sembra difficile poter riscontrare una qualche analogia o somiglianza tra successioni di suoni e intervalli e le azioni umane, a meno che non si tratti dell'azione – ammesso che quest'espressione sia lecita – del parlare, che consiste in una tale successione. Se tale fosse il senso delle parole di Aristotele – e confesso che si tratta dell'unico che io riesca ad attribuir loro – penso si potrebbe affermare con tutta tranquillità che egli concordava con Platone se non altro nell'attribuzione di almeno parte dell'effetto della musica sulle passioni all'analogia tra melodia e discorso. Bisogna ammettere che quest'analogia è piuttosto bizzarra e necessiterebbe di un esame e di uno sviluppo più approfondito di quanto non si sia fatto finora³³. Tuttavia non mi attenderò nel cimento, che temo mi condurrebbe lontano dalle intenzioni di questa dissertazione; mi limito solo a osservare che credo che gli autori citati, i quali riconducono l'espressione patetica della musica per intero a questo principio, per quanto affermino più di quanto non sia possibile provare, siano molto più vicini alla verità di quanti lo respingono o semplicemente non lo considerano affatto³⁴. Tra l'altro, si tratta di un principio i cui tratti si rinvergono così spesso nelle opere dei migliori compositori di musica vocale – ad esempio nelle opere di Purcell, di Händel e, sopra tutti, di Pergolesi – che mi sono sempre chiesto come sia possibile che non sia stato trattato da un autore così preciso come James Harris, nonostante esso si presentasse proprio sulla sua strada e, in un passo³⁵, egli l'abbia davvero sfiorato. In questo caso si può dire che egli abbia tradito proprio quegli antichi che, di norma, gli è sempre stato così caro seguire.

Per tornare ad Aristotele e alla sua *Poetica*: invito il lettore a porre attenzione al fatto che egli non afferma in termini generali che «la musica è un'arte imitativa», ma che la musica «del flauto e della lira» è imitativa, e anche questa non sempre, ma «per la maggior parte»³⁶. Ho tenuto a sottolineare ciò, perché ho notato in molti commentatori, così come in molti autori, una tendenza a generalizzare e a estendere le sue affermazioni, cosa che ha spesso condotto i medesimi e il proprio oggetto in terreni difficoltosi senza che ve ne fosse necessità.

Per quanto riguarda gli autori moderni, mi pare manifesto un uso improprio della denominazione della musica come arte imitativa, quando essi limitano l'applicazione del termine imitativo a quello che ammettono essere il meno importante dei suoi poteri. Da questo punto di vista certo la coerenza sta dal lato di Beattie, il quale escluderebbe «la musica dal novero delle arti imitative»³⁷. Tuttavia può darsi che un ulteriore tipo d'intervento sia necessario nel linguaggio che adoperiamo in tale argomento. Per quanto possa essere adatto, naturale e ovvio parlare di musica e poesia come arti imitative, quando ci troviamo a sistemizzare e classificare tali arti, dovremmo cercare d'adottare un linguaggio più chiaro. L'affermazione che pittura, poesia e musica³⁸ siano tutte «arti dell'imitazione» tende certamente a creare, e ha già creato, molta confusione. Sebbene non possa essere negato che ciascuna di esse, in un modo o nell'altro, «imita», il senso del termine varia a tal punto quando è applicato a poesia o musica da quando è applicato a pittura e scultura – o, più in generale, alle arti plastiche, le uniche a essere in modo ovvio ed essenziale imitative – che l'includerle tutte, senza distinzioni, sotto la comune denominazione di «arti imitative», sarebbe sconfessare l'unico utile scopo delle classificazioni. In un tale caso, al posto di generare ordine e metodo, le nostre idee produrranno solamente imbarazzo e confusione.

* Da Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry, translated: with Notes on the Translation, and on the Original; and two Dissertations, on poetical, and musical, Imitation*, London, 1789, pp. 44-61; traduzione integrale del secondo trattato sull'imitazione musicale. Si sono eliminati corsivi e maiuscoletti. Le note contrassegnate [NdC] sono del curatore; le altre sono dell'autore. Tutti i riferimenti bibliografici, qualora carenti, sono stati integrati.

¹ Morale, nel semplice senso di opposto a fisico: in quanto agisce sulla mente, non nel senso di «etico», ossia che influenza i costumi.

² La musica può suscitare idee in modo immediato grazie all'associazione; tuttavia non mi soffermo sugli effetti di tale principio (per quanto sia importante, in musica, così come in ogni altro campo) poiché esso non ha nulla a che vedere con l'imitazione. Infatti, se suscitare l'idea di un qualsiasi oggetto tramite l'associazione casuale fosse imitare, allora ogni cosa potrebbe imitarne un'altra. Ho inserito il termine «immediato» perché la musica ha anche il potere, entro certi limiti, di suscitare idee per mezzo delle emozioni, che per natura evocano idee corrispondenti; ossia di norma tali idee

suscitano di norma tal altre emozioni. [Cfr. J. Harris, *Un discorso su musica, pittura e poesia*, VI, §1]

³ Cfr. Harris, *Un discorso...*, cap. II, § 2, dove l'argomento viene trattato con l'accuratezza e la precisione tipiche di quest'autore. [Cfr. *infra*, p. 37.]

⁴ Qualora l'idea da evocare sia quella di un oggetto visibile, la sua imitazione tramite la pittura, dei macchinari o qualsiasi altra rappresentazione visiva, può assolvere allo stesso scopo. Un oggetto visibile caratterizzato in particular modo attraverso il moto, può essere evocato da un moto musicale che sia ad esso analogo. Così, una rapida ascensione di suoni può presentare, o almeno si suppone che possa, una qualche analogia col moto di una fiamma; tuttavia tale analogia deve essere indicata: «Il faut que l'auditeur soit averti, ou par les paroles, ou par le spectacle, ou par quelque chose d'équivalent, qu'il doit substituer l'idée du feu à celle du son». Cfr. D'Alembert, *Melanges de Literature*, Amsterdam, 1773, vol. V, p. 159, in cui il lettore filosofo ritroverà, forse, alcune osservazioni, ingegnose e fuori dal comune, di suo gradimento circa il modo in cui persino l'imitazione espressiva della musica priva di testo possa essere influenzata dalla sintassi del linguaggio in cui l'ascoltatore pensa.

⁵ J. Beattie, *An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind*, ed. cit., p. 444 e *passim*; Lord Kames, *Elements of Criticism*, ed. cit., vol. II, p. 3 s.; Charles Avison, ecc. Esiste solo un genere in cui il suono imita il suono e mi pare che ciò sia passato inosservato: intendo l'imitazione degli accenti (tones) del discorso. Se ne parlerà tra breve.

⁶ J. Harris, *On Music...*, [Cfr. *infra*, p. 37.]

⁷ «Se confrontiamo imitazione ed espressione, la superiorità di quest'ultima risulterà evidente», J. Beattie, cit., p. 449 ss.; Ch. Avison, *On Musical Expression*, parte II, cap. 3.

⁸ «καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις», Aristotele, *Poetica* [a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 2004 (1987)], p. 117: «la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni», (I, 14-16)].

⁹ Nello stesso passo fa uso di μίμημα come sinonimo di ὁμοίωμα.

¹⁰ Aristotele, *Politica*, VIII, 5, 29-34 (1340a); Platone utilizza «μιμήματα τρόπων» (*imitazione dei costumi*) nel medesimo senso, *Leggi*, II, 655d.

¹¹ *Politica*, 1340a. Il termine ἦθη, nell'accezione più ampia, include tutto ciò che è abituale e caratteristico; tuttavia è spesso usato nel senso più circoscritto di temperamento abituale o disposizione. Che questo sia il senso nel quale Aristotele qui lo impiega pare chiaro dalla stessa spiegazione dell'autore. Perciò ho ritenuto opportuno specificare il termine "costumi", che conosce le stesse genericità di ἦθη, ed è il termine usuale nelle traduzioni, con l'aggiunta di «disposizioni d'animo o temperamenti».

¹² *Ibid.* La stessa espressione ricorre nei *Problemi*, sez. XIX, Problema 27 e 29.

¹³ Cap. IV.

¹⁴ James Beattie, cit., p. 469. In un altro luogo Beattie si avvicina di molto al linguaggio usato da Aristotele, quando egli dice che «after all, it must be acknowledged, that there is some relation at least, or analogy, if not similitude, between certain musical sounds, and mental affections», p. 452.

¹⁵ «Imitazioni o somiglianze di qualcos'altro», F. Hutcheson, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù*, ed. cit., p. 15; «taking imitation in its proper sense, as importing a resemblance between two objects», Lord Kames, *Elements of Criticism*, ed. cit., p. 86. Certo, l'imitazione implica somiglianza; tuttavia non vale il contrario.

¹⁶ Cfr. nota 2.

¹⁷ L'espressione di Aristotele sembra dunque accurata e filosofica. Egli, infatti, dice sempre: «ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν» e non «παθῶν», ossia una «somiglianza ai costumi, o ai temperamenti», non alle passioni.

¹⁸ Ciò è detto a chiare lettere da Aristotele stesso nel Problema di cui stiamo per trattare (XIX, 27): «καὶ γὰρ εἴαν ἢ ἄνευ λόγου μέλος, ὁμως ἔχει ἦθος» («anche senza parole, la melodia ha lo stesso un *ethos*»).

¹⁹ Ho osservato (nota 2) che la musica può suscitare idee, entro certi margini, tramite quelle emozioni che essa suscita immediatamente. Tuttavia si tratta di un ef-

fetto talmente delicato ed incerto – così dipendente dalla fantasia, dalla sensibilità, dall'esperienza musicale e persino dalla temporanea disposizione dell'ascoltatore – che chiamarlo imitazione sarebbe sicuramente spingersi al di là di una qualsiasi ragionevole analogia. In questo caso la musica non è imitativa, ma, se mi si passa l'espressione, solo suggestiva. Tuttavia, comunque la si voglia chiamare, vorrei dire questo: che nella migliore musica strumentale, eseguita con espressione, l'effettiva incertezza dell'espressione, lasciando l'ascoltatore in balia della libera azione della propria emozione sulla propria fantasia e permettendogli la libera scelta delle idee che, a suo parere, sono più adatte a reagire a e ad incrementare l'emozione che le ha occasionate, procura un piacere tale, che credo che nessuno tra coloro che lo hanno provato possa negare che si tratti di uno dei più deliziosi che la musica possa donare. Ma persino la maggior parte di coloro che hanno un orecchio musicale, hanno solo un orecchio; e presso di loro tale piacere è ignoto. La lamentela, così comune, della separazione di poesia e musica e della completa mancanza d'espressione nella musica strumentale, non può essere la lamentela di un uomo dal vero sentimento musicale. E si può, forse, non del tutto a sproposito asserire che Aristotele, il quale ammette espressamente che «la musica, anche senza parole, esprime» (vedi *Problema* seguente), fu più musico del suo maestro Platone, versato nel criticare la musica strumentale e nel chiedere, come Fontenelle, «Sonate, que me voulez-tu?»: «παρχάλεπον άνευ λόγου γιγνόμενον ρυθμόν τε και άρμονίαν γινώσκειν ότι τε βούλεται» (è difficile comprendere cosa vogliano dire ritmo e armonia senza parole), *Leggi*, II, 669e: la storia di Fontenelle è nota, «Je n'oublierai jamais – dice Rousseau – la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience: *Sonate, que me voulez-tu?*», *Dictionnaire de Musique*, ed. cit., p. 1060). Con ciò non voglio negare che vi sia ora, così come in ogni tempo, un sacco di spazzatura senza senso composta per strumenti, che certo indurrebbe a porre quella domanda. Ciò che intendo dire è solo ciò che già è stato detto in vece mia da un giudice ben superiore e maestro in tale arte: «Esiste un genere, persino di musica strumentale, così divinamente composta ed eseguita con tanta espressione, da non richiedere alcuna parola che ne spieghi il significato», Charles Burney, *A General History of Music* [a cura di F. Mercer, New York, Dover, 1957], vol. I, p. 85.

²⁰ Aristosseno, *Elementa Harmonica* [a cura di Rosetta da Rios, Roma, *Pubblica Officina Poligrafica*, 1954], p. 23: «λέγεται γάρ δὴ καὶ λογῳδῆς τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσοδίων τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν» («si chiama melodia del linguaggio quella che consiste negli accenti pripi della parole»). A ciò egli oppone: τὸ μουσικὸν μέλος.

²¹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, ed. cit., voce «musique»: «On pourroit et l'on devoit peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle* et *imitative*. [...] La seconde, par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savants imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éouvoir», p. 918; voce «mélodie», la musica: «prise pour un art d'imitation par lequel on peut [...] éouvoir le cœur de divers sentiments» si regge su un principio che «est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvements qu'on éprouve en les disant...», p. 885.

²² Così anche Teofrasto, in un curioso passo citato da Plutarco: «Μουσικῆς ἀρχὰς τρεῖς εἶναι, λύπην, ἡδονήν, ἐνθουσιασμόν· ὡς ἐκάστου τούτων παρατρέποντος ἐκ τοῦ συνήθους καὶ εγκλινοντος τὴν φωνήν» [(«tre sono le scaturigini della musica, e cioè il dolore, il piacere e l'esaltazione, nel convincimento che ognuno di questi sentimenti muta ed altera la voce, allontanandola dal suo accento consueto») in *Conversazioni a tavola*, a cura di M. Scarcella, Napoli, M. D'Auria, 1998, p. 215]. Rousseau scrive: «Il n'y a que les *passions* qui *chantent*, l'entendement ne fait que *parler*». Il passo di Teofrasto si trova inserito per risolvere la questione: in quale senso si dice che l'amore insegna la musica. L'interlocutore risponde: «non v'è da stupirsi se l'amore, che contiene in sé i tre principi della musica, dolore, piacere ed entusiasmo, riesca ad esprimersi in musica e poesia meglio di qualunque altra passione». Aristosseno, descrivendo la differenza tra i movimenti della voce nel parlato e nel canto – ossia il moto continuo e quello

discontinuo – scrive: «διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἰστάναι τὴν φωνήν, ἄν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν», *Elementa Harmonica* [ed. cit., p. 14 («per questo appunto, nel discorrere, evitiamo di fermare la voce se non siamo costretti dall'emozione a venire ad un tale movimento»). Esistono due interpretazioni di διὰ πάθος: R. da Rios preferisce tradurre con “accidentalmente” e non con “per effetto di emozione”, ma chiaramente Twining propone qui l'interpretazione che mette in gioco le passioni].

²³ F. Hutcheson, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù*, ed. cit., p. 201. [Trattato I, sez. VI, § 12.]

²⁴ F. Hutcheson, *A System of Moral Philosophy* [rist. anast. dell'ed. del 1755, a cura di B. Fabian, Hildesheim, Olms, 1969], vol. V, p. 16.

²⁵ *Repubblica*, III, 399a, l'espressione esatta è: «ἢ [scil. ἁρμονίαν] ἐν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου [...] πρεπόντως ἄν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας» («l'armonia che imiterà convenientemente parole e accenti di chi dimostra coraggio»). O ancora: «Queste due armonie, la violenta e la spontanea, lasciate: esse offriranno la miglior imitazione degli accenti di gente sventurata e fortunata, temperante e coraggioso», *Repubblica*, 399c.26, [trad. it. di F. Sartori].

²⁶ Cfr. p. 62.

²⁷ Aristotele, *Politica* [trad. it. a cura di C. A. Viano, Milano, Rizzoli, 2002, p. 641], (1340a, 18-23).

²⁸ Iví, (1340a, 39-42) [p. 643]: «ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν (καὶ τοῦτέσθι φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν». Le ἁρμονίαι, ossia *melodie* (o, meglio ancora, *melodie enarmoniche*), di cui qui è questione non vanno confuse con i *modi*, che gli scrittori di musica antica chiamavano *tónoi*, ossia *altezze* o *chiavi*: esso sono semplici trasposizioni della *medesima* scala o sistema; sembra che le ἁρμονίαι siano state, come suggerito dal nome, *melodie* differenti – scale in cui la disposizione degli intervalli e la divisione del tetracordo (*genera*) erano diverse. Aristide Quintiliano è l'unico autore greco che ci abbia dato una descrizione di queste ἁρμονίαι (libro I, 9-10). Egli afferma che è di esse, e non dei *tónoi*, che Platone parla nel famoso passo del terzo libro della *Repubblica* in cui ne rigetta alcune e ne mantiene altre. L'unica cosa che pare si possa dire che, qualsiasi siano state le ἁρμονίαι intese da Platone, è di queste che parla Aristotele. Si veda *Politica*, VIII, 1340c. – I nomi che le contrassegnavano, Lidio, Dorico, ecc. erano gli stessi dei *tónoi*, tranne il sintonolidio, il quale, credo, sia proprio solo delle ἁρμονίαι. A questa coincidenza nei nomi si può imputare la causa principale della confusione che si riscontra negli autori *moderni* che trattano di questo argomento. Questa distinzione è stata messa in luce da Charles Burney, *A General History of Music*, ed. cit., vol. I, p. 53. Cfr. anche il *Dictionnaire* di Rousseau alla voce “Syntono-lydien”, e “Genre”. [A proposito di tale questione si rinvia il lettore all'intervento di Thomas J. Mathiesen, *Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: APMONIA*, in *Festival Essays for Pauline Alderman*, a cura di B. L. Karson, Provo (Utah), Brigham Young University Press, 1976, pp. 3-17.]

²⁹ Aristotele, *Politica*, 1349a, 32-35: «esse [scil. Le figure] non sono vere e proprie raffigurazioni dei caratteri ma, in quanto costituite di disegno e colori, che sono sintomi di emozioni, piuttosto segni di essi [...]. Le melodie hanno invece in sé stesse la possibilità di imitare i costumi», ed. cit., p. 643.

³⁰ A questo punto del testo, prima della traduzione, Twining inserisce la lezione che ritiene corretta del *Problema 27*, corredata da un paio di note filologiche che illustrano gli emendamenti compiuti. Si è scelto di omettere il testo greco e le due note, poiché non presentano varianti rispetto alla lezione ritenuta corretta a tutt'oggi. Per rimanere fedele all'autore, ho tradotto in italiano la sua versione inglese del testo. Riporto qui in nota la traduzione del *Problema 27* come pubblicata nell'edizione italiana curata da M. F. Ferrini (Milano, Bompiani, 2002), pp. 283-85: «Perché la percezione uditiva è la sola ad essere espressiva di un carattere? Anche senza parole, la melodia ha lo stesso

un *ethos*, che invece non hanno né il colore né l'odore né il sapore. Oppure perché essa sola comporta un movimento, che non è il semplice movimento indotto in noi dal rumore? (Questo movimento riguarda anche gli altri sensi: anche il colore muove la vista). Si tratta piuttosto della percezione del movimento che accompagna un determinato suono. Questo movimento comporta una somiglianza nei ritmi e nell'ordine dei suoni acuti e gravi, ma non nella loro mescolanza: la consonanza non ha *ethos*. Nelle altre percezioni questo non accade. I movimenti di cui si è parlato sono invece connessi con l'azione, e le azioni sono indicative dell'*ethos*». [NdC]

³¹ Questo passo è davvero notevole. Si tratta esattamente del linguaggio di Rousseau: «il n'y a aucun rapport entre des accords, & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer», [*Dictionnaire de Musique*, voce "imitation", p. 861], si veda anche la parte finale della voce "harmonie". Allo stesso modo Lord Kames: «L'armonia propriamente intesa, per quanto piacevolissima allo stato perfetto, non intrattiene alcuna relazione col sentimento» [*Elements of Criticism*, I, p. 128]. Ma com'è possibile? I medesimi intervalli sono materiale alla volta di melodia e armonia. Ognuno degli intervalli ha un proprio carattere ed effetto ed è attraverso una scelta appropriata della loro successione, e solo tramite questo, che la melodia – considerata separatamente da ritmo e misura – diviene espressiva, o intrattiene una qualche «relazione col sentimento». Possibile che questi intervalli perdano all'improvviso, come per magia, tutta la loro varietà e notevole differenziazione di carattere, non appena vengono uditi nella simultanea combinazione dell'armonia? Se le cose stessero così, il compositore di musica vocale sarebbe del tutto sollevato dalla necessità di adattare l'armonia dell'accompagnamento all'espressione veicolata dal testo; e sarebbe del tutto indifferente, ad esempio, qualora utilizzasse la terza minore o maggiore, la quinta giusta o alterata, l'accordo comune o la settima diminuita ecc. Per quanto riguarda Rousseau non è semplice conciliare questa affermazione con ciò che ha scritto altrove. Nella lettera *Sur la Musique Française*, egli concede espressamente che ogni intervallo, sia esso consonante o dissonante, «a son caractère particulier, c'est à dire, une manière d'affecter l'ame qui lui est propre», ed. cit., p. 312. Ed è su ciò che si basano le sue belle osservazioni sul cattivo effetto che hanno un'armonia troppo carica e il «remplissage» degli accordi sull'espressione musicale. Alla voce "accord" del *Dizionario* tale incongruenza colpisce ancor più. Sembra infatti difficile che il medesimo autore che in un caso dice che gli intervalli sono «propres, par leur dureté, à exprimer l'empchement, la colère, et les passions aigues» e che parla di una «*harmonie plaintive* qui attendrit le coeur», possa affermare altrove che «il n'y a aucun rapport entre des accords, et les passions qu'on veut exprimer» (voce "imitation", p. 861).

Se questi autori si fossero limitati nel dire che l'armonia è meno legata al sentimento della melodia, non avrebbero certo fatto torto al vero. La ragione di tale differenza negli effetti dei medesimi intervalli quando melodici o armonici, sembra risiedere nel fatto che la loro espressione in forma di suoni consecutivi intrattiene una relazione maggiore e più ovvia con i toni e le inflessioni tramite cui i sentimenti vengono espressi nel parlato, che non nel caso dell'armonia, in cui essi sono composti da suoni uditi simultaneamente.

Per quanto riguarda l'affermazione di Aristotele, essa sembra semplicemente confermare come gli antichi non conoscessero nulla d'analogo al nostro contrappunto, o armonia continua in parti differenti. Dato che l'uso dell'armonia sembra essere stato limitato ad unisono, ottava, quarta e quinta – in cui le dissonanze, il materiale più espressivo dell'armonia moderna, non erano ammesse – non è strano che si considerasse che la simultaneità di suoni consonanti non avesse relazione col sentimento e che tutto il potere della musica sulle passioni fosse attribuito alla successione melodica e ritmica.

³² La frase originale è breve e piuttosto oscura. Letteralmente vien detto: «questi movimenti sono pratici» (πρακτικά εἶσιν). Tuttavia, che la mia interpretazione restituisca il significato inteso da Aristotele si evince da un passo più chiaro nel XXIX *Problema*, che presenta una più breve soluzione del medesimo rovello. In questo caso egli scrive: «κινήσεις εἶσιν [scil. οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη] ὡσπερ καὶ αἱ πράξεις», «ritmi e melodie sono movimenti, così come le azioni».

³³ Per quanto riguarda il polo del discorso, luce su di esso è stata fatta nell'ingegnoso saggio *On the Melody and Measure of Speech* di Steele. Ma la sua indagine è rivolta alla parola, non alla musica. La somiglianza tra le due, che egli nota, gli serve solo per mostrare che anche la parola è suscettibile di notazione, non per indagare quanto dell'effetto della musica sulle passioni riposi su tale parentela. Le sue proposte riguardo alla notazione sono davvero ragguardevoli, tuttavia devo ammettere che sono piuttosto scettico in merito all'applicazione futura del suo progetto d'accompagnare la declamazione della tragedia con un bordone.

³⁴ Dopo aver ammesso che «different passions and sentiments do indeed give different tones and accents to the human voice», il Dott. Beattie chiede «can the tones of the most pathetic melody be said to bear a resemblance to the voice of a man or woman speaking from the impulse of passion?» (J. Beattie, cit., p. 450). Posso solo replicare che, al mio orecchio, una tale somiglianza nei «toni della più struggente melodia» è spesso assolutamente impressionante, e non dubito che molti passi in cui tale somiglianza opera in modo più latente e delicato, ci colpiscano sufficientemente da essere sentiti, per quanto non percepiti. Beattie si chiede pure «are there not melancholy airs in the sharp key, and cheerful ones in the flat?» [*ibidem*]. Certo, i caratteri peculiari e opposti di questi modi possono essere variamente modificati e temperati dal movimento, dall'accento e dalla modalità d'esecuzione, tuttavia essi non possono mai venire annullati e, ancor meno, venire mutati nel loro opposto, come Beattie invece sembra suggerire. Devo ammettere di non aver mai udito una canzone gioiosa in un modo minore. Se Beattie ritiene che la giga nel V solo di Corelli sia gioiosa, semplicemente perché il movimento è allegro, lo pregherei di tentare questo esperimento: provi a suonare la prima battuta della giga – compreso il basso – al clavicembalo in sol maggiore; una volta preso nota dell'effetto che gli fa, provi a tornare al modo minore e veda un po' la differenza. Per quanto riguarda la domanda circa le «canzoni malinconiche in modo maggiore», bisogna dire che il termine malinconia è spesso utilizzato molto liberamente e possiede differenti sfumature. Può darsi che, nella sua accezione più lieve, esso possa essere associato a canzoni in modo maggiore: attraverso la lentezza del movimento, la dolcezza e levigatezza del suono, questo modo può divenire solenne, delicato, affettivo. Tuttavia non mi sovviene alcun caso di canzone in tale modo che possa dirsi malinconica in senso proprio. In ogni caso in questo dominio bisogna porre particolare attenzione al fascino delle associazioni, che, d'altro canto, nessuno ha compreso e descritto meglio dello stesso Dott. Beattie [p. 473 s.]. Infine per quanto riguarda il caso di una «transition from the one key to the other, without any sensible change in the expression» [p. 450], devo dire che mi è del tutto ignoto. Un'ultima parola: Beattie si dichiara «at a loss to conceive how it should happen, that a musician, overwhelmed with sorrow, for example, should put together a series of notes, whose expression is contrary to that of another series which he had put together when elevated with joy» [p. 478]. Beattie non si troverebbe forse nello stesso imbarazzo qualora un uomo qualsiasi, sopraffatto dal dolore, producesse – nel parlare – una serie d'accenti (*tones*), la cui espressione fosse contraria a quella di un'altra serie prodotta quanto si trovava nel colmo della gioia? Entrambi i fatti sono accertati e, almeno a prima vista, paiono talmente analoghi che credo che chiunque ne ammettesse uno, non troverebbe difficoltà alcuna nel credere anche nel secondo.

³⁵ Cap. II, § 2; in particolare la nota prima.

³⁶ Aristotele, *Poetica*, I, 47a, 15.

³⁷ J. Beattie, cit., p. 441.

³⁸ Cosa dire a chi include l'architettura nel novero delle *arti imitative*? Ci si sarebbe difficilmente aspettati una cosa così assurda da un autore di norma chiaro e filosofico come d'Alembert. Eppure egli, nel *Discorso preliminare all'Enciclopedia* non solo fa dell'architettura un'arte imitativa, ma la associa addirittura a pittura e scultura. Certo ammette che in quel caso l'imitazione «risulta meno evidente e più limitata» [ed. it. a cura di Marcella Renzoni, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 30], ma come può quest'arte imitare? Che sia perché imita «accostando e unendo insieme i vari materiali impiegati» –

ma cosa? – «la disposizione simmetrica che la natura segue più o meno sensibilmente in ogni individuo» [*ibidem*]. Su questo ragionamento posso solo dire che, allora, il saldatore, il fabbro e il meccanico di qualsiasi tipo avrebbero il sacrosanto diritto d'essere elevati al rango di *artisti imitativi*: infatti, se un *edificio regolare* è un'imitazione della «bella natura», certo una sedia, un tavolo o un paio di pinze da bruciere non lo sono meno.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Eloquent Sound

In 18th-century Britain an important debate took place that focused on the fundamentals of musical communication. The central issue can be summarized as follows: what makes sound eloquent?

The principle of imitation, which had regained prominence following the re-reading of Aristotle's *Poetics*, did not seem to provide a satisfactory answer, because in a strict sense it could not be extensively applied to music. More specifically, it proved difficult to invoke the sole principle of imitation to explain the effect of instrumental music (which was becoming more and more common in large cities) on the human soul. Numerous attempts were made to elaborate new theories to explain the effect of music on human beings. The two main categories advanced by persons of letters and philosophers were "expression" and "sympathy".

The present study by Maria Semi (maria.semi@fastwebnet.it) illuminates the specificities of the debate on the art of music that took place in Britain, where the discussion on the communication principle of the art of sound entered in a fruitful synergy with contemporaneous investigations on how the human mind operates. The study of the brain and of the principles of the eloquence of sound intersect with and enrich each other, inspiring (as in the case of Adam Smith) interesting parallelisms between music and human thought. Semi's volume includes also three relevant texts by James Harris (1744), Sir William Jones (1772), and Thomas Twining (1789).