

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

In Musicologia e Beni musicali
Ciclo XXI

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza: L-ART/07

MUSICA COME SCIENZA DELL'UOMO

I caratteri del sapere musicale nel Settecento britannico

Presentata da: Maria Semi

Coordinatore Dottorato

Relatori

Prof. Angelo Pompilio

**Prof. T. Dixon; Prof. P. Gozza;
Prof. A. Serravezza**

Esame finale anno 2009

INTRODUZIONE

PARTE PRIMA – Il contributo della musica alla *Science of Man*

I – Un piacere ‘etico’: musica e formazione dell’uomo	p. 3
1. Un’“estetica del pensiero”: John Locke	p. 5
2. L’arte al tavolino del tè: Joseph Addison, i piaceri dell’immaginazione e l’ascolto come virtù sociale	p. 8
3. Ascolto interno e armonia politica: Lord Shaftesbury	p. 14
4. Senso interno dell’armonia e simpatia: le due fonti del piacere musicale in Francis Hutcheson	p. 20
5. Il critico all’opera: John Dennis moralista musicofobo	p. 26
6. Addison e Steele: critica e pratica musicale	p. 36
7. Conclusioni	p. 43
II – Il piacere dell’ascolto: emozione simpatetica, reazione meccanica, gioco della mente.	p. 46
1. Musica e ‘simpatia naturale’.	p. 52
2. Emozioni simpatetiche con e senza oggetto: musica vocale e strumentale secondo Lord Kames	p. 64
3. Una simpatia musicale ‘meccanica’: Daniel Webb	p. 71
4. Espressione musicale	p. 78
5. Mimesis e imitazione in musica: Aristotele e i Moderni nel confronto di Thomas Twining	p. 83
6. La bellezza del ‘sistema’: il nuovo ascolto musicale di Adam Smith	p. 88
7. Conclusioni	p. 99

PARTE SECONDA – La *Science of Music* del sec. XVIII

I – Una nuova organizzazione del sapere musicale	p. 105
1. Alexander Malcom: <i>A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical</i> (Edimburgo, 1721).	p. 106
2. Il suono musicale in una mente lockeiana: la musica speculativa di A. Malcom	p. 108
3. Musica e mente umana: un nuovo fine per la musica dei Moderni	p. 113
4. John Frederick Lampe: <i>The art of Musick</i> (Londra, 1740).	p. 116
5. Charles Avison: <i>An Essay on Musical Expression</i> (Londra, 1752)	p. 120
6. Le fondamenta dell'arte musicale: il retroterra filosofico di Avison	p. 122
7. Espressione e imitazione	p. 124
8. La perfezione musicale come connubio ideale di conoscere, fare e agire	p. 128
II – Musica e storia	p. 131
1. Pirronismo storico e ricerca antiquaria: la musica degli Antichi in Burney e Hawkins	p. 133
2. Una dimenticata <i>Science of Music</i> : la musicologia immaginata da Sir John Hawkins	p. 137
3. 'Sonata' risponde a Fontenelle: l' <i>Essay on Musical Criticism</i> di Ch. Burney	p. 143
4. «Unluckily for Purcell!»: Burney e le sorti progressive del materiale musicale	p. 146
5. Hawkins e la natura non progressiva del gusto	p. 149
6. Le <i>Histories of Music</i> : collocazione culturale di un genere letterario	p. 154
Bibliografia	p. 160

È mio desiderio ringraziare il professor Tom Dixon per la disponibilità dimostrata a più riprese in questi anni e per l'attenta lettura della dissertazione; ringrazio i professori Paolo Gozza e Antonio Serravezza, non solo per i preziosi consigli, le critiche, la guida paziente, ma anche per il costante incoraggiamento e l'umana vicinanza senza le quali quest'impresa si sarebbe rivelata ancor più impervia. Infine un ringraziamento va al professor Lorenzo Bianconi, che con generosità ha letto, commentato e discusso sezioni del testo in sede di Collegio di Dottorato, fornendomi utili indicazioni. La responsabilità di eventuali difetti e inesattezze è imputabile soltanto all'autore.

INTRODUZIONE

The images of men's wits and knowledges remain in books, exempted from the wrong of time, and capable of perpetual renovation. Neither are they fitly to be called images, because they generate still, and cast their seeds in the minds of others [...]

LORD BACON, *Advancement of Learning*

La settecentesca ‘scienza dell’uomo’ è caratterizzabile come il tentativo di pensare l’uomo – nella sua dimensione fisica, psicologica e sociale – come oggetto di studio privilegiato. Tra i secoli XVII e XVIII si assiste a una fioritura di studi, a partire dalle fondamentali opere di Cartesio in Francia e Bacone in Inghilterra, in cui si evidenzia come ai fini della costruzione della conoscenza non sia rilevante solo l’indagine del mondo esterno, ma anche quella dei processi percettivi e cognitivi che regolano la mente dell’uomo. La visione del mondo esterno in tale contesto muta di prospettiva: non si tratta di proiettare uno sguardo “al di fuori” per indagare i fenomeni, ma di comprendere quale relazione vi sia tra i fenomeni stessi (ad esempio, le vibrazioni dell’aria) e l’effetto che producono una volta percepiti (il suono). La conoscenza diventa una rete complessa, ricca di ramificazioni, che tiene conto dei singoli studi disciplinari, delle loro connessioni e che trova il proprio fondamento nell’uomo. Ciò è testimoniato, ad esempio, dalla costruzione di enciclopedie del sapere che organizzano la conoscenza a partire dalla distinzione tra le facoltà della mente. L’albero del sapere disegnato da Lord Bacon nell’opera *Of the Proficiency and Advancement of Learning* (1605) restituisce proprio una tale idea: i singoli ambiti di studio trovano una collocazione sulla base della facoltà umana (memoria, immaginazione o ragione) che chiamano in gioco.

Come sottolineato da Peter Jones, curatore di un volume dal titolo programmatico (*The Science of Man in the Scottish Enlightenment*), la letteratura secondaria si è spesso confrontata con singoli aspetti dello studio della natura umana nel Settecento, tuttavia «the scope of their enquiries has been neglected by modern scholars, no doubt in part because later ages parcelled up and allocated their questions to different professional disciplines».¹ Lo spirito che governa le ricerche settecentesche è che l’indagine scientifica e

¹ *The Science of Man in the Scottish Enlightenment*, a cura di Peter Jones, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1989, p. 1.

filosofica in ogni campo non debba mai perdere di vista il proprio obiettivo: l'uomo, il suo benessere, la sua felicità. La conoscenza non è intesa come un fine, ma come il mezzo per giungere ad un miglioramento nella condizione umana.

Naturalmente uno dei rischi che si corrono nell'affrontare queste fonti è quello di perdersi nei dettagli delle singole discipline e dimenticare che ciascuna di esse partecipa di un progetto più ampio, dal quale ricava il proprio significato. Anche la musica ha concorso alla costruzione della scienza dell'uomo e ne è stata parte costitutiva, al pari degli altri saperi. In particolare tra Sei- e Settecento la riflessione sulla musica ha attraversato un importante momento di transizione. In quest'epoca, infatti, si assiste al passaggio da un sistema incentrato sul paradigma delle arti liberali – divise in trivio e quadrivio, in cui la musica si trovava a far parte di quest'ultimo raggruppamento (assieme a matematica, geometria e astronomia) – al nuovo 'sistema moderno delle arti', ove la musica si troverà ad essere discussa per lo più assieme a poesia, pittura e scultura.² Tale passaggio di consegne andrà ad influenzare il concetto stesso di musica, che si troverà a mutare di significato: ciò è testimoniato dall'esigenza – presente già in Bacone – di trovare un nuovo nome per quel particolare studio della musica che fa del proprio oggetto il 'suono' (e che resta più legato, pur con dei sensibili cambiamenti, alla tradizione quadriviale), conducendo alla nascita della scienza *acustica*. Durante tale periodo di transizione, i due sistemi si sono trovati a coesistere, dando luogo ad una fioritura di saggi in cui la musica è presa in considerazione sia come parte del sistema antico sia di quello moderno.

La letteratura secondaria d'ambito musicologico che si è confrontata con la tradizione britannica di scritti d'argomento musicale tra i secoli XVII e XVIII di fatto rispecchia la dicotomia che s'è venuta a creare nella riflessione musicale dopo l'avvento del sistema moderno delle arti. Si riscontra, dunque, una polarizzazione lungo due canali principali: da un lato vi sono gli studi che considerano la musica all'interno delle speculazioni di filosofia naturale (che racchiude campi oggi separati come fisica, acustica, chimica, biologia ecc.); dall'altro vi sono gli studi di ambito filosofico-estetico. Nel primo sono da segnalare le ricerche di Penelope Gouk, la quale ha ricostruito le discussioni di acustica ospitate nelle *Philosophical Transactions* – il bollettino della *Royal Society* londinese – e indagato il rapporto tra medicina e musica.³ Una seconda studiosa cui siamo debitori è

² Cfr. Paul Oskar KRISTELLER, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Uniedit, 1977.

³ Cfr. in particolare *Acoustics in the early Royal Society, 1660-1680*, «Notes and Records of the Royal Society», 36, 1982, p. 155-175; *Some English Theories of Hearing in the Seventeenth-Century: before and after Descartes*, in *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, a

Jamie C. Kessler, la quale, oltre ad essersi dedicata allo studio specifico di autori come Hobbes e Hooke e avere curato – assieme a Mary Chan – l’edizione degli scritti musicali di Roger North, ha stilato un vasto catalogo in due volumi in cui sono schedate le fonti britanniche (comprese tra il 1714 e il 1830) che sono dedicate a o ospitano discussioni sulla musica.⁴ Per ciò che concerne, invece, l’ambito filosofico-estetico, sebbene si siano prodotti alcuni studi interessanti, non sono state sviluppate riflessioni di respiro paragonabile a quelle appena citate. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta Herbert Schueller ha dedicato alcuni articoli alla discussione della musica all’interno della tradizione del *British Criticism*, focalizzando il proprio interesse sui concetti di ‘imitazione’ ed ‘espressione’, sulla congiunzione tra la musica e le altre arti e sulle valutazioni positive e negative del piacere veicolato dalla musica. Schueller ha esaminato un vasto numero di fonti, rendendosi ben conto che «the real music criticism in Britain appeared not only in the *Spectator*, but also in poems, essays, and biographies».⁵ Si può dire che i suoi studi abbiano aperto la via per un nuovo campo di ricerca, che tuttavia non si è ancora sviluppato in forme sistematiche. Uno studio importante sull’estetica musicale britannica del secolo XVIII, che peraltro non ha goduto di una buona circolazione, è *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts* (Hamburg, Wagner, 1981) di Nikolaus de Palézieux. Il saggio ha il pregio di esaminare nel dettaglio la trasformazione del concetto di ‘espressione musicale’ da «Musikbegriff» ad «ästhetische Kategorie», ma ciò allo stesso tempo ne limita lo spettro d’indagine, conducendo l’autore a focalizzarsi solo su uno specifico argomento presente nella tradizione britannica e senza cercare di contestualizzarlo ulteriormente. Un ben più noto autore ad essersi occupato dei concetti di ‘imitazione’ ed ‘espressione’ è John Neubauer, nel saggio *The Emancipation of Music from Language*.⁶ In quest’opera l’autore prende in esame le riflessioni francesi, tedesche e inglesi al fine di tratteggiare come nel Settecento «a new understanding of the arts emerged, and the struggle to legitimize instrumental music became the first, decisive battle about nonrepresentational art».⁷ Tuttavia l’esame della tradizione del ‘British Criticism’ (pp. 152-

cura di Ch. Burnett, M. Fend e P. Gouk, London, Warburg Institute, 1991, pp. 95-113; *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven – London, Yale University Press, 1999.

⁴ Jamie C. KASSLER, *The Science of Music in Britain, 1714-1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, 2 voll., New York – London, Garland, 1979.

⁵ Herbert M. SCHUELLER, *The Use and Decorum of Music as Described in British Literature, 1700 to 1780*, «Journal of the History of Ideas», XIII, 1, 1952, pp. 73-93: 74 (per i riferimenti agli altri articoli si veda la sezione della bibliografia dedicata agli studi di estetica musicale).

⁶ John NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven – London, Yale University Press, 1986.

⁷ Ivi, p. 2.

157) risulta alquanto deviato. Neubauer è interessato a porre in evidenza l'inadeguatezza del concetto di espressione ai fini dell'emancipazione della musica dal paradigma mimetico. Di fronte alla valutazione positiva dell'apporto del concetto di espressione, avanzata da studiosi come Roger Scruton e Peter Kivy, egli intende dimostrare – attraverso l'esame della tradizione britannica – come l'espressione si distacchi ben poco dal concetto di imitazione. Sebbene riconoscere la prossimità dei termini 'espressione' ed 'imitazione' non sia scorretto, Neubauer conduce un'analisi talmente sommaria di autori quali Avison, Beattie, Twining e Smith da far loro torto a più riprese, senza mai fornire alcuna contestualizzazione delle teorie da loro proposte e prendendo in considerazione solo i passi dei loro scritti in cui si tratta del principio mimetico.

Se si esce dagli studi specifici dedicati alla riflessione inglese e scozzese del Settecento e ci si confronta con opere, ad esempio, di storia dell'estetica musicale, si corre il rischio di non venire neppure a conoscenza dell'esistenza di una tradizione di pensiero britannica o di vederla relegata al margine. In particolare ciò è vero nel panorama offerto dalla letteratura secondaria italiana: la storia dell'estetica musicale di Giovanni Guanti non vede citato neppure una volta il nome di Charles Avison – autore del noto e fortunato *Essay on Musical Expression* (1752) – ed Enrico Fubini, che ha studiato nel dettaglio l'estetica musicale del Settecento, ha dedicato agli autori inglesi ben poche pagine, prendendo in considerazione solo Charles Avison, Joseph Addison e la tradizione storiografico-musicale costituita dalle opere di Charles Burney e John Hawkins. Lo stato deficitario di questi studi risalta anche alla luce del fatto che, al contrario, le opere di estetica generale dedicate al Settecento – anche di natura divulgativa⁸ – tengono conto in larga misura dei saggi inglesi dedicati al genio, al gusto e alla discussione sul bello e sul sublime.

È importante sottolineare come la mancata discussione, in saggi di ampio respiro, della tradizione britannica non è frutto di semplice dimenticanza, ma è la conseguenza di un modo – in Italia particolarmente radicato – di intendere la storia del pensiero musicale:⁹

Si è sempre detto che la musica, nel corso dei secoli, è stata un'arte specialistica, con la tendenza ad isolarsi dal resto della cultura, uno sviluppo storico in parte scisso dalle altre arti, un artigianato – nobile finché si vuole – ma pur sempre un artigianato lontano dalla nobiltà della letteratura. Questa situazione di subalternità della musica iniziò ad incrinarsi nel XVIII secolo.

⁸ Cfr. ad esempio Elio FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, («Il lessico dell'estetica»), Bologna, il Mulino, 1995.

⁹ Enrico FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005, p. VII.

Tale concezione del rapporto tra musica e cultura non solo tende a sottovalutare la portata delle riflessioni medievali e rinascimentali sulla musica come arte quadriviale, ma tradisce anche la proiezione di un paradigma moderno sul mondo pre-settecentesco. Affermare che prima del Settecento la musica ha avuto «uno sviluppo storico in parte scisso dalle altre arti» non è corretto. Se è vero che prima del secolo XVII non esisteva il ‘moderno sistema delle arti’, è anche vero che la mancanza di un sistema strutturato attorno ad esse non ha impedito la discussione congiunta di musica, poesia o pittura, dando luogo sia a confronti per stabilire un primato tra esse (nella forma di tenzone fra le arti), sia a ricerche su loro eventuali mezzi comuni (basti pensare alle riflessioni dedicate da Aristotele al principio mimetico nella *Poetica*). Un testo che merita grande attenzione per l’accuratissima discussione dell’influenza e fortuna delle discussioni platoniche e aristoteliche sul concetto di *mimesis* per lo sviluppo di una discussione congiunta sulle arti è *The Aesthetics of Mimesis* di Stephen Halliwell. Uno degli scopi che l’autore persegue in questo testo è mettere in luce come già dal IV secolo a. C. «a certain range of artistic practices and their products – above all, poetry, painting, sculpture, dance, music [...] – could be considered to share a representational-cum-expressive character that made it legitimate to regard them as a coherent group of mimetic arts».¹⁰

Al ragionamento precedente va aggiunto che l’attribuzione di valore solo alla collocazione della musica tra le Belle Arti – oltre a mettere in secondo piano il proficuo scambio tra la musica e altre sfere del mondo culturale (teologia, scienza, magia, morale, ecc.) – ha favorito, tra gli studi di estetica musicale che hanno tenuto in una qualche considerazione la tradizione britannica, la riduzione del dibattito coevo alla discussione dei concetti di espressione e imitazione. Ora, per quanto tali concetti abbiano un ruolo di rilievo nel Settecento britannico, non si tratta certo degli unici strumenti affinati dalla riflessione dell’epoca per elaborare una teoria della comprensione musicale. A questa limitazione nella scelta dei concetti si affianca un secondo restringimento di campo: la riflessione sull’arte dei suoni viene considerata solo all’interno del paradigma estetico.

È noto come il Settecento venga indicato come il secolo nel quale si assiste alla nascita dell’*estetica*, tenuta a battesimo da Alexander G. Baumgarten nel 1735 e poi “consacrata” con l’edizione nel 1750 di un volume a cura di Georg Friedrich Meier dal titolo *Aesthetik*, ove si trovano sistematizzate le lezioni sull’estetica dello stesso Baumgarten, di cui egli era allievo, nonché con l’*Aesthetica* dello stesso Baumgarten del

¹⁰ Stephen HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 7.

1750-58.¹¹ Un tratto distintivo della letteratura secondaria di ambito estetico consiste nel cercare nel secolo XVIII non solo l'atto di nascita della propria disciplina, ma anche quello di 'distacco' dai campi cui era storicamente connessa (dalla morale *in primis*).¹² Tuttavia tale ricerca di autonomia conduce gli studiosi ad operare drastiche selezioni negli argomenti e nelle categorie da trattare, che sfociano in una visione molto parziale della discussione attorno alle arti, mentre inserire le riflessioni estetiche all'interno di un panorama culturale più vasto potrebbe condurre ad un loro ulteriore arricchimento e a comprenderne meglio senso e portata. Nel caso specifico della letteratura secondaria musicologico-estetica si aggiunge poi la ricerca di un'ulteriore forma di autonomizzazione, le cui radici vengono sempre ravvisate nel secolo XVIII: l'emancipazione della musica dal testo e, con essa, la giustificazione teorica dell'autonomia della musica strumentale. Anche in questo caso l'attenzione, pur doverosa, per tale tema conduce ad un appiattimento del dibattito e della ricerca attorno a pochi concetti. In particolare, in questo caso, come si è già accennato si è fatta ruotare la riflessione attorno alle categorie di 'imitazione' ed 'espressione', sottolineando la necessità di abbandono del paradigma mimetico per permettere l'affermazione autonoma, a livello teorico, della musica strumentale.

Se la tradizione del pensiero britannico sulla musica è a tutt'oggi poco indagata, è anche perché mal si presta a questa duplice ricerca d'autonomia. Possiamo, dunque, cominciare ad introdurre qualche elemento che metta in luce la specificità del pensiero musicale del Settecento britannico, per evidenziare come al fine di una sua piena comprensione esso necessiti di essere inserito all'interno di una costellazione culturale ben più ampia.

Nel corso del nostro lavoro prenderemo in considerazione il rapporto di mutuo scambio tra speculazione filosofica e speculazione musicale. Nella prima parte esamineremo le fonti filosofiche e ci soffermeremo sulla natura e sul valore del contributo dei filosofi al pensiero sulla musica. Nella seconda parte prenderemo in considerazione fonti musicali (quali trattati e storie della musica), al fine di mettere in luce il loro rapporto con la cultura filosofica esaminata in precedenza. È importante sottolineare come alla luce di tale esame emerga un rapporto salutare tra i differenti ambiti del sapere, non improntato alla moderna contrapposizione tra 'autonomia' ed 'eteronomia': gli esempi riportati evidenziano piuttosto un vero e proprio regime di "scambio intellettuale".

¹¹ Di 'battesimo' parla Leonardo Amoroso, curatore del volume *Il battesimo dell'estetica: scritti di Alexander G. Baumgarten, Immanuel Kant*, Pisa, ETS, 1993, ove sono riportati in traduzione passi dalle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* del 1735.

¹² Ad es. cfr. *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, a cura di Serge Trottein, Paris, PUF, 2000.

In particolare, una delle tesi che intendiamo sostenere è che nella tradizione da noi esaminata vi sia un peculiare legame tra lo sviluppo di specifiche filosofie della mente – come quella descritta da Locke prima e Hume poi – e l’elaborazione di modi determinati di pensare la musica. I due casi in cui tale connessione si rivela nel modo più chiaro sono quelli di due autori scozzesi: Lord Kames (1696-1782), autore del fortunato e influente volume *Elements of Criticism* del 1762 – nonché di una storia dell’umanità (*Sketches of the History of Man*, 1776) – e Adam Smith (1723-1790), noto soprattutto per opere come *The Theory of Moral Sentiments* (1759) e *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* del 1776 (considerato l’atto di fondazione dell’economia politica), di cui discuteremo il saggio *Of the Nature of that Imitation which takes Place in what are called the Imitative Arts*. Come si avrà modo di vedere nel dettaglio nei paragrafi dedicati a questi due autori,¹³ essi si interrogano sulla particolare natura del piacere veicolato dal suono musicale ed elaborano delle risposte possibili solo all’interno della concezione dinamica della mente elaborata nel *Treatise on Human Nature* (1739) di David Hume, in cui la dimensione temporale della coscienza e del pensiero umano divengono centrali. Nel modello humeciano il pensiero è formato da un continuo «train of thoughts», che agisce secondo regole determinate in primo luogo dal rapporto tra percezione, memoria e immaginazione. La musica, arte che si svolge nel tempo e che, al pari del pensiero, è caratterizzata da un moto incessante, ma regolato da leggi, si presta ad essere interpretata sulla base dell’analogia con i processi mentali descritti da Hume. Allo stesso tempo, come la filosofia della mente ha offerto nuovi strumenti per riflettere sulla musica, anche la musica ha fornito alla filosofia modelli utili. Da un lato, lo vedremo in un passo di Hume, la musica si è rivelata utile al fine di descrivere il tempo stesso, agevolando la creazione di una sua rappresentazione mentale. Dall’altro il fenomeno acustico-musicale della risonanza simpatetica ha dato modo a filosofi e medici di elaborare delle teorie di natura meccanica volte a spiegare come il suono, mediante la vibrazione, possa agire sul corpo – e di conseguenza sulle passioni – dell’uomo. La musica ha, dunque, fornito ai filosofi naturali un fine strumento per indagare complessi aspetti del funzionamento della macchina umana (esemplificheremo tale caso con la trattazione delle *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, del 1769, di Daniel Webb).¹⁴

La riflessione attorno ai concetti di imitazione ed espressione non è priva di collegamenti con quanto appena descritto. Come accennato in precedenza, è da sempre

¹³ Cfr. *infra*, parte I, cap. 2, § 2 e § 6.

¹⁴ Cfr. *infra*, parte I, cap. 2, § 3.

stato dato grande spazio alla discussione di questi due concetti nella letteratura secondaria, la quale ha focalizzato la propria attenzione in prevalenza sulle fonti di carattere “estetico”. In particolare, vi è un genere specifico di fonti in cui il principio mimetico è sempre chiamato in gioco: il paragone tra le arti. Nel prendere in considerazione questa letteratura si avrà cura di rendere evidenti almeno due fattori: innanzitutto, in linea con l’interpretazione di Halliwell (nel già citato testo *Aesthetics of Mimesis*), si metterà in luce il debito con l’antichità, che gli autori considerati manifestano quasi ad ogni pagina. In secondo luogo presteremo attenzione al particolare modo – che contraddistingue la tradizione britannica – in cui il discorso sulle categorie estetiche ‘imitazione’, ‘espressione’ si viene ad intrecciare con l’analisi delle facoltà e del funzionamento della mente umana. A tal proposito si rivelerà particolarmente significativo che, accanto alle due categorie afferenti all’ambito semantico di *mimesis*, le fonti inglesi contemplino l’esistenza di un terzo principio: la simpatia, che rivestirà un ruolo di rilievo nelle teorie di Francis Hutcheson, Lord Kames e Sir William Jones.

Nella seconda parte del nostro lavoro, con l’esame di fonti d’ambito musicale, si vedrà come i capisaldi della discussione tracciata in precedenza si trovino integrati nel tessuto della riflessione musicale e siano stati in tal contesto ulteriormente elaborati. Un caso esemplare sarà fornito dall’esame dell’*Essay on Musical Expression* (1753) di Charles Avison – compositore e organista di Newcastle – che rielabora alcune riflessioni sviluppate da James Harris nel *Discourse on Music, Painting and Poetry* (1744) cercando di fornire dei principi che permettano di giudicare le opere musicali.

Dopo aver tracciato, nei primi tre capitoli del nostro lavoro, un quadro dei numerosi e produttivi scambi tra filosofia e musica, il quarto e ultimo capitolo aggiunge un ulteriore elemento alla discussione: la dimensione storica della riflessione sulla musica. Come nel caso delle precedenti riflessioni estetiche, anche in questo caso ci siamo posti l’obiettivo di inserire la discussione storiografico-musicale all’interno di un contesto più vasto. Le due storie della musica di Sir John Hawkins e Charles Burney sono molto note e, soprattutto nel secondo caso, hanno goduto di numerosi commenti, tuttavia mancano ancora studi di ampio respiro che ne interpretino il legame con le riflessioni che investirono la scrittura storica tra i secoli XVII e XVIII. Nella letteratura secondaria, due soli sono i testi che abbiano tentato di discutere la storia della storiografia musicale, ed entrambi risalgono ai lontani anni Sessanta; si tratta di *Philosophies of Music History* (1962) di Warren Dwight Allen e l’ancor più dettagliato *Geschichte und Musikgeschichte* (1967) di Werner Friedrich Kümmel. Se il lettore che cerchi di orientarsi nel genere storiografico-musicale troverà in questi due

testi ampio materiale su cui riflettere, il lettore che cerchi di mettere a fuoco la peculiarità dell'opera storiografica di Hawkins e Burney resterà però deluso. In entrambi i testi, infatti, poco spazio è dedicato ai due storici inglesi. Nel corso della nostra discussione cercheremo di leggere le due *Histories of Music* alla luce dei dibattiti storiografici che condussero alla creazione di un nuovo modello di storia, avvalendoci in particolar modo degli studi che Arnaldo Momigliano ha dedicato alle figure dello storico e dell'antiquario,¹⁵ nonché di evidenziare il ruolo in esse rivestito da categorie estetiche – come il 'gusto' – e dalla personale visione del progresso storico di Hawkins e Burney.

Si spera che l'insieme delle riflessioni proposte in queste pagine possa iniziare a delineare un quadro complessivo degli ambiti culturali all'interno dei quali vi era spazio, nella Gran Bretagna del secolo XVIII, per il pensiero sulla musica. Inoltre si spera di mettere in luce come l'insieme di questi pensieri, sviluppati attorno a nuclei concettuali che costituiscono una costante di questa letteratura, abbia dato luogo ad una vera e propria *Science of Music*: una complessa e articolata visione della disciplina che più tardi ci diverrà familiare con il nome di 'musicologia' o *Musikwissenschaft*.

¹⁵ Cfr. Arnaldo MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo allo studio degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 67-106.

PARTE PRIMA

Il contributo della musica alla *Science of Man*

La prima parte del nostro lavoro è dedicata alle riflessioni che filosofi e letterati del Settecento britannico hanno dedicato alla musica. Buona parte degli scritti che esamineremo non sono dedicati in modo esclusivo alla discussione dell'arte dei suoni; il punto di partenza degli scrittori di cui ci occupiamo non è la descrizione del funzionamento della musica di per sé. Piuttosto, essi muovono dalla necessità di spiegare determinati fenomeni che riguardano la natura umana – ed è in particolare la natura del piacere ad interessarli – e si rivolgono alla musica, così come ad altre arti o manifestazioni dell'ingegno umano, per cercare una risposta agli interrogativi che si pongono.

La 'scienza dell'uomo' abbraccia ogni aspetto della vita umana: già a partire dal Seicento – con gli scritti di Bacon, Hobbes e alla fine del secolo Locke – si delinea la volontà di una riforma del sapere che coinvolge l'uomo come individuo dotato di corpo e mente, nonché dell'uomo come essere sociale. Tra i secoli XVII e XVIII in Inghilterra si assiste ad un fiorire di studi dedicati all'approfondimento dell'indagine del funzionamento fisico del corpo umano (es. Harvey, Hartley), allo sviluppo di filosofie della mente (es. Locke, Hume, Reid) e di teorie sociali ed economiche (es. Hobbes, Smith). Come avremo modo di vedere, la musica è stata discussa in relazione a ciascuno di questi ambiti della *Science of Man*.

Il primo capitolo di questa sezione si occupa principalmente delle fonti che trattano dell'arte dei suoni in relazione alla sfera della morale e dell'etica. Nel tentativo di indicare come l'uomo possa condurre una vita felice, i filosofi si sono confrontati con il ruolo svolto nella vita dal *piacere* e hanno distinto i piaceri virtuosi da quelli che inducono al vizio. La secolare tradizione che attribuiva alla musica un potere attivo sulle passioni umane forniva già ai filosofi un patrimonio articolato di riflessioni dedicate al rapporto tra musica e piacere e all'uso e alle funzioni della musica in un contesto sociale. La musica viene, dunque, indagata in un tale contesto allo scopo di definire di che natura sia il piacere che essa veicola e come se ne possa fare il migliore utilizzo.

Avremo modo di vedere come già in questo ambito si delineino due modi di affrontare la questione, a seconda che il valore educativo della musica sia attribuito ad una sua intrinseca caratteristica, o ad un contenuto di cui la si fa portatrice. Il primo caso è rappresentato dalle riflessioni sull'arte dei suoni che troviamo nelle filosofie di Lord

Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury e di Francis Hutcheson. Entrambi gli autori fanno leva su un particolare concetto della tradizione musicale: l'armonia. Tale concetto – lo si vedrà a più riprese nel corso del nostro lavoro – presenta il vantaggio di considerare la musica da un punto di vista formale, eludendo il problema dell'eventuale significato da attribuire al suono musicale. Il concetto di armonia, che promuove un ideale di equilibrio, può trovare una feconda applicazione in ambito morale e, dunque, permette di annoverare la musica tra le fonti di piacere 'etico'. A testimonianza del secondo modo di intendere il piacere veicolato dalla musica, ossia quando l'attribuzione (o meno) di un valore educativo alla musica dipende dal contenuto, si riferirà sul dibattito relativo alla rappresentazione dell'opera italiana sui palchi londinesi di fine Sei- inizio Settecento, in primo luogo attraverso gli scritti di Joseph Addison e John Dennis.

Un aspetto importante che emerge dal primo esame della letteratura sopra menzionata, che giunge fino agli anni '20 del Settecento, riguarda la connessione che si manifesta tra la scelta di uno dei due modi descritti di intendere il piacere musicale e la concezione che ciascun autore ha del modo in cui la musica agisce sull'uomo. Al fine di attribuire al suono musicale una funzione educativa, nei casi in cui si ritiene che la musica agisca solo sul senso si renderà necessaria l'aggiunta di un testo che ne evidenzi la dimensione morale. La musica vocale si ritrova, dunque, spesso ad essere il modello privilegiato sul quale si esercitano le riflessioni dei nostri autori. Nel caso, invece, in cui si riconosce che il suono musicale 'agisce su' e 'interagisce con' i processi cognitivi della mente umana, anche la musica strumentale – in virtù dei propri aspetti strutturali e formali – diviene un oggetto di indagine e interesse.

Anche la discussione settecentesca che riguarda la scelta di un principio comune alle arti, e del principio che permette la comunicazione musicale, risente della connessione con gli studi che riguardano la filosofia della mente. Nel secondo capitolo prenderemo in considerazione le principali categorie utilizzate per rendere conto dell'azione della musica (in particolare: imitazione, espressione e simpatia) e metteremo in luce come la scelta dell'una piuttosto che dell'altra sia spesso influenzata dall'applicazione di teorie circa il funzionamento della mente o, più in generale, della percezione; inoltre si porrà l'accento sulla ricaduta che la scelta del principio di imitazione, espressione o simpatia ha sulla scelta degli autori di valutare in modo positivo solo la musica vocale o anche quella strumentale.

Capitolo I

Un piacere ‘etico’: musica e formazione dell’uomo

Nec vero sine philosophorum
disciplina genus et speciem cuiusque rei
cernere neque eam definiendo explicare
nec tribuere in partibus possumus nec
iudicare quae vera quae falsa sint.

Cicerone, *De Oratore*

In questo capitolo ci soffermeremo su due particolari tipologie di fonti dei primi vent’anni del Settecento britannico: una tipologia ‘filosofica’ e una ‘critica’. In particolare verranno esaminati testi di natura critica e filosofica il cui oggetto è la musica. Come avremo modo di vedere, sebbene gli attori di questo capitolo muovano da prospettive differenti, le domande che si pongono presentano una forte coerenza ed unità.

Uno è il pensiero che mi sembra possa essere identificato come il motore delle indagini di cui daremo conto tra breve: la ricerca dell’*eudaimonia*.¹ Come l’uomo possa vivere felicemente sia nella propria vita interiore, sia in quella di società è una domanda fondamentale dei pensatori che affronteremo. Ma come si giunge da un’aspirazione eudemonistica alle discussioni sulla musica? Perché vi sia armonia tra due termini è necessario porre un terzo termine medio e, nel nostro caso, il termine che si fa carico di armonizzare il rapporto tra *eudaimonia* e musica è il ‘piacere’. Se fine ultimo della vita è il raggiungimento della felicità, il piacere, che ha in sé la facoltà di rendere l’uomo felice, diventerà un elemento fondamentale della vita dell’uomo: «the importance of any truth is nothing else than its moment, or efficacy to make men happy, or to give them the greatest and most lasting pleasure»,² scrive Francis Hutcheson nella prefazione all’*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). Ma, come si può ben immaginare, non tutti i piaceri conducono l’uomo alla ‘vera’ felicità. E qui ci imbattiamo in un secondo importante principio: perché l’uomo impari quali sono i piaceri da perseguire e quali quelli da evitare, egli dovrà ricevere un’*educazione*. È questa che permette di accordare il piacere

¹ Si preferisce questo termine all’italiano ‘felicità’, perché mi sembra sia più pregnante e più vicino al concetto che si tenta qui di definire.

² Francis HUTCHESON, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, in *Collected Works of Francis Hutcheson*, vol. I, Hildesheim, Olms, 1971, p. iii. .

al fine che ci si propone: nel raggiungimento dell'*eudaimonia* il fine non giustifica il mezzo. Se il mezzo non è adeguato, il fine non verrà raggiunto.

La musica intrattiene un rapporto privilegiato con il piacere. Già Aristotele, nella *Politica*, aveva individuato per lo meno tre ambiti all'interno dei quali si poteva esplicitare il piacere musicale: la musica può essere semplice riposo e distrazione (come il sonno o il bere), ma la musica concorre anche alla «ricreazione intellettuale e alla cultura dello spirito», infine la musica promuove in qualche modo la virtù perché «è in grado di dare una certa qualità al carattere, in quanto abitua a poter godere i veri piaceri».³ Negli autori che discuteremo nei prossimi paragrafi, non sempre il piacere veicolato dalla musica viene riconosciuto come piacere 'etico'. In alcuni casi, come in John Dennis, vedremo, anzi, come alla musica venga attribuito il potere di far terra bruciata dei piaceri etici. Nel caso di Dennis la musica è vista solo come divertimento, essa si rivolge in modo esclusivo al senso e lo ciruisce al punto da rendere inabile l'uomo a gustare i piaceri della ragione.

La considerazione del piacere veicolato dalla musica non è univoca. Dall'esame delle fonti presentate in questo capitolo emergono delle differenze tra il "fronte" dei filosofi e quello dei critici. Tuttavia un punto resta fermo nella tradizione che andiamo ad esaminare: il discorso sulla musica nasce come discussione attorno ai piaceri che essa veicola; ciò che ci si chiede è se essa agisca sul senso, sull'immaginazione o sull'intelletto; se promuova i valori sociali o isoli l'uomo. Da questo punto di vista va sottolineato come questa particolare riflessione estetica nasca da precise necessità *etiche e morali*.

Come punto di partenza della trattazione si è scelto il *Saggio sull'intelletto umano* di John Locke. Sebbene nel trattato non vi siano riferimenti espliciti né alla musica, né alle altre arti, si è ritenuto utile fornire al lettore un rapido *excursus* su quegli aspetti della teoria lockeiana che verranno in seguito utilizzati nella discussione settecentesca britannica sul Bello e sulle arti. Seguono tre paragrafi ove viene presentato il fronte filosofico della discussione. In Joseph Addison, Lord Shaftesbury e Francis Hutcheson troveremo una discussione volta a identificare il ruolo di specifiche facoltà umane nella percezione dei particolari piaceri veicolati dal Bello o dalle arti. Nel caso di Addison, che si dimostra attento lettore di Cartesio e di Locke, la facoltà chiamata in causa è l'«immaginazione»; Shaftesbury e Hutcheson, invece, più in linea con la tradizione del neoplatonismo inglese, attribuiranno la capacità dell'uomo di ricavare piacere dalla bellezza ad uno specifico 'senso interno'.

³ ARISTOTELE, *Politica*, a cura di Renato Laurenti, Bari, Laterza, 2000⁵, p. 270 [1339a].

Gli ultimi due paragrafi, infine, propongono il punto di vista dei critici: poiché l'approdo dell'opera italiana a Londra diede materia per un aspro ed acceso dibattito, si è scelto di utilizzare quelle testimonianze ai fini della nostra discussione. Il dibattito sull'opera italiana verrà, quindi, analizzato, al fine di comprendere quale fosse la posta in gioco del giudizio sullo spettacolo operistico per gli autori citati (*in primis* John Dennis e Joseph Addison). È utile portare l'attenzione del lettore sul figurare di un medesimo autore sia in veste di 'filosofo' che di 'critico'. Tale autore è Joseph Addison. Si tratta di una precisa scelta volta, più che a "classificare" autori, a distinguere tra diversi piani del discorso nella discussione sulla natura del piacere musicale. Nei casi in cui la natura del piacere musicale viene discussa all'interno di analisi delle facoltà umane o della natura umana nel suo insieme, si è scelto di inquadrare il ragionamento all'interno di un ambito 'filosofico'; quando, invece, la medesima discussione prende le mosse da un confronto con una realtà musicale effettiva (l'opera italiana a Londra) e tematizza la necessità di un giudizio che aiuti a discernere la qualità di quello specifico piacere musicale, si è scelto di analizzare la riflessione all'interno di un ambito 'critico'.

1. Un'"estetica del pensiero": John Locke.

«Mr. Lock's *Essay on Human Understanding* would be thought a very odd book for a man to make himself master of, who would get a reputation by critical writings; though at the same time it is very certain, that an author who has not learned the art of distinguishing between words and things, and of ranging his thoughts, and setting them in proper lights, whatever notions he may have, will lose himself in confusion and obscurity».⁴ Quest'affermazione di Joseph Addison ci può essere d'aiuto per la comprensione del ruolo svolto dall'indagine di John Locke sul funzionamento della mente umana nell'ambito delle riflessioni sull'arte. Com'è noto, nel *Saggio sull'intelletto umano* – la cui quarta e più completa versione fu edita a Londra nel 1700 – non sono presenti riflessioni dedicate nello specifico al bello e neppure sono sviluppate indagini su facoltà della mente che intrattengono una chiara relazione con le arti, come, ad esempio, l'immaginazione.⁵ Tuttavia l'opera di Locke divenne di fatto un complemento teorico che si andava ad aggiungere alla riflessione metodologica newtoniana. Così come il metodo

⁴ *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, a cura di R. Hurd, G. Bell & Sons, London, 1889, vol. III, p. 196 («Spectator», n. 291).

⁵ Per una breve storia dell'immaginazione cfr. Maurizio FERRARIS, *L'immaginazione*, Bologna, il Mulino («Lessico dell'estetica»), 1996.

newtoniano venne fatto proprio dalle discipline più diverse, poiché forniva un modello di indagine che pareva applicabile universalmente,⁶ l'opera di Locke divenne un utile mezzo per prendere coscienza dei processi di formazione della conoscenza.

Il primo dato che ci interessa della filosofia lockeiana è l'attenzione portata all'esperienza e ai sensi. Secondo il nostro Autore, dall'osservazione degli oggetti esteriori traiamo la maggior parte delle nostre idee, e dalla «perception of the operations of our own minds within us, as it is employ'd about the idea it has got»⁷ traiamo le idee come il 'pensare', 'credere' ecc. che denotano le azioni della nostra mente. Tutta la conoscenza passa in ogni caso attraverso i piccoli fori, ossia i cinque sensi, praticati in quella camera oscura che è la mente.⁸ Un'importante distinzione operata da Locke, che verrà variamente ripresa nelle successive discussioni sulla natura della bellezza, è quella tra qualità primarie e secondarie dei corpi.⁹ Mediante tale distinzione si intende sancire la non-identità tra le qualità inerenti ai corpi e le sensazioni che esse destano in noi. L'esempio classico è quello del caldo e del freddo: se immergo la mano in un catino d'acqua, essa mi sembrerà calda o fredda a seconda della temperatura della mia mano. Dunque, caldo e freddo sono sensazioni generate in noi da una qualità del corpo (sono, quindi, 'qualità secondarie'), ma non sono esse stesse una qualità primaria del corpo.¹⁰ Tale teoria – come avremo modo di vedere in seguito – fornisce un modello utile per pensare la relazione tra oggetto e soggetto, e verrà rielaborata sia da Addison, che la impiegherà per giungere alla teorizzazione dei piaceri primari e secondari dell'immaginazione, sia da Hutcheson, che ne farà uso per gettare un ponte verso l'oggettività all'interno di una teoria in cui il Bello non è nell'oggetto, ma nel soggetto percipiente. Possiamo, dunque, mettere in luce fin da queste prime battute un aspetto di particolare importanza della riflessione filosofica sulle arti e sul Bello: dal momento in cui si afferma il soggetto moderno e, con esso, viene affermata la pluralità del gusto e delle modalità di percezione, il rapporto tra soggetto e oggetto viene rimesso in discussione. Ciò comporta un profondo ripensamento della relazione tra l'uomo e la realtà che lo circonda, e, come sappiamo, nel Settecento britannico la riflessione si spingerà in alcuni casi sino alla soluzione estrema negare

⁶ Le cui implicazioni politiche sono state mirabilmente messe in luce nel classico studio di Margaret C. JACOB, *I newtoniani e la rivoluzione inglese, 1689-1720*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁷ John LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, Milano, Bompiani, 2004, p. 156 (II, I, 4).

⁸ Cfr. *ivi*, p. 274 (II, IX, 17).

⁹ *Ivi*, II, VIII, 7-26.

¹⁰ Le qualità primarie sono: solidità, estensione, figura, movimento e numero.

l'esistenza del mondo esterno.¹¹ Le arti, intreccio di realtà e apparenza, pongono una sfida ancora più complessa alla comprensione del rapporto tra soggetto e oggetto, col loro mettere così a nudo la diversità della percezione umana. D'altra parte il pensiero settecentesco non è disposto a capitolare di fronte a teorie che minano in modo manifesto l'affermazione di 'valori' comuni – come può essere, ad esempio, il Bello – e lotterà strenuamente per salvaguardare dei margini, o addirittura stabilire degli *standard*, di oggettività. In misura ancor maggiore rispetto alle altre arti, la musica – per via della mancanza di un contenuto rappresentativo – porrà ai filosofi interrogativi di difficile risoluzione.

Credo sia importante, per sviluppare la nostra discussione, sottolineare come l'epistemologia di Locke innalzi a principio cardine della conoscenza i procedimenti che la percezione mette in atto nella nostra mente. Sebbene, come abbiamo già osservato, non si occupi mai del Bello o delle arti, il suo punto di vista è 'estetico' in senso letterale giacché egli si pone dal lato di chi esperisce. La distinzione tra il punto di vista dell'artefice e di colui che esamina viene espressamente tematizzata all'interno di un discorso sulla facoltà di 'discernere' – nel capitolo XI del libro II del *Saggio* – ove Locke si sofferma sulla distinzione tra *modus operandi* dell'ingegno (*Wit*) e del giudizio (*Judgement*), e sviluppa un ragionamento che sembra proprio richiamare alla mente il brano di Addison citato in apertura di paragrafo:¹²

Men who have a great deal of wit, and prompt memories, have not always the clearest judgment, or deepest reason. For *wit* lying most in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures, agreeable visions in the fancy: *judgment*, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas, wherein can be found the least difference [...]. This is a way of proceeding quite contrary to metaphor and allusion, wherein, for the most part, lies that entertainment and pleasantry of wit, which strikes so lively on the fancy, and therefore so acceptable to all people; because its beauty appears at first sight, and there is required no labour of thought, to examine what truth or reason there is in it.

L'ingegno, che evoca chiaramente la figura dell'artista, è dunque l'elemento che associa idee fra loro perché risultino gradevoli, e il giudizio, ossia il critico, è chiamato a discernere la «verità o ragione» che si cela in quell'associazione, con il compito di fare

¹¹ Come nel caso della nuova teoria della percezione di George Berkeley o della teoria espressa da Arthur Collier nello scritto *Clavis Universalis* (1713).

¹² Ivi, p. 262 (II, XI, 2).

chiarezza e ordine nel pensiero. Ingegno e giudizio non si propongono la medesima finalità: l'uno deve colpire l'immaginazione della «gente» (i fruitori), l'altro deve comprendere il processo che ha permesso che l'immaginazione fosse colpita. Come aggiunge poco dopo Locke «it is a kind of an affront to go about to examine it [le combinazioni dell'ingegno], by the severe rules of truth, and good reason»:¹³ l'ingegno e il giudizio procedono per vie diverse;¹⁴ ciò che preme a Locke è additare una via corretta per il giudizio, ciò che premerà ad Addison sarà educare i propri lettori al giudizio corretto, ossia dotarli di un 'buon gusto'.¹⁵

2. L'arte al tavolino del tè: Joseph Addison, i piaceri dell'immaginazione e l'ascolto come virtù sociale.

Le pagine dello *Spectator* e, ancor prima, del *Tatler* sono ricche di riflessioni sull'arte e la letteratura. Tra le serie che hanno goduto di maggior fortuna presso i posteri va sicuramente annoverata quella dedicata ai *Pleasures of the Imagination*.¹⁶ Questi numeri del periodico riassumono in brevi, ma dense pagine il pensiero addisoniano sull'arte. I 'piaceri dell'immaginazione' secondo Addison sono i piaceri che procedono «from such objects as are before our eyes» (piaceri primari), o che «flow from the idea of visible objects»¹⁷ (piaceri secondari). L'immaginazione viene descritta come una facoltà legata in modo eminente al senso della vista, essa gioca con le idee immagazzinate nella mente ed è in grado di «enlarge, compound, and vary them at her own pleasure»,¹⁸ e l'idea è a sua volta descritta come una forma di rappresentazione visiva, connessa ad un'immagine. Una tale concezione dell'immaginazione e dei piaceri che può veicolare sembrerebbe lasciare poco spazio a riflessioni sulla musica e, in effetti, è nel solo n. 416 – del 27 giugno 1712 – che si trova una discussione di qualche ampiezza dedicata a quest'arte. Il numero dello *Spectator* in questione fornisce una sorta di gerarchia tra le arti, classificate sulla base della loro maggiore o minore capacità di rappresentazione. Così la scultura si trova a detenere il

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Il rapporto tra ingegno e giudizio è ben riassunto da un pregnante distico di Pope: «For wit and judgment often are at strife,/ Though meant each other's aid, like man and wife», *Essay on Criticism*, vv. 82-3.

¹⁵ Per quanto riguarda la nascita e le vicende della nozione di 'gusto' nel Settecento si veda *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di Luigi RUSSO, Palermo, Aesthetica, 2000, con particolare riferimento alla sezione a cura di G. Sertoli dedicata all'Inghilterra (pp. 79-125).

¹⁶ Serie che comprende i numeri dal 411-421, pubblicati tra il 21 giugno e il 3 luglio 1712.

¹⁷ Joseph ADDISON, *The Works*, cit., vol. III, p. 394 («Spectator», n. 411).

¹⁸ *Ivi*, p. 411 («Spectator», n. 416).

primato, poiché «let one who is born blind take an image in his hands, and trace out with his fingers the different furrows and impressions of the chissel, and he will easily conceive how the shape of a man, or beast, may be represented by it»,¹⁹ seguono pittura, poesia e, infine, la musica. Ma seguiamo da vicino il ragionamento di Addison:²⁰

It would be yet more strange, to represent visible objects by sounds that have no ideas annexed to them, and to make something like description in music. Yet it is certain, there may be confused, imperfect notions of this nature raised in the imagination by an artificial composition of notes; and we find that great masters in the art are able, sometimes, to set their hearers in the heat and hurry of a battle, to overcast their minds with melancholy scenes and apprehensions of deaths and funerals, or to lull them into pleasing dreams of groves and Elysiums.

L'Autore dimostra a chiare lettere di interessarsi alle arti in funzione della loro capacità descrittiva. Ci imbattiamo qui in un principio che ci farà compagnia a lungo, il principio mimetico, 'croce e delizia' di ogni discussione settecentesca sulla musica. Ogni qual volta la capacità mimetica verrà adottata come criterio per la creazione di una gerarchia tra le arti, la musica verrà a trovarsi a mal partito.²¹ Nella gerarchia proposta da Addison l'arte dei suoni si salva *in extremis* grazie all'antichissima tradizione che le riconosce la capacità di rappresentare determinati stati d'animo,²² così, anche se essa non potrà mai aiutare chi è sprovvisto del senso della vista a creare un'immagine visiva di un evento, potrà ricrearne l'ardore' o la 'dolcezza'.

Eppure, se ci si allontana da questa celebre serie dello *Spectator* e ci si addentra nei singoli numeri della rivista, si avrà modo di vedere come la sensazione di marginalità della musica che si trae dalla lettura dei 'Piaceri dell'immaginazione' non sia rappresentativa dello spazio riservato a quest'arte nell'insieme del periodico. La lettura degli articoli dedicati da Addison alla musica aiuta anche a rivedere alcune considerazioni riguardo a una questione costantemente *à la page* nelle discussioni sull'estetica del Settecento. Spesso la letteratura critica sottolinea il ruolo svolto da Addison – in contrapposizione a Shaftesbury, ma anche a Hutcheson – nella separazione tra la sfera etica ed estetica nella

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 412.

²¹ Si veda, ad esempio, il famoso testo di Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, (1746). È da notare, come avremo modo di vedere in seguito, che la musica – soprattutto a partire dagli anni '40 e di sovente assieme alla danza – verrà fatta oggetto di un discorso *ad hoc*, in cui al principio mimetico viene affiancato quello espressivo. Così sarà anche in Batteux.

²² Sulla persistenza di tali topoi nella tradizione poetica inglese cfr. James HUTTON, *Some English Poems in Praise of Music*, in *Essays on Renaissance Poetry*, a cura di Rita Guerlac, Ithaca - London, Cornell University Press, 1980, pp. 17-73.

riflessione sull'arte,²³ eppure le pagine dello *Spectator* non sono affatto aliene dalla commistione tra queste prospettive. Con ciò non si intende negare che in Addison si trovino pagine di critica, per lo più letteraria, in cui non compaiono affatto tematiche etiche e che, quindi, la critica goda anche di uno spazio autonomo. Tuttavia, se ci si sofferma sull'intento di un periodico come lo *Spectator*, che si propone di *educare il gusto* dei lettori e di condurre la filosofia «out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables, and in coffee-Houses»²⁴ attraverso la critica, credo si possa comprendere come la connessione tra sfera estetica ed etica stia alla base del progetto del periodico stesso: l'educazione estetica è una via per la formazione etica dell'uomo. Neppure i numeri dedicati ai *Piaceri dell'immaginazione* sono scevri di spunti che permettono di passare dalla riflessione estetica a quella etica o teologica. Ad esempio, nello *Spectator* del 24 giugno (n. 413) Addison sente la necessità di spiegare – come farà in seguito anche Hutcheson – quale sia la 'causa finale' del diletto che proviamo di fronte a tutto ciò che è *grande, bello, o nuovo*.²⁵ Tale causa viene ravvisata nell'Autore supremo, infatti:²⁶

He has annexed a secret pleasure to the idea of anything that is new or uncommon, that he might encourage us in the pursuit after knowledge, and engage us to search into the wonders of his creation. [...] He has made everything that is beautiful in all other objects pleasant, or rather has made so many objects appear beautiful, that he might render the whole creation more gay and delightful. He has given almost everything about us the power of raising an agreeable idea in the imagination: so that it is impossible for us to behold his works with coldness or indifference, and to survey so many beauties without a secret satisfaction and complacency.

Ciò che contraddistingue il bello in Addison è il piacere che ne traiamo, e questo non è fine a se stesso, ma coopera alla «pursuit after knowledge», il cui scopo è il perfezionamento della natura umana. Come leggiamo in un articolo del *Tatler* del 17 dicembre 1709: «the very design of dress, good-breeding, outward ornaments, and ceremony, were to lift up human nature [...] Architecture, painting, and statuary were

²³ Ad esempio, nel saggio introduttivo di Sertoli all'edizione italiana dei *Piaceri dell'immaginazione* (Palermo, Aesthetica, 2002), si legge: «in Shaftesbury manca ancora quella delimitazione di un territorio dell'«estetico» rispetto ad altri territori (l'etico, anzitutto) che invece è nettissima in Addison...», ed. cit., p. 12.

²⁴ J. Addison, *The Works*, cit., vol. II, p. 253 («Spectator», n. 10).

²⁵ *Grande, nuovo e bello* sono da Addison identificati come le tre fonti dei piaceri primari dell'immaginazione.

²⁶ J. ADDISON, *The Works*, cit., vol. III, p. 402 («Spectator», n. 413).

invented with the same design; as indeed every art and science contributes to the embellishment of life». ²⁷

La maggior parte degli articoli di Addison dedicati alla musica hanno come oggetto l'opera. Nell'ambito di questo paragrafo vi si accennerà solo brevemente, poiché alla discussione sull'opera a Londra sarà dedicato il capitolo successivo; ciò che possiamo dire fin d'ora è che nei quattro numeri dello *Spectator* dedicati per intero a quest'argomento (5, 18, 29, 31), ciò che più d'ogni altra cosa preme all'autore è mettere in luce il legame tra musica e parola. In particolare Addison si sofferma sul problema posto dall'esecuzione di opere italiane cantate in italiano – e quindi non comprese dalla maggior parte del pubblico – e sui problemi cui può dar luogo una traduzione del testo italiano che tenga conto solo della resa inglese e non si occupi della musica cui il testo è legato. Il tema del rapporto tra musica e testo emerge, inoltre, in un articolo dello *Spectator* – n. 405 del 14 giugno 1712 – dedicato alla musica sacra. Da queste pagine traspare come in Addison la dignità e serietà della musica dipendano in maniera esclusiva dalla determinazione di significato che essa riceve in virtù dell'unione con la parola. L'articolo si apre con l'augurio che alla musica sacra siano presto dedicati gli stessi sforzi e le stesse attenzioni che sono state dedicate al miglioramento dell'opera. Secondo il parere dell'autore, i compositori dovrebbero sentirsi particolarmente spronati al cimento, in virtù della riflessione che non esistono testi in lingua inglese più efficaci e pieni di *pathos* delle Sacre Scritture. Addison insiste sul fatto che nel testo biblico la lingua inglese sarebbe riuscita a far propri alcuni stilemi dell'ebraico, da cui avrebbe tratto «innumerable elegancies and improvements». ²⁸ Il compito della musica diviene, dunque, quello di enfatizzare l'azione della parola sull'animo: ²⁹

Since we have therefore such a treasury of words, so beautiful in themselves, and so proper for the air in music, I cannot but wonder that persons of distinction should give so little attention and encouragement to that kind of music, which would have its foundation in reason, and which would improve our virtue in proportion as it raised our delight. The passions that are excited by ordinary compositions, generally flow from such silly and absurd occasions, that a man is ashamed to reflect upon them seriously: but the fear, the love, the sorrow, the indignation that are awakened in the mind by the hymns and anthems, make the heart better,

²⁷ Ivi, vol. II, p. 51 («The Tatler», n. 108). A questo passo fa seguito una lunga citazione di Addison tratta dall'*Advancement of Learning* di Francis Bacon in cui viene esaltato il potere di elevazione dell'animo della poesia congiunta alla musica.

²⁸ Ivi, vol. III, p. 383 («Spectator», n. 405).

²⁹ Ivi, p. 384.

and proceed from such causes as are altogether reasonable and praiseworthy. Pleasure and duty go hand in hand, and the greater our satisfaction is, the greater is our religion.

Sebbene Addison scriva queste righe nello stesso periodo in cui pubblicò gli articoli dedicati ai *Pleasures of the Imagination*, nel descrivere l'azione della musica connessa al testo sacro egli non fa riferimento alla facoltà dell'immaginazione, bensì alla ragione. Una musica composta sul testo biblico troverebbe «its foundation in reason» perché ci inviterebbe a riflettere su temi morali e le passioni suscitate sarebbero al servizio della virtù.³⁰

Music, when thus applied, raises noble hints in the mind of the hearer, and fills it with great conceptions. It strengthens devotion, and advances praise into rapture. It lengthens out every act of worship, and produces more lasting and permanent impressions in the mind, that those which accompany any transient form of words that are uttered in the ordinary method of religious worship.

Addison non tenta, comunque, di dare una spiegazione del perché la musica possa potenziare gli effetti di un testo poetico. A mia conoscenza, nel panorama britannico il primo a fornire una spiegazione articolata di tale capacità sarà James Harris nel 1744 nel proprio saggio su musica, pittura e poesia (contenuto nei *Three Treatises*). Ma di questa teoria daremo conto più avanti.³¹

Un altro articolo di Addison – comparso nel *Tatler* il primo aprile 1710 – testimonia in modo scherzoso della tradizionale unione tra musica ed *ethos*, immaginando di associare a specifici strumenti musicali le differenti tipologie che costituiscono «the several conversable parts of mankind»,³² ossia i generi di “conversatori” che popolavano e animavano le miriadi di Club e Coffee-House di Londra. Con la *verve* che gli è propria, Addison riesce a stabilire alcune ingegnose associazioni che offrono una versione satirica della metafora dell'uomo come strumento musicale.³³ Il primo carattere ad essere discusso è il tamburo: dominatore delle assemblee pubbliche, riempie gli spazi col suo suono crepitante, si impone facilmente sugli ignoranti e circonda le damigelle che scambiano la sua compagnia gioiosa per una manifestazione d'ingegno. Addison affida il suo giudizio su tale soggetto alla *pointe* finale: «I need not observe, that the emptiness of the drum very

³⁰ Ivi, p. 385.

³¹ Cfr. *infra*, pp. 52-61.

³² Ivi, vol. II, p. 115 («The Tatler», n. 153).

³³ Uno studio di tale metafora in ambito scientifico britannico si trova in Jamie KASSLER, *Inner Music: Hobbes, Hooke and North on Internal Character*, London, The Athlone Press, 1995.

much contributes to its noise».³⁴ Altro simpatico membro della società è la tromba, che può eseguire solo poche note, ma, finché riesce a rimanere intonata, è particolarmente gradevole ed è componente necessaria a corte e in tutte le pacate discussioni tra gentiluomini. Una sua versione più popolare è l'uomo-cornamusa, il quale «will entertain you from morning to night with the repetition of a few notes, which are played over and over, with the perpetual humming of a drone running underneath them».³⁵ Vale la pena di leggere per intero il giudizio che Addison dà di sé come “strumento musicale”:³⁶

For my own part, I must confess, I was a drum for many years; nay, and a very noisy one, till having polished myself a little in good company, I threw as much of the trumpet into my conversation as was possible for a man of an impetuous temper [...]. I have since very much endeavoured at the sweetness of the lute; but in spite of all my resolutions, I must confess with great confusion, that I find myself daily degenerating into a bagpipe; whether it be the effect of my old age, or of the company I keep, I know not. All that I can do, is to keep a watch over my conversation, and to silence the drone as soon as I find it begin to hum in my discourse, being determined rather to hear the notes of others, than to play out of time, and encroach upon their parts in the concert by the noise of so tiresome an instrument.

Non solo ad ogni genere di conversatore è associato uno strumento, le cui caratteristiche musicali ne rispecchiano l'eloquio, ma il concerto degli strumenti diviene un modo per pensare la società e descriverne le virtù fondamentali. A tale scopo l'*ascolto* assume un rilievo particolare. L'uomo di buon gusto dovrà educarsi ad ascoltare sé e gli altri; nell'ascolto di sé imparerà a giudicare se stesso, a capire a quale “strumento musicale” appartiene ed eventualmente a cercare di mutare il proprio contegno in direzione dello “strumento” – ossia della posizione all'interno della società – cui aspira. In secondo luogo, mediante l'ascolto dell'altro imparerà ad essere intonato e a non andare “fuori tempo”, a non essere intempestivo. In ogni caso per Addison l'ascolto sembra una virtù utile all'uomo in quanto essere sociale, una virtù che serve per regolare con gusto il proprio comportamento in società, che si proietta verso l'esterno: si tratta di un ascolto teso a formare la *politeness*.

³⁴ *The Works*, cit., vol. II, p. 116 («The Tatler», n. 153).

³⁵ *Ivi*, p. 117.

³⁶ *Ivi*, p. 118 sg.

3. Ascolto interno e armonia politica: Lord Shaftesbury.

L'attento ascolto di sé è di certo un elemento fondamentale anche nel pensiero di Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, che vede nella pratica del dialogo filosofico (o del soliloquio) un mezzo affine ad uno specchio rivelatore dell'animo e del carattere. La sua peculiarità è di essere uno *specchio sonoro*, una forma di eco. In quanto specchio sonoro, il dialogo non può che essere veritiero, poiché riproduce in forma udibile un'eco del nostro pensare e sentire; e la dimensione oggettiva che gli conferisce l'essere distinto dal soggetto gli permette d'agire sul soggetto medesimo con maggiore forza:³⁷

our thoughts have generally such an obscure implicit language that it is the hardest thing in the world to make them speak out distinctly. For this reason, the right method is to give them voice and accent. And this, in our default, is what the moralists and philosophers endeavour to do, to our hand, when, as is usual, they hold us out a kind of *vocal* looking-glass, draw sound out of our breasts and instruct us to personate ourselves in the plainest manner.

La riflessione di Shaftesbury sull'arte si muove lungo un piano profondamente diverso da quello di Addison. Sebbene il precettore del Terzo Conte sia stato John Locke, il suo modo di ragionare e di scrivere differisce da quello del maestro. I riferimenti immediati di Shaftesbury vanno, infatti, ricercati nei *Dialoghi* platonici, nel pensiero del neo-platonismo inglese del Seicento³⁸ e nel tardo stoicismo di Epitteto e Marco Aurelio.

È in uno dei più celebri scritti di Shaftesbury, *I Moralisti* (1709), che si ritrovano i capisaldi della sua teoria del Bello. In questa sede, ci limiteremo a discutere due aspetti di tale teoria: il rilievo che in essa assume il concetto di *armonia* e la natura del giudizio estetico. Nel pensiero del nostro filosofo l'armonia rappresenta il fondamento stesso dell'universo, della natura e del rapporto dell'uomo con essi e fornisce una dimostrazione dell'esistenza di una Mente ordinatrice del cosmo. Nelle cosmologie che pongono l'accento sulla connessione degli elementi e sulla necessità di *accordarsi* al ritmo universale per vivere in conformità con la Natura, di porsi *in sintonia* con l'universo, si esprime una

³⁷ Lord SHAFTESBURY, *Soliloquy, or Advice to an Author*, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di L. Klein, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 78.

³⁸ Oltre ai classici studi di Ernst CASSIRER, *La rinascenza platonica in Inghilterra e la Scuola di Cambridge*, Firenze, La Nuova Italia, 1947 e alla sezione dedicata a Shaftesbury in ID., *La filosofia dell'illuminismo*, ed. cit., pp. 427-451, e alla monografia standard R. L. BRETT, *The Third Earl of Shaftesbury*, London, Hutchinson's University Library, 1951, si vedano i recenti studi di Andrea GATTI, «*Il gentile Platone d'Europa*». *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Udine, Campanotto, 2000, e il volume a cura G. CARABELLI e P. ZANARDI, *Il Gentleman filosofo, nuovi saggi su Shaftesbury*, Padova, Il Poligrafo, 2003.

visione musicale del mondo, il cui concetto principale è quello di armonia:³⁹ Shaftesbury partecipa pienamente di tale tradizione. Secondo il nostro Autore:⁴⁰

Nothing surely is more strongly impronte on our minds or more closely interwoven with our souls than the idea or sense of order and proportion. Hence all the force of numbers and those powerful arts founded on their management and use! What a difference there is between harmony and discord, cadency and convulsion! [...] Now, as this difference is immediately perceived by a plain internal sensation, so there is withal in reason this account of it: that whatever things have order, the same have unity of design and concur in one, are parts constituent of one whole or are, in themselves, entire systems. [...] What else is even a tune or symphony or any excellent piece of music than a certain system of proportioned sounds?

La coscienza dell'unità del mondo e della simpatia che ha luogo tra le cose svolge il fondamentale ruolo di permettere a chi contempla la bellezza corporea di non perdersi in essa. L'entusiasta che sappia ascoltare la propria interna armonia, saprà rapportare le forme immediate di Bellezza alla forma suprema da cui tutte provengono – l'Artefice divino – e riuscirà a cogliere così in modo ancora più pieno il senso della propria appartenenza al cosmo: il senso dell'armonia salva l'uomo dall'isolamento. Il senso che permette di cogliere questi armonici concetti è un *sensu interno* all'uomo. Per dare i suoi frutti esso richiede di essere coltivato: «labour and pains are requisite and time to cultivate a natural genius ever so apt or forward».⁴¹ È in virtù dello studio e della conoscenza – ascolto – di sé, alla cui importanza abbiamo già accennato, che l'uomo giunge a perfezionarsi e a scorgere anche la perfezione che lo circonda. Tuttavia la presenza naturale di questo senso è una condizione assolutamente necessaria. L'artista, infatti: «if he has naturally no eye or ear for these interior numbers, it is not likely he should be able to judge better of that exterior proportion and symmetry of composition which constitutes a legitimate piece».⁴² Questo senso naturale viene da Shaftesbury anche definito un *istinto* o una *pre-concezione*:⁴³ esso fa sì che «no sooner the eye opens upon figures, the ear to

³⁹ Per uno studio approfondito sulla matrice pitagorica di tale pensiero e sulla sua trasmissione fino all'Inghilterra del secolo XVII rimando a S. K. HENINGER, JR., *Touche of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino-California, The Huntington Library, 1974. Per uno studio storico-semantic della terminologia che rimanda al concetto di armonia e temperamento si veda invece Leo SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1967.

⁴⁰ Lord SHAFTESBURY, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, in *Characteristics*, cit., p. 273 sg.

⁴¹ *Ivi*, p. 320.

⁴² *ID.*, *Soliloquy*, in *Characteristics*, cit., p.

⁴³ *ID.*, *The Moralists*, in *Characteristics*, cit., p. 326. È convinzione di chi scrive che l'idea dell'esistenza di una *pre-concezione* derivi a Shaftesbury dall'attenta lettura delle opere di Epitteto. Nelle *Diatribes* il filosofo stoico afferma, infatti, l'esistenza di pre-nozioni (*prolēpseis*) che danno un'indicazione di massima circa la razionalità o irrazionalità di un'azione, senza però essere sufficienti a garantire una uniformità di giudizio

sounds, than straight the beautiful results and grace and harmony are known and acknowledged».⁴⁴ La sua esistenza non è in contraddizione con la presenza del gusto individuale, poiché esso rappresenta di fatto solo un ‘potere’ di cogliere il Bello – e, insieme ad esso, il Buono e il Vero cui è indissolubilmente connesso – senza determinare l’oggetto che suscita in noi questo sentimento. In altri termini si potrebbe dire che il senso interno costituisce l’*apriori* del gusto: perché si possa sviluppare un gusto individuale, vi deve essere nell’individuo la capacità di esperire la bellezza. Va altresì aggiunto che fatto di far poggiare il Bello sul concetto di armonia, implica che esso abbia una natura oggettiva poiché l’armonia è costituita da rapporti tra parti differenti, che danno luogo ad un tutto ed è quindi un fenomeno “misurabile” o quantificabile. Ciò conduce ad un’ulteriore conseguenza: se l’armonia rappresenta il fondamento di tutto ciò che è e, dunque, anche della bellezza, per essere in grado di giudicare la bellezza dovrò imparare a riconoscere l’armonia. In essa si fonda la regola del gusto, e la sua conoscenza va perseguita per vie razionali. L’uso dello ‘specchio sonoro’ rappresenta il primo gradino nella via di tale sapere.

In Shaftesbury questa dimensione ‘interna’ del senso del Bello e l’insistenza sull’importanza della conoscenza di sé sono strettamente legate alla sua vicinanza al pensiero stoico. A questo proposito è bene ricordare che, secondo Epitteto, esistono due ordini di cose: quelle che dipendono da noi – su cui, dunque, abbiamo un potere – e quelle che non dipendono da noi, ossia gli oggetti esterni. Il bene dell’uomo non è riposto negli oggetti esterni, ma nel proprio interno e da esso dipende la felicità degli uomini. Per essere in grado di giudicare rettamente e di riconoscere la virtù, l’uomo dovrà dunque avere un’opinione corretta al riguardo delle proprie passioni. Questo modo di intendere l’animo umano e il suo rapporto con il mondo esterno viene mirabilmente rappresentato da Shaftesbury nella scelta dell’emblema e del motto per il frontespizio delle *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711). La figura centrale dell’emblema (Fig.1), sullo sfondo di un paesaggio marino e roccioso, è un raggio di luce solare che viene riflesso da un vaso colmo d’acqua, intorno all’emblema è scritto il motto: πάντα ὑπόληψις (tutto è opinione).

applicato ai casi particolari: «è soprattutto per questo motivo che abbiamo bisogno di educazione, per poter così imparare ad applicare agli oggetti particolari, in armonia con la natura, le pre-nozioni di conforme a ragione e contrario a ragione» (EPITTETO, *Diatriba, manuale, frammenti*, introduzione di G. Reale, traduzione di C. Cassanmagnago, Milano, Rusconi, 1982, p. 81 [Diatr., I, 2, 6]). L’educazione qui in questione – come precisato in *Diatr.*, I, 22, 9 – è quella filosofica, la quale deve insegnare «ad applicare le pre-nozioni naturali alle cose particolari in modo conforme a natura».

⁴⁴ *Ibidem*.

Figura 1 – Lord SHAFTESBURY, *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, frontespizio (particolare).



In tale immagine, potremmo dire, è compendiato il significato e lo statuto della conoscenza secondo Shaftesbury. I riferimenti dell’emblema sono da un lato Epitteto, dall’altro Marco Aurelio. In Epitteto ritroviamo la descrizione della raffigurazione:⁴⁵

L’anima è come un catino pieno d’acqua; e il raggio di luce che cade sopra l’acqua sono le rappresentazioni. Quando, dunque, l’acqua è mossa, sembra che anche il raggio di luce sia mosso, ma, in realtà, non lo è. Pertanto, quando la mente di uno si offusca, non sono le arti e le virtù che si confondono, bensì lo spirito nel quale si trovano. Quando questo ritorna allo stato precedente, anch’esse vi ritornano.

Il motto invece si riferisce ad una sentenza di Marco Aurelio, di cui il passo di Epitteto sopra citato rappresenta il perfetto corollario, che significa: «tutto è opinione», e prosegue con «e l’opinione è in tua mano». Di fronte ad ogni rappresentazione e prima di compiere un’azione, l’uomo deve riflettere ed esaminare la situazione e, infine, decidere se dare il proprio *assenso* alla rappresentazione oppure no. Questo è il senso dell’affermazione di Marco Aurelio circa il valore dell’*opinione*: questa è in nostra mano, poiché essa rappresenta il nostro rapporto con gli oggetti esterni ed è frutto di una nostra *scelta*. Così il ‘raggio di luce’ è l’elemento esterno, la rappresentazione di fronte alla quale ci troviamo, mentre il modo in cui l’acqua del catino riflette quel raggio siamo propriamente ‘noi’, le

⁴⁵ EPITTETO, op. cit., p. 319 sg. (*Diatr.*, III, 3, 20-22).

nostre azioni, le nostre scelte. La metafora interamente visiva tramandata dall'antichità, viene da Shaftesbury completata da quella uditiva. Lo specchio visivo, costituito dal catino, è passibile di turbamento, basta un po' di vento per incresparsi l'acqua e il senso della vista, interamente proiettato verso l'esterno, è facile preda di allucinazioni. Al contrario lo specchio sonoro – ossia quella forma di dialogo interno descritto nel *Soliloquio* – permette un maggiore raccoglimento, permette una forma di proiezione verso l'interno dell'uomo e gli dà modo di ragionare con agio. Il soccorso che lo specchio sonoro fornisce all'uomo è decisivo per riportare calma all'acqua del catino in agitazione.

Nel corso dell'opera *Soliloquio, ovvero consigli a un autore* (1710) – in cui Shaftesbury indica all'aspirante uomo di lettere quali debbano essere i suoi modelli e quale debba essere il suo comportamento – l'autore si sofferma a lungo sulle condizioni politiche che permettono lo sviluppo delle arti e sulla figura del critico.⁴⁶ Sarà bene fornire qualche cenno anche a tal proposito, poiché il legame tra libertà politica e grado di sviluppo delle arti si rivelerà importante per la valutazione dell'opera italiana, di cui si tratterà nel prossimo capitolo. Secondo il nostro Autore, le arti non possono che essersi sviluppate all'interno di comunità libere, in cui si rese manifesta per i governanti la necessità di imparare a *persuadere* l'uditorio, utilizzando «the most soft and inviting numbers [...] to charm the public ear and to incline the heart by the agreeableness of expression», tanto che⁴⁷

almost all the ancient masters of this sort were said to have been musicians. And tradition, which soon grew fabulous, could not better represent the first founders or establishers of these larger societies than as real songsters who, by the power of their voice and lyre, could charm the wildest beasts and draw the rude forests and rocks into the form of fairest cities. Nor can it be doubted that the same artists who so industriously applied themselves to study the numbers of speech must have made proportionable improvements on the study of mere sounds and harmony, which, of itself, must have considerably contributed towards the softening the rude manners and harsh temper of heir new people.

La musica, trovando il proprio fondamento nei numeri dell'armonia, è potuta divenire un simbolo della capacità di dare ordine alla realtà e in virtù della propria piacevolezza è stata utilizzata al fine di rafforzare quelle arti del discorso che servivano per l'esercizio del potere. La preminenza delle arti nelle società libere e l'alto grado di considerazione di cui

⁴⁶ In particolare nella Parte II, sezione II (ed. cit., pp. 103-117).

⁴⁷ ID., *Soliloquy*, in *Characteristics*, cit., p. 106.

godevano gli artisti in epoche antiche rese, secondo Shaftesbury, la competizione tra loro più aspra, il che condusse ad un progressivo affinamento delle arti e dell'uditorio:⁴⁸

these [le arti] they would the better enjoy, the more they refined their taste and cultivated their ear. For to all music there must be an ear proportionable. There must be an art of hearing found before the performing arts can have their due effect or anything exquisite in the kind be felt or comprehended.

Come si è già osservato a proposito dello specchio sonoro interno, che rappresenta il primo e necessario gradino nel percorso che conduce alla conoscenza, l'ascolto esterno è anch'esso un primo ed indispensabile stadio perché le arti rappresentative possano svilupparsi. Questo processo di raffinamento e la necessità di educare l'ascolto del pubblico furono i motivi che secondo Shaftesbury condussero alla nascita della figura del 'critico', il cui compito era quello di 'interpretare' le creazioni dell'artista e di indicare cosa in esse vi fosse di corretto ed eccellente. Secondo il modo di vedere del Terzo Conte il critico è figura assolutamente necessaria anche all'artista, poiché il timore di un giudizio competente spronerà quest'ultimo al meglio:⁴⁹

What is there which an expert musician more earnestly desires than to perform his part in the presence of those who are knowing of his art? It is to the ear alone he applies himself – the critical, the nice ear. Let his hearers be of what character they please, be they naturally austere, morose or rigid – no matter, so they are critics, able to censure, remark and sound every accord and symphony.

La nascita e il perfezionamento delle arti sono, dunque, connessi all'esistenza di uno stato all'interno del quale sia presente la libertà – Shaftesbury si sofferma a lungo sulla descrizione dello stato delle arti nella Grecia antica e, in particolare, nell'Atene di Pericle – e tale libertà si manifesterà sia nella produzione artistica sia in quella critica, che non dovranno temere censure. Tutto ciò, infine, potrà aver luogo solo se verrà coltivata l'educazione all'ascolto, che generi quella forma di ascolto critico di cui l'ascolto interno costituisce il prototipo.

⁴⁸ Ivi, p. 108.

⁴⁹ Ivi, p. 105.

4. Senso interno dell'armonia e simpatia: le due fonti del piacere musicale in Francis Hutcheson.

Provare a riunire in un'unica forma le facoltà dell'intelletto analizzate da Locke, l'entusiasmo per l'armonia cosmica di Shaftesbury e il comportamento sociale del gentleman addisoniano sembra un compito pari almeno a quello auspicato da Platone nella *Repubblica*, di riuscire ad armonizzare la fiera policefala, il leone e il piccolo uomo che sono in noi e la cui forma generica è l'aspetto esteriore dell'uomo. Se nel caso di Platone era la temperanza ad essere chiamata in causa per l'assolvimento del difficile compito, nel nostro caso bisognerà evocare non una qualità, bensì un nome: quello di Francis Hutcheson, titolare della cattedra di filosofia morale all'Università di Glasgow a partire dal 1729 e autore di importanti trattati sulle passioni e sui concetti di 'bene' e 'male'. Il pensiero sviluppato da Hutcheson tenta di rispondere alle tre domande che si potrebbero far corrispondere ai tre scrittori sopra citati: la conoscenza, come?, la conoscenza, perché? e la conoscenza, per chi? La centralità di questi tre obiettivi viene affermata nella prefazione all'*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), opera articolata in due trattati, di cui il primo è indirizzato a un'indagine sull'idea di 'bello'.⁵⁰

Nella prefazione, Hutcheson comincia col riconoscere come la corretta conoscenza della natura umana sia una parte assolutamente essenziale della filosofia e come negli ultimi tempi molto si sia fatto in tale direzione. Tuttavia, secondo l'autore dell'*Inquiry*, in tali studi è manifesta una carenza: ci viene spiegato come funziona la mente umana, ma non ci viene detto per quale fine la dobbiamo utilizzare. Il fine che Hutcheson attribuisce allo sviluppo cosciente del pensiero è la felicità. Il raggiungimento di questa sarà possibile se l'uomo avrà una nozione chiara di quale è «the greatest and more lasting Pleasure», e finora nessun filosofo ci ha mai insegnato distintamente «how it is that knowledge or truth is pleasant to us». ⁵¹ Inoltre l'autore teme che «we have made philosophy [...] by our foolish management of it, so austere and ungainly a form, that a gentleman cannot easily bring himself to like it [...]. So much is it changed from what was once the delight of the finest gentleman among the ancients [...]». ⁵² Dunque compito della filosofia sarà, facendo leva sulla conoscenza della natura umana, additare all'uomo la via verso la felicità e

⁵⁰ Tra gli studi di riferimento in ambito estetico sull'opera di Hutcheson si rimanda a Peter KIVY, *The Seventh Sense. Francis Hutcheson & Eighteenth-Century British Aesthetics*, II ed. ampliata, Oxford, Clarendon Press, 2003 ed Ermanno MIGLIORINI, *Studi sul pensiero estetico di Francis Hutcheson*, Padova, Liviana, 1974.

⁵¹ Francis HUTCHESON, cit., p. IV.

⁵² Ivi, p. VIII.

insegnargli a coltivare dei piaceri durevoli. Come avremo modo di vedere la musica, intesa sia come armonia sia come arte, svolge all'interno di questo progetto un ruolo importante.

Secondo Hutcheson i filosofi non discutono in modo adeguato il piacere che deriva dai sensi e ne trascurano un aspetto importante: infatti essi sembrano soffermarsi solo sulle 'idee semplici di sensazione', ossia sul singolo suono, colore ecc., «but there are vastly greater pleasures in those complex ideas of objects, which obtain the names of beautiful, regular, harmonious».⁵³ La peculiarità di queste idee è che esse non vengono percepite mediante i cinque sensi esterni, bensì mediante uno specifico *sensu interno*. Nel caso dell'armonia, il suo omonimo senso interno fa sì che idee piacevoli possano sorgere nella nostra mente «from the composition of sounds», mentre chiamiamo «a good ear [...] a power of perceiving this pleasure».⁵⁴ Come vediamo, il senso interno rimane quella facoltà che già era stata additata da Shaftesbury, esso è una sorta di istinto, un potere che si trova *in nuce* in qualsiasi uomo di qualsivoglia epoca. Tuttavia mentre il senso interno di Shaftesbury si collocava all'interno di un cosmo neo-platonico, nel caso di Hutcheson esso viene discusso all'interno della fenomenologia della mente lockeiana.

Nell'esaminare la posizione espressa da Addison nei numeri sui *Piaceri dell'immaginazione* riguardo alla collocazione della musica nel 'sistema moderno delle arti' – per utilizzare l'espressione coniata da Paul O. Kristeller –⁵⁵ avevamo notato come l'accento posto dall'autore sul senso della vista e sul principio mimetico rendesse difficoltosa la collocazione dell'arte dei suoni tra le arti raccolte attorno ai 'piaceri secondari dell'immaginazione'. Questi ultimi, infatti, si basano sul lavoro di comparazione che l'immaginazione mette in moto quando si trova a confrontarsi con oggetti artistici che ne richiamano alla mente altri, già presenti nella nostra mente e che appartengono, di norma, al regno della natura e per questa ragione la musica si trova in difficoltà nella 'rappresentazione di oggetti visibili'.

Anche nel sistema proposto da Francis Hutcheson incontriamo una distinzione che sembra rinviare a quella tra piaceri primari e secondari di Addison: si tratta della separazione tra *bello originario o assoluto* e *bello comparativo o relativo*. Ad essere posti in primo piano in Hutcheson non sono più piacere e immaginazione, bensì bello e senso interno. Il piacere non scompare, ma viene indissolubilmente connesso alla bellezza, della cui percezione è il frutto necessario.

⁵³ Ivi, p. 6.

⁵⁴ Ivi, p. 7.

⁵⁵ Paul Oskar KRISTELLER, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Uniedit, 1977.

La distinzione tra i due generi di bellezza si basa proprio sull'operatività o meno del principio mimetico. Nel caso del bello assoluto «we [...] understand only that beauty which we perceive in objects without comparison to any thing external, of which the object is suppos'd an imitation, or picture »,⁵⁶ mentre nel caso del bello relativo vige il principio contrario. Hutcheson precisa che un medesimo oggetto può partecipare di entrambe le bellezze, ma è importante distinguerle, poiché il piacere che da esse deriva ha origine da due diverse fonti. La fonte del piacere veicolato dal bello assoluto è il principio di *uniformità nella varietà*. Esempio di bello assoluto sono: le figure geometriche, le opere della natura, i teoremi matematici e l'*armonia*, laddove per 'armonia' Hutcheson intende proprio l'arte del comporre. Nelle 'buone composizioni', secondo il nostro autore, l'unità è salvaguardata da una⁵⁷

general unity of key, an uniformity among the parts in bars, risings, fallings, closes. The necessity of this will appear, by observing the dissonance which would arise from tacking parts of different tunes together as one, altho both were separately agreeable. A greater uniformity is also observable among the bases, tenors, trebles of the same tune.

La varietà, invece, è garantita dalla dissonanza:⁵⁸

There is indeed observable, in the best Compositions, a mysterious Effect of Discords: They often give as great Pleasure as continu'd Harmony; whether by refreshing the Ear with Variety, or by awakening the Attention, and enlivening the Relish for the succeeding Harmony of Concords, as Shades enliven and beautify Pictures.

Nel sistema di Hutcheson la musica, dunque, gode di una particolare posizione. Mentre le altre arti sono discusse alla luce del principio cui fa capo il bello comparativo, la musica appartiene a quel genere di bello la cui piacevolezza è connessa al principio di uniformità nella varietà. Tuttavia Hutcheson dimostra di non essere completamente soddisfatto di tale analisi della musica e dichiara di rendersi conto del fatto che il particolare piacere che essa è in grado di suscitare può essere ascritto anche ad altri fattori. Così vi è un secondo paragrafo dell'*Inquiry* – nella sezione dell'opera dedicata alla

⁵⁶ Francis HUTCHESON, cit., p. 14.

⁵⁷ Ivi, p. 26.

⁵⁸ Id., op. cit., a cura di Wolfgang Leidhold Indianapolis, Libert Fund, 2004, p. 43. Si rinvia, in questo solo caso, ad un'edizione differente dell'*Inquiry*, poiché quella presente nelle opere complete della Olms tiene conto della prima edizione dell'opera (1725), mentre il passo appena citato è presente solo nelle tre successive (1726, 1729, 1738). In italiano esiste un'ottima edizione a cura di Agostino Lupoli (Milano, Baldini & Castoldi, 2000) che integra le versioni delle quattro edizioni, segnalando con apposite lettere le varianti apportate in ciascuna.

dimostrazione dell'universalità del senso della bellezza negli uomini – in cui l'autore torna a discutere della musica.⁵⁹

There is also another charm in musick to various persons, which is distinct from the harmony, and is occasion'd by its raising agreeable passions. The human voice is obviously vary'd by all the stronger passions; now when our ear discerns any resemblance between the air of a tune, whether sung or play'd upon an instrument, either in its time or key, or any other circumstance, to the sound of the human voice in any passion, we shall be touch'd by it in a very sensible manner, and have melancholy, joy, gravity, thoughtfulness excited in us by a sort of sympathy or contagion. The same connection is observable between the very air of a tune, and the words expressing any passion which we have heard it fitted to, so that they shall both recur to us together, tho but one of them affects our senses.⁶⁰

Hutcheson accenna qui, seppur in modo breve, ad un principio che ritroveremo ancora in seguito nella tradizione britannica: la *simpatia*. Come nel caso del termine *armonia*, esso possiede, nella sua straordinaria ricchezza semantica, una peculiare accezione musicale, legata al fenomeno della risonanza simpatetica. In tale ottica va qui sottolineato che la simpatia poteva essere intesa come un principio operante proprio in modo fisico sull'uomo, i cui nervi venivano equiparati alle corde di uno strumento musicale.⁶¹ Anche se Hutcheson non precisa qui la propria idea, il fatto che per descrivere l'azione della musica abbia fatto uso del termine 'contagio' oltre al termine 'simpatia', sembra proiettarci all'interno di un campo terminologico che afferisce alla medicina. In ogni caso, questa ulteriore fonte di piacere che si può ritrovare in musica presenta qualche analogia con il bello comparativo. L'autore parla infatti di una 'somiglianza' che il nostro orecchio discernerebbe fra una melodia e la particolare inflessione che assume la voce umana quand'è alterata dalle passioni. È anche interessante notare come da queste righe traspaia come secondo Hutcheson l'effetto patetico di una composizione strumentale poggi proprio sull'analogia con gli accenti della voce umana. Di fatto la musica strumentale sembra essere concepita dall'autore come imitazione degli stati d'animo espressi dalla voce. Tengo a sottolineare come in Hutcheson non vi sia una gerarchia tra bello assoluto e comparativo. Essi sono due generi distinti di bellezza, e il bello comparativo non deve imitare oggetti che possiedano la bellezza assoluta per risultare piacevole.

⁵⁹ Ivi, I trattato, sezione VI, pp. 77 sg.

⁶⁰ Ivi, p. 77 sg.

⁶¹ Nella tradizione da noi esaminata una tale concezione è, ad esempio, sviluppata da David Hartley in *Observations Upon Man, his Frame, his Duty and his Expectations*, Londra, 1749.

È da notare che secondo Hutcheson – come sosterrà anche Diderot nella voce dell'*Encyclopédie* dedicata al 'bello' –,⁶² non è necessario che il fruitore percepisca in modo distinto cosa costituisce l'uniformità o la varietà del bell'oggetto per provare piacere. La percezione della bellezza è infatti immediata e necessaria, né può essere modificata sulla base di considerazioni puramente razionali. Una persona amica potrà passare ore a spiegarmi perché un oggetto che l'ha colpito è bello, ma se quell'oggetto non ha suscitato in me l'idea di bellezza, il sentimento di piacere ad essa connesso non potrà essere destato in me dal suo discorso razionalmente argomentato. Per l'autore dell'*Inquiry* la bellezza è bensì un'idea soggettiva, ma dotata di una componente oggettiva. Ossia: la bellezza è soggettiva in quanto è quell'idea che viene suscitata in me da un particolare oggetto. Ma si tratta in ogni caso di un'idea che può essere suscitata solo quando un oggetto presenta determinate caratteristiche: quando è dotato di uniformità nella varietà, oppure quando imita un altro oggetto. Se il *sensu interno* è quella facoltà che ci mette in grado di provare piacere di fronte ad oggetti che presentano determinate qualità, la palese diversità dei gusti umani dipende invece dall'abitudine, dall'educazione, dalle aspettative e dalle associazioni. L'aspettativa, secondo l'autore dell'*Inquiry*, può infatti modificare la nostra percezione:⁶³

thus bad musick pleases rusticks who never heard any better, and the finest ear is not offended with tuning of instruments if it be not too tedious, where no harmony is expected, and yet much smaller dissonancy shall offend amidst the performance, where harmony is expected.

Se abitudine, educazione, aspettative e associazioni svolgono un ruolo fondamentale nella nostra percezione della bellezza, è chiaro che il compito degli educatori – genitori, insegnanti, ecc. – sarà di particolare importanza. Ad esempio Hutcheson sottolinea come l'avversione per il buio derivi da un'associazione di idee originata da una cattiva educazione, e già Locke prima di lui aveva diffidato le nutrici dal raccontare ai pargoli storie di fantasmi che avrebbero generato un'associazione tra l'idea del buio e quella dell'esistenza di esseri soprannaturali.

In sintesi possiamo affermare che Hutcheson sembra aver trovato nei propri predecessori gli stimoli necessari allo sviluppo di una complessa teoria estetica. Il senso interno di ascendenza shaftesburiana prepara la mente lockeiana ad accogliere l'idea della bellezza e i piaceri teorizzati da Addison divengono le due diverse fonti della bellezza. In tutto ciò non va mai perso l'obiettivo centrale di queste discussioni: l'uomo. La riflessione

⁶² Buona parte della quale è proprio dedicata alla discussione della teoria di Hutcheson.

⁶³ Francis HUTCHESON, cit., p. 66.

sulle arti trova, infatti, spazio all'interno di una discussione che riguarda la possibilità di una vita felice.

Come abbiamo avuto modo di vedere, la musica ha fornito stimoli di riflessione sia a Shaftesbury, sia ad Addison e a Hutcheson. Nel caso di Shaftesbury abbiamo constatato il ruolo di rilievo svolto da due concetti musicali: da un lato l'armonia come principio ordinatore del cosmo e dall'altro l'idea dell'ascolto interno come momento necessario non solo per la comprensione di sé, ma anche come fattore di sviluppo del giudizio critico, elemento necessario per la nascita delle arti. Con Addison invece abbiamo incontrato un genere d'ascolto proiettato verso l'esterno e connesso alla posizione dell'uomo in società, nonché una testimonianza dei problemi cui va incontro la musica quando la si voglia collocare in un sistema di arti fondato sul principio mimetico. In Hutcheson infine la discussione sulla musica si articola ad almeno due livelli. Un primo che ne prende in considerazione la struttura: in questo caso una musica è piacevole perché la sua composizione rivela uniformità nella varietà. Un secondo nel quale si sottolinea la sua capacità di suscitare le passioni, in virtù dell'analogia tra suoni musicali e accenti della voce umana. I tre autori sottolineano tutti il valore educativo delle arti e l'importanza dello sviluppo e della coltivazione del gusto. La musica in particolare poi, in virtù del legame con la sfera delle passioni, sembra avere in questo ambito un ruolo di particolare importanza.

Come vedremo, il legame tra musica e voce, parola e linguaggio ritornerà spesso nella nostra discussione, così come i problemi derivanti dall'applicazione del concetto di *mimesis* all'ambito musicale. Nei capitoli seguenti, dunque, proveremo a tracciare l'evolversi della discussione attorno a tali problematiche fin quasi alla fine del Settecento in Gran Bretagna. Tuttavia, prima di procedere in tale direzione, sarà utile dar conto di un'altra discussione che vide la musica in primo piano tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, ossia del dibattito sull'opera italiana a Londra. E, come avremo modo di vedere, alcuni degli attori e dei pensieri sulla musica con cui già ci siamo confrontati nel presente capitolo saranno presenti anche nelle pagine che seguiranno.

5. Il critico all'opera: John Dennis moralista musicofobo.

Tra l'ultimo decennio del Seicento e il primo del Settecento si sviluppò in Inghilterra un grande dibattito attorno al teatro e all'opera.⁶⁴ In particolare, dopo il 1705, anno in cui avvenne la prima rappresentazione di un'opera in stile italiano, interamente cantata, – l'*Arsinoe* – ad entrare al centro del mirino fu proprio l'opera italiana. Quando poi, a partire dal debutto nel 1708 di Nicola Grimaldi – chiamato in Inghilterra 'Nicolini' – i castrati cominciarono a furoreggiare tra il pubblico, il dibattito si fece ancora più aspro. Sarà forse allora utile indugiare un po' su questa diatriba per cercare di capire quale fosse la posta in gioco e quali furono le prese di posizione degli autori appena discussi. Per cogliere appieno il senso delle critiche rivolte all'opera all'inizio del Settecento bisognerà fare qualche passo indietro e considerare una polemica circa l'utilità del teatro che negli anni '90 aveva coinvolto principalmente tre autori: Thomas Rymer che nel 1693 – ma la data non è certa – pubblicò *A Short View of Tragedy; It's Original, Excellency, and Corruption*; Jeremy Collier che nel 1698 pubblicò *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*; e John Dennis che nel medesimo 1698 rispose ai detrattori del teatro con lo scritto *The Usefulness of the Stage*, ma che già nel 1693 si era schierato contro Rymer con lo scritto in forma di dialogo *The Impartial Critick*.

Nel *Short View* Rymer riflette sull'associazione tra sviluppo delle arti e libertà politica – che, come abbiamo visto, è presente anche in Shaftesbury – e interpreta l'ascesa dell'opera e la sua fortuna in terra francese come una testimonianza della corruzione della monarchia gigliata. Uno dei modelli da cui i letterati e filosofi inglesi trassero l'idea di una connessione tra libertà politica e stato di fioritura della arti è Orazio. Sia in Rymer, sia in Shaftesbury, sia nello *Spectator* troviamo citato a più riprese un passo dell'*Epistola ad Augusto*, in cui Orazio traccia una sorta di storia del teatro latino, le cui trasformazioni sono seguite sullo sfondo delle parallele vicende politiche fino al termine delle Guerre Puniche, momento segnalato come apogeo e anche inizio del declino dell'arte drammatica romana. Il poeta sviluppa una critica diretta alla moderna tendenza degli autori drammatici a diventare schiavi del proprio pubblico, ad assecondarne i gusti rozzi, come la passione per il pugilato o i combattimenti degli orsi e si immagina un Democrito redivivo che assistesse a questo sfacelo del teatro: «quanto sghignazzerebbe, vedendo che

⁶⁴ Su tale diatriba e sulla sua trattazione nei periodici inglesi si veda Henrik KNIF, *Gentlemen and Spectators. Studies in Journals, Opera and The Social Scene in Late Stuart London*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1995.

un bianco elefante o una giraffa attira del popolo tutti gli sguardi!»,⁶⁵ o ancora si immagina l'entrata in scena di un attore applaudito ancora prima di parlare in virtù della tinta 'viola di Taranto' della sua veste. Così, secondo Orazio, ciò che ha comportato il declino del teatro è che i piaceri siano diventati più incerti e frivoli, migrando dal senso dell'udito a quello della vista:⁶⁶

iam migravit ab aure voluptas
omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

Questi versi oraziani compariranno più volte negli autori che andiamo esaminando, tuttavia non sempre saranno utilizzati a sostegno delle medesime posizioni. Nella maggior parte dei casi, come in Rymer, Dennis e Addison, la citazione oraziana non verrà solo utilizzata a supporto della condanna dell'uso delle macchine e degli allestimenti sfarzosi degli spettacoli, ma anche per criticare l'opera in musica, tralasciando la considerazione positiva del senso dell'udito che traspare chiaramente dalle parole di Orazio. Chi, invece, si farà testimone più fedele del poeta latino e salverà l'opera 'in quanto musica', pur mantenendo la critica nei confronti dell'abuso delle macchine di scena, sarà il Terzo Conte di Shaftesbury. Sia quest'ultimo che John Dennis affronteranno, almeno in prima battuta, la questione del legame tra teatro e musica a partire dalla concezione del ruolo svolto dal coro nell'antica tragedia greca.

Come accennato in precedenza, *The Impartial Critick*⁶⁷ è una risposta di John Dennis al testo di Rymer, scritta in forma di dialogo. In particolare Dennis contesta all'autore del *Short View* la possibilità di riproporre in modo integrale nel teatro inglese contemporaneo le regole del teatro greco: se in alcuni casi esse possono ancora essere valide ed utili, come nel caso del modo casto di trattare il sentimento dell'amore, in altri potrebbero dare luogo a incomprensioni o incongruenze. Dennis insiste a lungo sul fatto che il teatro greco era profondamente legato alla religione e alle istituzioni politiche greche – di nuovo ci imbattiamo nel legame tra arte e politica – e quindi molte situazioni tipiche della loro

⁶⁵ «Si foret in terris, rideret Democritus, seu diversum confusa genus panthera camelo sive elephas albus vulgi convertet ora», ORAZIO, *Satire ed Epistole*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 375, vv. 194-96.

⁶⁶ Ivi, p. 372, vv. 187-88. È da notare che anche Aristotele nella *Poetica* sottolinea più volte il primato dell'udito sulla vista in relazione alle rappresentazioni teatrali [cfr. 50a, 12-15; 50b, 15-20; 53b, 3-8].

⁶⁷ Il titolo completo dello scritto è *The Impartial Critick: or, some Observations upon a Late Book, entitled, A Short View of Tragedy, written by Mr. Rymer*. Per le opere di John Dennis ci basiamo sui volumi editi da Edward Niles Hooker, *The Critical Works of John Dennis*, 2 voll., Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1939 [in seguito indicati come *CW*].

tragedia mal si adatterebbero ai costumi contemporanei, a cominciare dall'uso del coro. Questo, ci viene spiegato, aveva di certo un grande effetto sugli ateniesi, tuttavia oggi: ⁶⁸

it is neither probable, nor natural, that the chorus, who represent the interested spectators of a tragical action, should sing and dance upon such a terrible or moving events, as necessarily arrive in every tragedy. And I wonder that Mr. Rymer should cry up a chorus, in the very same book in which he cries down the Opera: for no man can give any reason, why an Opera is an extravagant thing; but I will, by retorting the same reason, prove a chorus extravagant too.

È nel quarto dei dialoghi che compongono lo scritto di Dennis che viene dibattuta la questione del coro, di cui il critico inglese nega l'utilità. Egli si sofferma sul noto passo aristotelico in cui si afferma che l'azione della tragedia: «è imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con *parola ornata*» che «per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni», ma singolarmente non prende in considerazione il passo seguente, ove Aristotele afferma: «intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica». ⁶⁹ Dennis “dimentica” quindi intenzionalmente la dimensione imitativa che Aristotele riconosce alla musica e afferma che se l'imitazione di un'azione è l'aspetto principale della tragedia, risulta chiaro che ciò può avvenire col solo supporto dell'episodio, senza necessità degli interventi del coro. È verso la fine del dialogo che Dennis esplicita la propria concezione della catarsi provocata dalla tragedia e del suo rapporto con la musica, e la teoria esposta – anche se abbozzata brevemente – rivela non poche sorprese. Secondo il nostro Autore, di fatto, la musica impedisce la funzione catartica che il fluire delle passioni provocherebbe nello spettatore: ⁷⁰

he who makes use of a chorus in tragedy, seems to me, to do like a physician, who prescribing a dose for the evacuation of peccant humors, should afterwards order restringents to be taken in the midst of its operation [...]. For the design of the chorus is to give good advice, to preach up morality, to extol virtue, to praise or pray to the gods [...]. Now I would fain know, how an audience that is extreemly disturbed with terror, or with compassion, can be capable of harkning to good advice [...].

Così, secondo il ragionamento di Dennis, se il fine della tragedia è suscitare violente passioni, al fine di liberare da esse lo spettatore nella vita quotidiana, la musica connessa alla funzione del coro agisce nel senso opposto e impedisce la catarsi. D'altro canto, aggiunge poco dopo, se la trama della tragedia sarà ben congegnata – sul modello della

⁶⁸ John DENNIS, *The Impartial Critick*, in *CW*, vol. I, p. 11.

⁶⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 135 [49b, 24-29, corsivo mio].

⁷⁰ John DENNIS, *The Impartial Critick*, in *CW*, vol. I, p. 33.

fabula recte morata di Orazio – non vi sarà alcun bisogno di un intervento esterno, come quello del coro, per commentare la moralità di un’azione: lo spettatore sarà messo in grado di giudicarla da sé.⁷¹ Questa argomentazione tendente a negare l’utilità del coro sembra indicare che il commento morale unito alla musica agisce fin troppo sull’intelletto, senza fare presa sulle passioni. Ma, poiché compito della tragedia è la catarsi, uno strumento che non susciti quelle passioni da cui il teatro ci deve purgare non si rivela adeguato.

Un secondo scritto di Dennis di cui sarà opportuno occuparsi è *The Usefulness of the Stage*. In tale saggio l’autore illustra le funzioni che attribuisce al teatro e l’esame di tali funzioni ci aiuta a comprendere la condanna dell’opera italiana che pronunzierà una decina di anni dopo. La tesi sostenuta da Dennis in *Usefulness of the Stage* è che: «the stage in general is useful to the happiness of mankind, to the welfare of government, and the advancement of religion».⁷² L’autore spiega come il compito primario dell’essere umano consista nel raggiungimento della felicità e come a ciò sia connesso il perseguimento del piacere. Ora, il piacere non si può perseguire per vie razionali, anzi, la ragione sembra essere un impedimento al sentimento di piacere:⁷³

Fort to be pleas’d, a man must come out of his ordinary state; now nothing in this life can bring him out of it, but passion alone, which reason pretends to combat.

Nothing but passion, in effect, can please us, which every one may know by experience: for when any man is pleas’d, he may find by reflection, that at the same time he is mov’d. The pleasure that any man meets with oftenest, is the pleasure of sense.

Come possiamo vedere, si tratta del medesimo ragionamento che aveva condotto alla condanna dell’uso del coro nel dramma moderno: il teatro deve condurci “fuori di noi”, e ciò non avviene tramite la sollecitazione della ragione, bensì delle passioni. Ciò che agisce in senso contrario all’eccitazione delle passioni va contro la funzione del teatro. Tuttavia, aggiunge Dennis, è importante tenere presente il fatto che, se la ragione non è *causa* del piacere, non si può neppure pensare di raggiungere il piacere andando contro di essa. Le passioni suscitate dal teatro devono essere di natura tale «as to take reason along with them», poiché «no passion can move in a full consent with the will, unless at the same time it be approv’d of by the understanding».⁷⁴

⁷¹ Ivi, p. 35.

⁷² ID., *The Usefulness of the Stage*, in *CW*, vol. I, p. 147.

⁷³ Ivi, p. 149.

⁷⁴ Ivi, p. 150.

Un solo breve passo di interesse musicale è presente nello scritto che stiamo esaminando, e lo si trova nella sezione dedicata a dimostrare che il teatro è utile al governo. In tale sezione, Dennis cerca di confutare la tesi del suo obiettivo polemico, ossia *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage* di Jeremy Collier, secondo il quale – nell’interpretazione di Dennis – il teatro condurrebbe alla rovina dello stato poiché incita alla vendetta e all’orgoglio. L’autore di *Usefulness of the Stage* sottolinea al contrario il rilievo che lo spettacolo teatrale può assumere nella promozione dei valori su cui si fonda lo Stato, e, per avvalorare la propria tesi, fa riferimento ad un noto passo di argomento musicale delle *Storie* di Polibio, che egli legge da André Dacier, il traduttore della *Poetica* di Aristotele. Il passo – spesso citato nella successiva tradizione britannica come testimonianza del potere della musica nel miglioramento dei costumi (ad es. in Ch. Avison e in Lord Kames) – riporta la narrazione delle abitudini degli abitanti dell’Arcadia, le cui virtù «proceeded principally from the love which they had for musick». Ad essi Polibio contrappone i Cineti, famosi per i loro crimini, la cui rude tempra viene attribuita al fatto d’aver negletto l’arte musicale. Unico caso nella tradizione da me esaminata, il commento di Dennis a questo passo non viene utilizzato per evidenziare la funzione educativa della musica: esso viene strumentalizzato al fine di dimostrare l’utilità civica del solo teatro.⁷⁵

and if Polybius [...] speaks this in the behalf of musick [...]: what may we not justly affirm of tragedy, of which musick is but a little ornament; and which as far transcends it, as the reasoning speech of a man, excels the brutes inarticulate voice, which never has any meaning.

Ci troviamo qui di fronte ad una seconda condanna della musica: nel coro essa non si salva perché questo si rivolge alla ragione e cerca di placare le passioni, andando contro allo scopo della rappresentazione tragica, ma anche considerata in sé la musica appare di scarso valore perché, al pari della voce inarticolata dei primitivi, non ha alcun significato.

Sebbene il corposo trattato di Collier faccia riferimento molto di rado a questioni musicali, troviamo alcune considerazioni che conducono alla medesima conclusione di Dennis, ossia alla condanna della musica, giungendovi per via contraria: nel caso di Collier, è proprio il riconoscimento del potere della musica sull’animo umano ad indurre l’autore a cautelarsi nei confronti dell’arte dei suoni. Dopo aver portato numerose testimonianze dei Padri della Chiesa a supporto della tesi che il teatro sia responsabile della corruzione dei costumi, Collier cerca di prevenire l’eventuale obiezione che gli potrebbe venir posta: i padri della Chiesa condannarono il teatro – soprattutto danza e

⁷⁵ Ivi, p. 165.

pantomime – del proprio tempo, ma che somiglianza vi sarebbe mai tra il loro genere di spettacolo e quello contemporaneo? E quindi: perché condannare il secondo sulla base delle critiche al primo? Ora, per stabilire la differenza tra il teatro contemporaneo e quello antico, Collier si sofferma proprio sull'uso della musica e comincia col dire che quella dei moderni probabilmente non è da biasimare. Anzi:⁷⁶

'twere to be wish'd, that either the plays were better or the musick worse. I'm sorry to see art so meanly prostituted: atheism ought to have nothing charming in its retinue. 'Tis a great pity debauchery should have the assistance of a fine hand to whet the appetite, and play it down.

Sebbene la musica di per sé, come ribadisce poco dopo, non conosca il vizio, il suo doversi piegare alle esigenze del dramma rappresentato la trasforma in una formidabile arma in mano alla corruzione. Di qui l'affermazione di Collier, secondo cui: «musick is almost dangerous as gunpowder».⁷⁷ Al proprio ragionamento, l'autore fa seguire la citazione delle *auctoritates* standard in materia, ossia la regolamentazione nell'uso delle armonie nella *Repubblica* platonica e il caso di Timoteo, espulso da Sparta per aver modificato il numero di corde della lira. La conclusione del discorso è che se gli inglesi: «have any advantage in their instrumental musick, they lose it in their vocal. Their songs are often rampantly lewd, and irreligious to a flaming excess. Here you have the very spirit and essence of vice drawn off strong scented, and thrown into a little compass».⁷⁸ L'autore afferma di non voler condannare i passatempi piacevoli e innocenti, ma con arguzia sottolinea che le persone dovrebbero fare attenzione, se vogliono combattere la malinconia: «not to [...] shake off their spleen, and their reason together».⁷⁹ Così, anche se in prospettive completamente diverse, l'unica cosa che resta in comune ai detrattori e ai propugnatori del teatro appena esaminati è la condanna dell'uso della musica.

A questo punto siamo pronti per affrontare direttamente la critica dell'opera italiana sviluppata da John Dennis. L'autore afferma sin dappprincipio che il suo biasimo è rivolto solo a «those operas which are entirely musical»,⁸⁰ la cui suprema colpa è di incoraggiare a tal punto il piacere del senso, da scoraggiare la coltivazione dei piaceri della ragione, più

⁷⁶ Jeremy COLLIER, *A Short view of the Profaneness and Immorality of the English Stage, with the Several Defences of the same. In Answer to Mr. Congreve, Dr. Drake, etc.*, London, 1730; ripr. anast., Hildesheim, Georg Olms, 1969, p. 182.

⁷⁷ Ivi, p. 183.

⁷⁸ Ivi, p. 183 sg.

⁷⁹ Ivi, p. 251.

⁸⁰ John DENNIS, *An Essay on the Opera's after the Italian Manner, which are about to be establish'd on the English Stage: with some Reflections upon the Damage which they may bring to the Publick*, in *CW*, vol. I, p. 382.

difficili da ottenere. Gli effetti dell'opera italiana si possono, a parere di Dennis, osservare nella moderna popolazione italiana – «neither vertuous, nor wise, nor valiant» –,⁸¹ che con gli antichi romani non avrebbe ormai in comune che il suolo e il clima. Il terrore di Dennis è che accada all'Inghilterra quanto accaduto a Roma secondo i celebri versi oraziani:⁸²

Græcia capta ferum victorem cepit
Et artes intulit agresti Latio

Ciò che però appariva come trasformazione positiva in Orazio, qui diviene un elemento negativo:⁸³

I presume to oppose a popular and prevailing caprice, and to defend the English stage, which together with our English liberties has descended to us from our ancestors; [...] that while the English arms are every where victorious abroad, the English arts may not be vanquish'd and oppress'd at home by the invasion of foreign luxury.

Nel saggio di cui ci stiamo occupando l'autore tiene a sottolineare la propria sensibilità nei confronti dell'arte musicale. Egli non vuole passare per uomo non-musicale.⁸⁴ Nondimeno insiste sul fatto che la musica si rivolge al senso e non alla ragione e, dato che nell'opera la musica tende a prevalere sulla poesia, lo spettacolo che ne risulta non può che far leva sul piacere sensuale dello spettatore. Ma il pericolo maggiore è che se si abitua gli spettatori a questi 'piaceri facili', essi non saranno più in grado di apprezzare le arti che richiedono uno sforzo maggiore; e i giovani scrittori, non più sostenuti da un pubblico, non troveranno stimolo ad esercitarsi nell'arte drammaturgica o poetica. In breve: l'enorme potere di cui godrebbe la musica condurrebbe alla decadenza di ogni arte il cui linguaggio si rivolgesse all'intelletto. Dennis aggiunge di non comprendere come si possa dire che la musica infonde all'anima sentimenti di natura sociale e positiva: nel suo confinare l'effetto dell'arte dei suoni ai soli sensi, egli preclude ogni possibile azione della musica sull'anima. Al contrario, a suo parere la musica tende ad isolare l'individuo dalla società, incoraggiandolo a focalizzarsi su di sé, sulla propria sfera sensitiva, che rimane un'esperienza individuale e non condivisibile. L'esito finale di questo

⁸¹ Ivi, p. 384.

⁸² ORAZIO, *Satire ed Epistole*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 372, vv. 156-7.

⁸³ John DENNIS, *An Essay on the Opera's...*, in *CW*, vol. I, p. 385.

⁸⁴ Come dimostrato in modo molto convincente da James HUTTON nel saggio *Some English Poems...*, cit., all'immagine dell'uomo-non musicale sono connesse le idee malvagità, inaffidabilità, diabolicità.

processo è la perdita della propria libertà, una forma di schiavitù indotta dalla rinuncia a coltivare le più “faticose” arti che fanno appello alla ragione:⁸⁵

These unspeakable advantages has lofty poetry over empty sounds and harmonious trifles; which, as the pleasure that they give us is a sensual delight, utterly independent of reason, must do something directly opposite to this: since 'tis natural to sense to bring a man home to himself, and confine him there, as 'tis natural to reason to expand the soul, if I may have leave to use the expression, and throw it out upon the publick. And as soft and delicious musick, by soothing the senses, and making a man too much in love with himself, makes him too little fond of the publick; so by emasculating and dissolving the mind, it shakes the very foundation of fortitude, and so is destructive of the publick spirit. [...] After what has been said, I appeal to any lover of this country, if poetry, which begets a publick spirit, ought to be banish'd for musick which destroys it, which as it corrupts mankind, has a natural tendency to the enslaving them.

D'altro canto la musica che Dennis sta criticando è quella che viene da un popolo, a suo dire, talmente in declino che «they quickly grew to write such sense, that sound deserv'd to be preferr'd to it».⁸⁶ È difficile non percepire nelle parole di Dennis un discorso caratterizzato da nazionalismo e xenofobia. In un periodo di guerre continue per la salvaguardia sia del proprio Stato sia degli equilibri europei, e in una cultura così pervasa dall'idea che esista una specifica connessione tra lo stato di sviluppo delle arti e quello della libertà politica, l'assistere al successo di un genere artistico straniero sul suolo albionico deve aver preoccupato non poco un Dennis. In uno scritto del 1711, *An Essay upon Publick Spirit*, egli ritorna sull'argomento dell'opera italiana e rincara la dose. Alla critica basata sulla contrapposizione tra virtù inglesi e perniciose qualità italiane – «why [...] prefer Italian sound to British sense, Italian nonsense to British reason, the blockheads of Italy to their own countrymen, who have wit; and the luxury, and effeminacy of the most profligate portion of the globe to the British virtue?» –⁸⁷ si aggiunge un argomento che, se già accennato in modo velato nei saggi precedenti, qui viene reso esplicito: l'omofobia. Le tradizionali affermazioni di condanna di un genere musicale che induce all'effeminatezza, divengono qui molto meno generiche e più mirate. Dennis martella il lettore con affermazioni circa la lussuria imperante in Italia e sullo squittio delle voci dei castrati che arrivavano in Inghilterra – Dennis, come anche Addison, cita Nicolini, amatissimo dal pubblico londinese –, ma ad un certo punto

⁸⁵ John DENNIS, *An Essay on the Opera's...*, in *CW*, vol. I, p. 389.

⁸⁶ *Ivi*, p. 391.

⁸⁷ *ID*, *An Essay upon Publick Spirit*, in *CW*, vol. II, p. 395.

l'autore non sa più limitarsi ad alludere oscuramente a ciò che tanto lo turba in quegli uomini dotati di una voce così particolare:⁸⁸

The ladies [...] seem to mistake their interest a little in encouraging opera's; for the more the men are enervated and emasculated by the softness of the Italian musick, the less they will care for them, and the more for one another. There are some certain pleasures which are mortal enemies to their pleasures, that past the Alps about the same time with the opera.

Lasciamo ora Dennis e rivolgiamo l'attenzione all'unico riferimento di Lord Shaftesbury a noi noto sull'opera. Avevo in precedenza affermato che esiste anche un testo di quest'autore in cui ritroviamo citati i versi oraziani nei quali l'autore latino deplora la crescente importanza dell'aspetto visivo nel teatro a lui contemporaneo:⁸⁹ si tratta di una lettera che nel febbraio 1709 Shaftesbury inviò a Pierre Coste – traduttore francese delle opere di John Locke –, il quale gli aveva fatto pervenire il famoso testo di Raguenet *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéra* (Parigi, 1702). Nel commentare il testo di Raguenet, Shaftesbury si dichiarava per lo più ammirato dell'opera del francese, tuttavia si confessava imbarazzato per un paio di tesi sostenute nel *Parallèle*. Una di queste riguarda il recitativo italiano, nel giudizio del quale Raguenet rivelerebbe cattivo gusto. Raguenet sostiene del recitativo italiano «qu'il est trop simple, trop uni»,⁹⁰ Shaftesbury al contrario desidera mettere in evidenza tale semplicità, poiché gli italiani «would for this very reason be in a fair way of restoring the antient tragedy (the true opera) with its chorus, and all the charms depending on that antient and plain method».⁹¹ Lord Shaftesbury è l'unico tra gli autori di cui ho trattato che, nel citare i versi dell'*Epistola ad Augusto*, limita la propria critica all'uso di macchinari in teatro e dimostra piena sintonia con Orazio nel proclamarsi a favore di quella *voluptas* che giunge all'uomo per tramite del senso dell'udito. Come avevamo già visto nel paragrafo dedicato a Shaftesbury, il Terzo Conte attribuisce enorme importanza allo sviluppo delle arti, poiché il loro stato è rivelatore della presenza della libertà politica. In particolare si era evidenziato come l'educazione all'ascolto fosse condizione necessaria per la nascita del critico che, a sua volta, è figura necessaria allo sviluppo dell'arte. Vi è tuttavia un ulteriore testo dell'autore inglese dal quale traspare come lo sviluppo in particolare dell'arte musicale sia connesso

⁸⁸ Ivi, p. 396.

⁸⁹ Si deve all'articolo di Thomas MCGEARY, *Shaftesbury on Opera, Spectacle and Liberty*, «Music & Letters», LXXIV, 1993, pp. 530-541, l'aver portato all'attenzione degli studiosi il testo di Shaftesbury, che viene riportato in appendice all'articolo (pp. 539-541).

⁹⁰ François RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéra*, Ginevra, Minkoff Reprint, 1976, p. 73.

⁹¹ Cit. in Thomas MCGEARY, art. cit., p. 540.

ad un'idea di espressione di libertà politica, si tratta di *A Letter concerning Design*, inclusa nella terza parte delle *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1714) – nella loro seconda, postuma, edizione –, ove si legge:⁹²

I can myself remember the time, when, in respect of music, our reigning taste was in many degrees inferior to the French. The long reign of luxury and pleasure under King Charles II and the foreign helps and studied advantages given to music in a following reign, could not raise our genius the least in this respect. But when the spirit of the nation was grown more free, though engaged at that time in the fiercest war, and with the most doubtful forces; we no sooner began to turn ourselves toward music, and inquire what Italy in particular produced, than in an instant we outstripped our neighbours the French, entered into a genius far beyond theirs, and raised ourselves an ear and judgment not inferior to the best now in the world.

Come vediamo, Shaftesbury tende sempre ad accostare lo sviluppo dell'arte dei suoni a quello del senso dell'udito e, con esso, delle abilità critiche, del giudizio. Poco dopo, nella stessa lettera, aggiunge:⁹³

when the free spirit of a nation turns itself this way, judgments are formed; critics arise; the public eye and ear improve; a right taste prevails, and in a manner forces its way. Nothing is so improving, nothing so natural, so congenial to the liberal arts, as that reigning liberty and high spirit of a people, which, from the habit of judging in the highest matters for themselves, makes them freely judge of other subjects [...]

La musica risulta, dunque, indissolubilmente connessa all'ideale di una libertà politica che, secondo Shaftesbury, rappresenta una tappa di cruciale importanza per lo sviluppo di una nazione. In particolare dalla sua lettera a Pierre Coste si desume come l'opera, tra tutti i possibili generi musicali, sia il genere che più si avvicina all'ideale del Lord inglese, poiché gli appare il genere artistico coevo più vicino all'antica tragedia greca. Un altro motivo di interesse per l'opera italiana emerge nella lettera a Pierre Coste ed è connesso all'esercizio della pratica del soliloquio, cui si era accennato nel paragrafo dedicato a Shaftesbury. Il Terzo Conte sottolinea, infatti, come la musica si addica in particolare a quelle porzioni dell'opera dedicate alla riflessione, «such as soliloquys and the real parts of the Chorus (who should be *one*, and is *one* in the action, tho' representing *many*). These if reserv'd for the great art of the musician, and attended by the symphonys, would have their due effect upon the audience [...]».⁹⁴ Abbiamo già visto come nel soliloquio

⁹² Lord SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di Douglas den Uyl, Indianapolis, Liberty Fund, 2001, vol. III, p. 399.

⁹³ Ivi, p. 403.

⁹⁴ Cit. in Thomas MCGEARY, art. cit., p. 540 sg.

filosofico l'autore sia chiamato ad allestire una sorta di teatro interno, dallo stesso Shaftesbury definito uno *specchio sonoro*: ciò che questa lettera aggiunge a quello spunto è che se lo specchio sonoro si fa cantato e la sua azione viene messa in scena corroborata dalla musica, la sua azione sarà ancora più potente. Così, proprio il filosofo d'orientamento speculativo, il cui concetto di musica era il più legato all'antica tradizione dell'armonia cosmica, si rivela in questo rapido *aperçu* l'unico colto sostenitore dell'opera italiana.

6. Addison e Steele: critica e pratica musicale.

La critica di Addison all'opera si sviluppa lungo due linee principali: la prima riguarda l'uso degli effetti di scena e la seconda il linguaggio. Nel n.31 dello *Spectator* il critico inglese fa uso di un espediente per esprimere in forma satirica la propria posizione riguardo ai succitati aspetti della produzione operistica, ed immagina la proposta di un nuovo modello di opera da parte di un gentiluomo. Il gentiluomo, che si preoccupa per il benessere delle dame londinesi, deplora il fatto che esse debbano compiere lunghi spostamenti in città per poter assistere ai numerosi intrattenimenti così necessari per la loro formazione: scimmie, marionette, opera e leoni sono disseminati ai quattro angoli della città, poverine! L'unica soluzione per uscire da questo stato è creare un nuovo genere di opera, all'interno del quale vengano compendiate le più importanti forme di spettacolo. Il tema proposto è la 'Spedizione di Alessandro Magno', in cui Alessandro cavalcherà un dromedario che si chiamerà Bucefalo e incontrerà il re Poros, la cui cavalcatura sarà un elefante. Dopo il loro incontro i sovrani si recheranno ad uno spettacolo di marionette e tutte le più meravigliose macchine sceniche verranno impiegate per intrattenere i due regali ospiti. Ovviamente la lingua in cui l'opera verrà cantata sarà il greco:⁹⁵

which was a tongue he was sure would wonderfully please the ladies, especially when it was a little raised and rounded by the Ionic dialect; and could not but be acceptable to the whole audience, because there are fewer of them who understand Greek than Italian.

Se nel caso della critica all'uso di macchine e di animali vivi sulla scena l'accusa portata all'opera è l'incongruenza, dovuta ad un'impropria mescolanza di realtà e apparenza, per quanto riguarda la lingua le accuse sono ancora più pesanti: il rischio è quello di una totale incomprendione. Questa può avere luogo per più motivi. Addison

⁹⁵ J. Addison, *The Works*, cit., vol. II, p. 293 («The Spectator», n. 31)

individua tre momenti nella storia dell'opera italiana in Inghilterra e mostra come in ciascuno di essi la questione linguistica risulti problematica.⁹⁶ Nella prima fase i testi italiani venivano tradotti in inglese, ma le traduzioni lasciavano alquanto a desiderare; nella seconda il testo era cantato nella lingua madre del cantante – v'era quindi commistione di italiano e inglese in una medesima rappresentazione – e ciò, lo vedremo, comportava problemi di natura 'politica' nella spartizione dei ruoli tra cantanti italiani e inglesi, infine nel terzo ed ultimo momento l'opera veniva cantata per intero in italiano, col risultato che nessuno più ne capiva la trama.

La produzione di opere in inglese "after the Italian manner" ebbe luogo tra il 1705 e il 1709 e il maggior successo fu *Camilla*.⁹⁷ Nello *Spectator* n. 18 Addison si sofferma sulla qualità della traduzione del testo e spiega come il traduttore si sia adoperato «to make the numbers of the English verse answer to those of the Italian, that both of them might go to the same tune»,⁹⁸ senza però curarsi affatto del senso delle parole. Ed ecco il tipo di situazioni che vengono così ad essere generate:⁹⁹

Thus the famous song in *Camilla*,

"Barbara t'intendo"

Which expresses the resentments of an angry lover, was translated into that English lamentation,

"Frail are a lover's hopes", &c.

And it was pleasant enough to see the most refined persons of the British nation dying away and languishing to notes that were filled with a spirit of rage and indignation.

Trascinati dal senso – o non-senso, come spesso sottolinea Addison – del testo cantato, gli spettatori che il nostro autore sta canzonando interpretano una musica che dovrebbe esprimere indignazione come un lamento amoroso! L'articolo passa in rassegna altri casi di traduzione del testo che non tiene conto della musica che l'accompagna con

⁹⁶ «The Spectator», n. 18. Da notare che la citazione latina che accompagna quest'articolo è il distico oraziano «iam migravit ab aure voluptas/Omnis ad incertos oculos et gaudia vana [...]».

⁹⁷ Rimaneggiamento de *Il trionfo di Camilla* – rappresentato per la prima volta nel 1696 a Napoli – su testo di Silvio Stampiglia e musiche di Giovanni Bononcini. Sulla fortuna di quest'opera nella Londra di inizio Settecento cfr. Lowell LINDGREN, *Camilla and The Beggar's Opera*, «Philological Quarterly», LIX, 1980, pp. 44-61. Tra le opere di genere italiano scritte in quegli anni vi fu pure l'unico tentativo dello stesso Addison, che scrisse il libretto *Rosamond* messo in musica da Thomas Clayton (prima rappresentazione 4 marzo 1707) e che fu un fiasco clamoroso. In proposito cfr. Henrik KNIF, op.cit., pp. 174-179.

⁹⁸ J. Addison, *The Works*, cit., vol. II, p. 269 («The Spectator», n. 18).

⁹⁹ *Ibidem*. L. Lindgren spiega come per la riedizione di *Camilla* del 1717 venne rivista radicalmente la traduzione e i passi criticati nello *Spectator* vennero sottoposti a migliorie (L. Lindgren, art. cit., p. 53).

esiti obbrobriosi. Per esempio Addison si diverte a citare schiere di articoli o preposizioni divenuti luogo di florilegi e preziosismi musicali. Ma forse anche un'eccellente traduzione non potrebbe produrre risultati di gran pregio: una seconda critica di stampo linguistico che Addison muove è «the making use of Italian *recitativo* with English words».¹⁰⁰ Così come ogni lingua ha i propri accenti e il proprio modo di esprimere le passioni, anche la musica di ogni paese avrà un modo peculiare di farlo:¹⁰¹

Thus the notes of interrogation, or admiration, in the Italian music, (if one may so call them,) which resemble their accents in discourse on such occasions, are not unlike the ordinary tones of an English voice when we are angry [...] both nations do not always express the same passions by the same sounds.

Questo il motivo per cui i compositori inglesi non dovrebbero essere troppo ligi al recitativo italiano. Addison non intende sbarrare le porte ad un influsso della musica italiana su quella inglese. Il suo desiderio è che possa nascere in Inghilterra un «Signior Baptist Lully»¹⁰² che utilizzi quanto di buono può provenire dall'Italia per forgiare uno stile che sia inglese. Tutto ciò non può avvenire se si ricercano delle regole solo interne all'arte, senza tenere conto del gusto:¹⁰³

[...] music, architecture, and painting, as well as poetry and oratory, are to deduce their laws and rules from the general sense and taste of mankind, and not from the principles of those arts themselves; or, in other words, *the taste is not to conform to the art, but the art to the taste*. Music is not designed to please only chromatic ears, but all that are capable of distinguishing harsh from disagreeable notes. A man of an ordinary ear is a judge whether a passion is expressed in proper sounds, and whether the melody of those sounds be more or less pleasing.

L'arte, secondo il pensiero dell'autore, non deve procedere per vie autonome e, soprattutto, non deve mai perdere di vista l'uomo comune. Non è all'orecchio sofisticato che la musica deve parlare, ma qualsiasi uomo in grado di distinguere in modo conveniente la piacevolezza dei suoni deve essere messo nella condizione di poterla apprezzare. Poiché ogni popolo ha un proprio peculiare modo di esprimere passioni e pensieri, una musica che voglia comunicare dovrà tenere conto del linguaggio che parla il pubblico cui si rivolge. Utilizzare una musica di stile italiano su testo inglese indica, secondo Addison, mancanza di gusto e di attenzione nei confronti dell'uditorio. L'arte

¹⁰⁰ J. Addison, *The Works*, cit., vol. II, p. 288 («The Spectator», n. 29)

¹⁰¹ Ivi, p. 289.

¹⁰² Ivi, p. 290.

¹⁰³ Ivi, p. 291, corsivo mio.

non può procedere per la propria strada, come se chi la fruisce non fosse un individuo storicamente determinato.

La seconda fase dell'opera italiana a Londra che Addison discute è ancora più pernicioso della prima: il caso delle cattive traduzioni viene alla fine utilizzato per mettere alla berlina un presunto uditorio di 'intenditori', che non si rende nemmeno conto della discrepanza nell'espressione tra musica e testo; e se una musica di stile italiano viene utilizzata su di un testo inglese, non si riuscirà a comunicare con l'uditorio in maniera adeguata. La fase seconda, invece, in cui cantanti italiani e inglesi calcano la scena contemporaneamente, dà luogo ad un imbarazzo di tipo politico. Addison, infatti, sottolinea come in questo genere di opera i cantanti italiani finiscano sempre per ottenere il ruolo dell'eroe e quelli inglesi siano i loro schiavi:¹⁰⁴ non servirà qui una fine analisi per spiegare come si potesse pensare che tale situazione potesse veicolare un messaggio politico poco gratificante per la nazione britannica.

L'ultima fase dell'opera italiana a Londra descritta nello *Spectator* vede l'abbandono completo della lingua inglese. Come narra Addison con la consueta ironia, gli uditori, stupefatti di capire solo la metà di ciò che veniva cantato:¹⁰⁵

to ease themselves entirely of the fatigue of thinking, have so ordered it at present, that the whole opera is performed in an unknown tongue [...]. I cannot forbear thinking how naturally an historian who writes two or three hundred years hence, and does not know the taste of his wise forefathers, will make the following reflection, "In the beginning of the eighteenth century the Italian tongue was so well understood in England, that operas were acted on the public stage in that language".

Se gli spettatori, oltre a doversi confrontare con un linguaggio musicale straniero, si ritrovano pure di fronte una lingua straniera, il rischio è che si giunga a ciò che tanto criticava Dennis dell'opera, ossia al fatto che essa si rivolga in modo esclusivo al senso, lasciando da parte la ragione. E se, secondo Addison, il fine di ogni produzione culturale è pur sempre il miglioramento della natura umana, una musica che parli una lingua ignota non potrà partecipare dell'obiettivo superiore:¹⁰⁶

¹⁰⁴ Anche L. Lindgren sottolinea come i cantanti italiani ricoprirono i ruoli seri, mentre agli attori inglesi erano demandati quelli comici: «so far as is known, all the Italian singers who appeared in early seventeenth-century London performed only heroic serious roles, and comic ones were therefore excluded from the opera house together with the English language in 1710. In Italianate operas of 1705-1710, such parts had always been played by English actor-singers [...]», L. Lindgren, art. cit., p. 55.

¹⁰⁵ J. Addison, *The Works*, cit., vol. II, p. 270 «The Spectator», n. 18)

¹⁰⁶ Ivi, p. 271.

Music is certainly a very agreeable entertainment, but if it would take the entire possession of our ears, if it would make us incapable of hearing sense, if it would exclude arts that have a much greater tendency to the refinement of human nature, I must confess I would allow it no better quarter than Plato has done, who banishes it out of his commonwealth.

Espressa in maniera più fine e moderata, in quel tono che costituisce lo stile dello *Spectator*, ritroviamo qui la medesima accusa mossa all'opera da Dennis. Sebbene Addison insista sui problemi linguistici e di comunicazione, l'ultimo passo citato rivela come quella musica straniera che risuona nei teatri di Londra sia in grado di 'prendere possesso' del nostro udito e, così facendo, renda lo spettatore inabile ad ascoltare cose dotate di maggiore senso. Dennis avrebbe scritto che il piacere facile di cui si gode ascoltando un'opera instilla in noi una cattiva abitudine e fa sì che non siamo più disposti a gustare piaceri di maggior impegno.

Possiamo ricavare un'idea piuttosto definita di quale tipo di spettacolo potesse costituire un valido esempio per Addison dalla lettura di un periodico pubblicato tra il 1715 e il 1716: si tratta di *Town-Talk in a Letter to a Lady in the Country*, scritto dal co-autore dello *Spectator*, Richard Steele. Da alcuni numeri di tale periodico e da alcune testimonianze epistolari, infatti, siamo informati di un tentativo da parte di Steele di organizzare delle serate poetico-musicali pensate come alternativa all'opera.¹⁰⁷ Si tratta di un progetto coltivato per numerosi anni, ma che pare abbia trovato attuazione in una sola occasione: il giorno del compleanno di Giorgio I, il 28 maggio 1715. Da una lettera di George Berkeley a Percival¹⁰⁸ del 1713 sappiamo che il progetto di Steele si trovava già in uno stato piuttosto avanzato, lo spazio che avrebbe dovuto accogliere l'iniziativa, gli York Buildings, erano stati decorati appositamente e l'unica cosa ancora da terminare erano due dipinti raffiguranti Verità ed Eloquenza:¹⁰⁹

he [Steele] is proposing a noble entertainment for persons of refined taste. It is chiefly to consist of the finest pieces of eloquence translated from the Greek and Latin authors. They will be accompanied with the best music suited to raise those passions that are proper to the occasion.

¹⁰⁷ Cfr. John LOFTIS, *Richard Steele's Censorium*, «The Huntington Library Quarterly», XIV, 1950, pp. 43-66.

¹⁰⁸ Si tratta di John Percival, secondo Conte di Egmont(1711-1770), amico di G. Berkeley e profondo estimatore di musica, in particolare delle opere di Händel (cfr. W. H. Grattan-Flood, *Handel and the Earl of Egmont*, «The Musical Times», LXV, 1924, pp. 1016-1017).

¹⁰⁹ *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, a cura di A. A. Luce e T. E. Jessop, London, Thomas Nelson & Sons, 1964² (1956), vol. VIII 'Letters', p. 62. (lettera del 7 marzo 1712/13).

Nel quarto numero di *Town-Talk* troviamo la prima descrizione a penna di Steele del proprio disegno. Egli intende rivolgersi ad un pubblico londinese selezionato, all'incirca duecento persone, tra uomini e donne, coinvolgendolo per due ore e mezza in uno spettacolo meno costoso dell'opera e in cui le maggiori arti – in particolare musica, eloquenza e poesia – uniscano le forze allo scopo di dirigere il gusto dell'uditorio «in politeness, wit and learning».¹¹⁰ Steele dichiara d'aver curato l'idoneità della sala in ogni aspetto: le sedie sono disposte ad anfiteatro, vi sono dipinti di figure umane e strutture architettoniche, luci, ornamenti: tutto è curato affinché la scena risulti la più bella possibile. Ciò perché il pensiero del suo ideatore è di riuscire a promuovere la virtù attraverso il piacere. Se, come abbiamo visto sia in Dennis sia in Addison, il piacere rappresenta un mezzo di così potente influsso sull'uomo, invece di lasciarlo in balia di spettacoli di dubbia moralità – come l'opera – sarà meglio cercare di sfruttarlo e dargli una forma che vada nella direzione desiderata:¹¹¹

An improvement of the publick taste in pleasures, which is rather corrupted thro' the insolence of fortune, arising from sensual gratifications [...] is industriously to be laboured. [...] Philosophy in vain attempts contempt of pleasure, which is the gift only of the most sublime and exalted spirits; but it may, with much more ease, give law and bounds to pleasure, and make us all its followers.

Le proibizioni hanno il solo effetto di acuire il desiderio. Dirigerlo senza reprimerlo è la soluzione migliore. Singolare è il nome che Steele volle dare alla propria istituzione: *Censorium*.¹¹² Egli spiega tale scelta scrivendo di non aver voluto indicare contenuti da accettare o respingere, ma di aver voluto conferire questo nome in riferimento all'organo del senso, al suo luogo specifico. Gioverà qui ricordare che il termine 'sensorium' agli inizi del Settecento è chiaramente connesso al nome di Sir Isaac Newton, il quale aveva descritto lo spazio infinito come il sensorio di Dio, ove Egli¹¹³

sees the things themselves intimately, and throughly perceives them, and comprehends them wholly by their immediate presence to himself: Of which things the images only carried through the organs of sense into our little sensoriums, are there seen and beheld by that which in us perceives and thinks.

¹¹⁰ STEELE Richard, *Town-Talk in a Letter to a Lady in the Country*, 4 (6 gennaio 1715-16), in *Richard Steele's Periodical Journalism 1714-1716*, a cura di Rae Blanchard, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 209.

¹¹¹ Ivi, p. 209 sg.

¹¹² In alcuni articoli compare anche la grafia *Sensorium*, ma dal punto di vista sonoro e di senso non cambia nulla.

¹¹³ Sir Isaac NEWTON, *Opticks*, (London, 1704), New York, Dover, 1952, p. 370 (*Query* 28).

Il sensorio è dunque il luogo della percezione e in Newton, così come in Steele, esso è legato all'idea del sapere, della conoscenza. In Newton Dio, nel sensorio infinito, percepisce ogni cosa intimamente, la conosce; l'uomo, invece, è dotato di un 'piccolo sensorio', ma è in quel luogo che riflette su ciò che percepisce. Allo stesso modo il *Censorium* creato da Steele vuole essere un luogo di promozione della virtù, che attraverso particolari stimolazioni sensoriali generi «knowledge by diversion».¹¹⁴

Dopo averci spiegato, dunque, il fine del *Censorium*, nel sesto numero del periodico (20 gennaio 1716) Steele si sofferma in modo più particolareggiato sulla rappresentazione che ivi si era tenuta. Nella sala uomini e donne erano seduti ai lati opposti e vi era un trono sul quale una persona rappresentava Giorgio I vestito con le insegne della Libertà. Lo spettacolo ebbe inizio con un prologo recitato, la cui paternità è stata ascritta allo stesso Steele:¹¹⁵

PROLOGUE

Spoken at the Sensorium on His Majesty's Birthday

For bright assemblies, and for tastes refin'd,
This little theater was first design'd,
In which the well-pleas'd founder hopes to treat
An audience rather elegant than great;

[...]

To please you here shall different ages strive,
New arts shall flourish, and the old revive.
To the raw tribe of Templars shall be shown
The *Grecian* gesture and the *Roman* tone:
Virgil shall be the talk of every beau,
And ladies lisp the charms of *Cicero*.

The land shall grow polite from you, who sit
In chosen ranks, *the cabinet of wit*,
To you shall bards their virgin-works reveal,
And hoarse contending orators appeal;
For your applause the rival arts shall sue,
And Musick take its melody from you.

[...]

¹¹⁴ STEELE Richard, *Town-Talk*, cit., loc. cit..

¹¹⁵ Ivi, p. 239 («Town-Talk», n. 7).

Steele si rivolge ai convitati per spiegar loro scopo e contenuti della rappresentazione; il pubblico è costituito dal “bel mondo”, da quelle eminenti persone che dovrebbero dare l’esempio alla società col proprio buon gusto e la cui educazione è, dunque, tanto più importante. L’idea è quella di riempire la testa del ‘beau’ – dissezionata da Addison nello *Spectator* n. 275 e trovata drammaticamente vuota! – con versi di Virgilio, far sospirare le dame al suono della *concinuitas* ciceroniana e, infine, da una tale armoniosa disposizione delle menti far sorgere una nuova melodia. Al Prologo faceva seguito un’ode in onore del re, e Steele descrive così la sua messa in musica:¹¹⁶

the language of it approaches that simplicity and purity of expression, which has made the natural and easy thoughts of the ancients, on subjects of meer mirth and gaiety, and writ as if only for the diversion of the present hour, descend to our times [...] Men of taste will extremely applaud the art of making the ear tingle with pleasure, at the same time that the heart exults with triumph, as in this ode. [...] The audience feel a noble delight, at once enjoying the benefit, and expressing their sense of it on the united power of musick and poetry.

Da queste battute, dalla concezione generale di Steele della propria impresa e dal tentativo dello stesso Addison di scrivere un libretto operistico, possiamo desumere come l’interesse per la musica fosse nei due critici in particolar modo sviluppata. Tuttavia, va sempre tenuto a mente che questo interesse musicale è connesso in maniera indissolubile al fine che Addison e Steele attribuiscono alla musica e alle altre arti: l’educazione al buon gusto, la promozione della conoscenza, il miglioramento dell’umanità. Gli autori dello *Spectator* pretendono da parte di artisti e compositori un’assunzione di responsabilità: essi non si possono preoccupare in maniera esclusiva della propria arte e del suo sviluppo; la loro attività, infatti, svolgendosi in luoghi pubblici, deve tenere conto dell’effetto che le loro creazioni possono avere sull’uditorio. Da un lato, quindi, dovranno evitare di parlare solo ad una platea di specialisti ed intenditori, dall’altro dovranno sfruttare le potenzialità che l’arte offre loro di esercitare un servizio di utilità pubblica, al fine di migliorare la società.

Conclusion

Alla luce di quanto detto finora, credo possa risultare più chiaro quanto affermato in apertura di capitolo circa il rapporto tra musica, piacere ed educazione nella tradizione da noi esaminata. Critica e filosofia si cimentano sul medesimo campo e possono giungere,

¹¹⁶ Ivi, p. 228 («Town-Talk», n. 6).

anche se per vie diverse, alle stesse conclusioni. Abbiamo visto, ad esempio l'attenzione di Addison e Shaftesbury per il tema dell'ascolto. Entrambi arrivano a dimostrarne l'importanza, ciascuno in quella sfera della vita umana cui più è interessato. Per Addison l'ascolto è una virtù sociale, che regola il comportamento e le discussioni dell'uomo di buon gusto; in Shaftesbury l'ascolto è tutto rivolto verso l'interno, indirizzato in primo luogo alla comprensione del "sé". In un solo caso, tra gli autori da noi passati in rassegna, sembra esserci una chiusura molto netta nei confronti della musica. Si tratta, come abbiamo visto, di John Dennis, ma non bisogna dimenticare che la sua critica si rivolge solo alle opere "after the Italian manner". In tutti gli altri casi ci troviamo di fronte ad una forte volontà di mettere l'arte dei suoni al servizio del miglioramento dell'umanità. Con Addison vengono messi a nudo alcuni difetti dell'opera che sembrerebbero pregiudicare l'esercizio del nobile fine formativo attribuito alla musica; il progetto del *Censorium* di Steele indica la via per un retto utilizzo della musica, consistente per lo più nell'accompagnare una poesia che esprima valori socialmente condivisibili.

La necessità o meno per la musica di unirsi ad un testo verbale sembra, nei casi riportati, in relazione diretta con una concezione – più o meno elaborata da un punto di vista teorico – della modalità d'azione della musica sull'uomo. Nei casi in cui si riconosce che l'azione della musica si esercita sui soli sensi, la sua connessione con la parola appare necessaria: di nuovo, la posizione di John Dennis pare la più radicale; nel suo caso – per dirla con Milton – «... eloquence the soul, song charms the sense».¹¹⁷ La musica coinvolge solo i sensi, quindi, senza il supporto della parola che ne dirige il significato, si limita a cullare l'udito di chi la ascolta, inducendolo in uno stato di pericoloso abbandono alla seduzione sensuale. Il caso di Addison è più complesso, ma – come in Dennis – anche per lui la musica sembra agire per lo più sul senso e, pertanto, è la sua versione vocale ad essere discussa. Tra gli articoli citati, ve n'è tuttavia uno – quello apparso nello *Spectator* n. 405 e dedicato alla musica sacra –¹¹⁸ in cui Addison sembra additare una diversa forma d'azione del suono musicale. L'autore sottolinea in quel caso una particolare funzione della musica: accompagnata alla parola, essa non rende il testo solo più piacevole, ma svolge un preciso ruolo di enfaticizzazione del suo significato, permettendogli così di imprimersi in modo saldo e duraturo nella mente. Tuttavia Addison non specifica 'come' ciò possa avvenire, quali siano le facoltà messe in gioco.

¹¹⁷ John MILTON, *Paradise Lost*, II, v. 556.

¹¹⁸ Cfr. *infra*, p. 11 sg.

Diverso pare il caso di Hutcheson, cui il legame con una concezione speculativa della musica come ‘armonia’ sembra permettere di soffermarsi sulla musica “in sé”, lasciando da parte la parola. Quando Hutcheson definisce la musica come un esempio di ‘bello assoluto’, il cui fine non è di rappresentare qualcosa di diverso da sé e la cui bellezza deriva dalla struttura proporzionata sulla quale essa si regge, è chiaro che della parola non c’è più bisogno. È la teorizzazione di un ‘senso interno dell’armonia’ che permette di riconoscere un Bello interamente musicale.

Per concludere, l’esempio di Lord Shaftesbury, tra quelli presentati, appare forse il più ricco: il Terzo Conte sembra quasi riuscire a restituire all’uomo del Settecento la trinitaria visione boeziana della musica. L’opera, *musica instrumentalis*, ha il compito di ricondurre l’arte alla semplicità degli antichi e di risvegliare nell’uomo quella coscienza critica che, sola, lo rende libero; il soliloquio, specchio sonoro, *musica humana*, mette l’uomo in contatto con sé stesso, gli fa cogliere l’interna armonia. Infine, solo una volta che l’uomo sarà in grado di riconoscere l’armonia al suo interno potrà levare lo sguardo al macrocosmo, a quella *musica mundana* che fornisce senso all’esistenza.

Capitolo II

Il piacere dell'ascolto: emozione simpatetica, reazione meccanica, gioco della mente

[...] Essendo egli ricorso ad un oracolo, per sapere qual era il modo migliore di vivere, il dio gli rispose: «mettiti in contatto coi morti». Egli interpretò il senso di queste parole e si diede alla lettura degli antichi.

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*

Un capitolo apposito va riservato ad una tipologia specifica di fonti: i saggi dedicati alla comparazione fra le arti. Se fino ad ora, in questa parte del nostro lavoro, abbiamo trattato per lo più di scritti che adottavano come punto di vista quello dell'*aisthesis* – si trattasse del critico interessato al giudizio sull'opera, o del filosofo interessato alle cause del piacere musicale – nei saggi di cui ora ci occuperemo incontreremo anche il punto di vista della *poiesis*. La questione essenziale delle opere che esamineremo è: quali sono i mezzi di cui dispongono le arti? E, più in particolare, quali sono i mezzi specifici della musica? E in che cosa si differenziano da quelli delle altre arti?

Almeno due fattori vanno tenuti in considerazione per inquadrare gli scritti dedicati alla comparazione tra le arti nell'Inghilterra del Settecento. Innanzitutto non si può dimenticare l'enorme impulso che la *Querelle des Anciens et des Modernes* diede alla discussione sulle caratteristiche delle arti e al genere del 'parallèle' e dell'*essai*. Nello sforzo di decidere a chi conferire la palma tra Antichi e Moderni, i fautori delle rispettive fazioni prendevano in considerazione lo sviluppo di ogni singola arte, i suoi maggiori interpreti e riformatori; le fonti antiche venivano rilette, ritradotte e nuovamente interpretate. Il dibattito sulle arti era divenuto centrale nel momento in cui i Moderni avevano ormai sancito la propria supremazia sul terreno della scienza, del metodo e della ragione. Le arti sembravano sottrarsi al nascente concetto di 'progresso' e nel loro campo, dunque, era meno semplice stabilire dei criteri in base ai quali giudicare dove stesse il 'meglio'. Le epopee omeriche furono un *best seller* dell'epoca, tradotte sia da "antichi" che da "moderni" – e in modi del tutto differenti

– per sostenere l’una o l’altra fazione,¹ ma non furono le uniche opere dell’antichità a vivere un secondo Rinascimento: la *Poetica* di Aristotele, alla stregua di un bulbo, dopo una parentesi invernale, nel Settecento vide rispuntare le proprie verdi fronde. Essa ebbe una nuova, importante traduzione, ampiamente commentata ad opera di André Dacier (marito dell’Anne Dacier che tradusse in francese l’*Iliade* in versione integrale) e fornì alla critica uno degli strumenti più utilizzati e dibattuti nei saggi sui principî delle arti: il concetto di *mimesis*.

In Inghilterra la rinascita della *Poetica* fu dapprima stimolata dalla traduzione del commento francese di Rapin all’opera di Aristotele – tradotta da Thomas Rymer, col titolo *Reflections on Aristotle’s Treatise on Poesie* (Londra, 1674) – e in seguito dalla traduzione in inglese, nel 1705, della versione di Dacier del testo dello stagirita. Tra le nostre fonti, avremo modo di studiare il caso di Thomas Twining, il quale pubblicò una nuova traduzione inglese della *Poetica* nel 1789, corredata da due saggi, il secondo dei quali dedicato ai diversi significati del termine ‘imitazione’ nella sua applicazione alla musica ad opera degli antichi e dei moderni. In tale testo Twining non solo cerca di spiegare come il termine *mimesis* vada inteso in riferimento alla musica nell’opera aristotelica, ma ne illustra anche la “fortuna” presso i suoi contemporanei, discutendo l’uso dei concetti di ‘imitazione’ ed ‘espressione’ nella saggistica britannica: l’esito dell’indagine lo conduce a teorizzare che la moderna contrapposizione tra i due concetti ‘imitazione’ ed ‘espressione’ sia frutto dell’incomprensione dell’antico significato di *mimesis*.

Forse non potremmo trovare una descrizione migliore della forma, del senso e dello scopo delle disquisizioni settecentesche sulle arti di quella fornitaci nel discorso che Sir Joshua Reynolds pronunciò l’11 dicembre del 1786 agli studenti della Royal Academy:²

To enlarge the boundaries of the art of painting, as well as to fix its principles, it will be necessary, that, *that* art, and *those* principles, should be considered in their correspondence with the principles of the other arts, which like this, address themselves primarily and principally to the imagination. When those connected and kindred principles are brought together to be compared, another comparison will grow out of

¹ Cfr. Marc FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005 (in particolare “La disputa di Omero a Parigi, a Londra e a Napoli”, pp. 189-208).

² Sir Joshua REYNOLDS, *Discourses on Art*, a cura di Robert R. Wark, New Haven – Londra, Yale University Press, 1997, p. 229.

this; that is, the comparison of them all with those of human nature, from whence arts derive the materials upon which they are to produce their effects. When this comparison of art with art, and of all arts with the nature of man, is once made with success, our guiding lines are as well ascertained and established, as they can be in matters of this descriptions. This, as it is the highest style of criticism, is at the same time the soundest; for it refers to the eternal and immutable nature of things.

La descrizione di Reynolds ricalca con precisione il genere di letteratura col quale ci confronteremo in questo capitolo. Gli scritti che prenderemo in considerazione, infatti, si sforzano di svolgere riflessioni unitarie sulle arti, per evidenziarne i principî comuni e metterli in relazione con i fondamenti della natura umana. Un principio che avremo spesso modo di incontrare è l'*imitazione*, della quale anche Reynolds parlerà a lungo ai suoi allievi in un discorso del 1774. Col progredire nella lettura di queste pagine, finiremo probabilmente col raffigurarci tale principio come un'idra dalle mille teste;³ è difficile, infatti, trovare anche solo due autori in cui il termine 'imitazione' rimandi al medesimo concetto. D'altro canto, già Aristotele all'inizio della *Poetica* aveva posto le basi per la creazione di tale creatura policefala, dotandola di tre "colli": «l'imitazione, dunque, [...] sta in queste tre differenze: nel con che cosa, nel che cosa e nel come».⁴ Avremo presto modo di renderci conto di come tali διαφοραί (differenze) di mezzo, soggetto e maniera possano condurre gli autori a divergere tra loro.

In suolo albionico la *Querelle* conobbe il momento di massimo fervore negli anni '90 del Seicento, con il dibattito tra Sir William Temple e Jonathan Swift – fautori degli Antichi – e William Wotton, un 'moderno'. Negli scritti di questi autori anche la musica si trova coinvolta nella disputa.⁵ William Wotton dedica una sezione delle *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (Londra, 1694), scritte in risposta ad un analogo saggio di Temple, al tema *Of Ancient and Modern Musick*. È interessante notare come la musica venga discussa da Wotton nella parte della propria opera in cui sono collocate le matematiche. Tuttavia, se la collocazione della disciplina

³ Per una dotta, documentata ed approfondita indagine sul concetto di *mimesis* in Platone ed Aristotele, sulla sua recezione dal Rinascimento all'Ottocento e sui problemi della traduzione del vocabolo greco col termine 'imitazione' rimando a Stephen HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2002.

⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, ed.cit., p. 123 [48a, 24-25].

⁵ Cfr. l'ormai datato, ma ben documentato articolo di Herbert M. SCHUELLER, *The Quarrel of the Ancients and the Moderns*, «Music & Letters», XLI, 4, 1960, pp. 313-330.

musicale rileva ancora della classificazione baconiana,⁶ la sua discussione è già improntata sulle coeve riflessioni attorno alle Arti Belle. Le *Reflections* si compongono di 29 capitoli, di cui i capitoli 1-6 sono dedicati a poesia, scultura, pittura, eloquenza e architettura; i capitoli 7-13 sono dedicati alla discussione della cultura di civiltà antiche (egiziana, araba e greca); la parte più vasta dell'opera, i capitoli 14-26, tratta delle scienze matematiche, fisiche e naturali. Tra il capitolo dedicato ad astronomia ed ottica (23) e quello dedicato alla fisica (25) troviamo il capitolo *Of Ancient and Modern Musick*.⁷ Il saggio si conclude con i capitoli dedicati a filologia e teologia.

Nelle pagine dedicate alla musica, l'autore intende contrastare il punto di vista dell'"antico" Temple, secondo il quale la scienza musicale degli Antichi sarebbe ormai perduta e i Moderni possono abbandonare l'idea di poter attingere di nuovo al dolce miele dell'arte dei suoni.⁸ La replica di Wotton è articolata in più punti: in primo luogo egli diffida dal prendere alla lettera i resoconti dei 'maravigliosi effetti della musica' e invita, poggiando sull'interpretazione fornita da Orazio nell'*Ars Poetica*, a considerarli come resoconti allegorici; in secondo luogo egli afferma che i trattati musicali antichi, come quelli di Aristosseno e Tolomeo, a differenza di quelli di matematici come Archimede o altri non hanno influito sullo sviluppo della scienza musicale moderna, a causa della loro astrusità. A tali riflessioni, fa seguito la – più interessante – *pars construens* che permette di sostenere i moderni con argomenti positivi. Il punto cruciale della replica di Wotton si basa sull'idea che, sebbene la musica sia una scienza fisico-matematica fondata su regole determinate ed invariabili, l'uomo sia un essere storico e soggetto a variazioni. Di questo si deve tener conto quando si tratta di musica antica e moderna. Wotton non intende negare che la musica antica potesse raggiungere il proprio scopo, ossia quello di piacere e suscitare passioni, nella propria epoca. Tuttavia la musica moderna è mutata per rispondere a un bisogno dell'uomo moderno: quello di poter giudicare. Se anticamente il semplice piacere del senso poteva essere sufficiente, l'uomo moderno ha bisogno che anche il proprio intelletto venga stimolato. Per l'uomo antico:⁹

⁶ Francis Bacon collocava la musica tra le matematiche miste.

⁷ William WOTTON, *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, London, 1694, pp. 282-289.

⁸ Sir William TEMPLE, *Of Ancient and Modern Learning*, London, 1690, pp. 45 sgg.

⁹ William WOTTON, op. cit., p. 287 sg., corsivo mio.

what is intricate, appears confused; and therefore he can make no *judgment* of the true excellency of those things, which seem fiddling to him only, for want of skill in musick. Whereas on the contrary, the skill or ignorance of the composer serve rather to entertain the understanding, than to gratifie the passions of a skilful master; whose passions are then the most thoroughly raised, when his understanding receives the greatest satisfaction.

Ciò che cambia, secondo il nostro autore, tra Antichità e Modernità è proprio lo scopo dell'arte musicale. Nell'epoca che vede affermarsi l'importanza della categoria di 'gusto', la capacità di giudizio diviene un elemento fondamentale. Il piacere del senso non ci può aiutare in alcun modo nel discernimento del valore di un'opera. Wotton istituisce un paragone tra colui che giudica una musica e colui che giudica un quadro: «a great judge in painting does not gaze upon an exquisite piece so much to raise his passions, as to inform his judgment, as to approve, or to find fault [...] His pleasure lies in the reflex act of his mind, when he knows that he can judiciously tell where every beauty lies».¹⁰

Quest'esempio mette in evidenza un'importante questione già emersa nel primo capitolo del nostro lavoro, dedicato alla critica, ma la cui portata nel presente capitolo diverrà ancor più significativa: qual è la natura del piacere musicale? Come vediamo già dalle asserzioni di Wotton, e come ci capiterà spesso di notare anche in seguito, la concezione dell'uomo e la psicologia della mente umana proposte dai vari autori hanno una considerevole influenza sul modo di discutere la musica. Tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento si viene formando una nuova idea di 'cosa' sia l'uomo moderno, e anche le arti sono chiamate a contribuire alla sua formazione. Nel caso di Wotton, ciò che riconosce come segno distintivo dell'uomo moderno è la facoltà di giudizio, la sua dimensione razionale; la musica che cerca e apprezza, dunque, è una musica che risulti sufficientemente complessa da stimolare l'intelletto. Se in questo esempio di fine Seicento la relazione tra concezione della natura umana e idea di musica non assume ancora una forma molto elaborata, avremo modo di vedere come, soprattutto a partire dagli anni '40, le teorie della mente sviluppate a partire dal modello humeiano si dimostreranno in particolar modo adatte a spiegare l'azione della musica sull'uomo.

¹⁰ Ivi, p. 286 sg.

Nei primi cinquant'anni del Settecento le arti con le quali la musica si trova, soprattutto, ad essere discussa sono poesia e pittura. Un celebre saggio del 1734, *Of the sister Arts* di Hildebrand Jacob, che ebbe una buona circolazione in Inghilterra, può servirci come punto di partenza nella nostra discussione, poiché illustra lo stato della questione nella sua versione più tradizionale e comune. Secondo Jacob musica, pittura e poesia sono accomunate dal mezzo, poiché ciascuna di esse si serve dei medesimi due principî: imitazione e armonia.¹¹ Inoltre la musica condivide con la pittura il fatto d'essere un linguaggio universale, compreso da chiunque. Il maggior difetto della musica consiste nel fatto che essa non veicola idee e che, quindi, il suo effetto sull'uomo è transitorio, poiché le impressioni che lascia svaniscono in fretta. Ma dei due principî menzionati in apertura l'armonia viene subito persa di vista e non viene più discussa.¹² Solo dell'imitazione si torna a parlare, e Jacob afferma che essa va intesa non come imitazione dei particolari, ma come imitazione dell'idea di Natura in generale. Per quanto riguarda la discussione della musica in particolare, anche qui ritroviamo uno schema del tutto standardizzato: in primo luogo si discute dell'uso della musica nell'Antichità e del fatto che essa – assieme alla ginnastica – costituissero il fondamento dell'educazione dell'uomo greco, in seguito si passa all'affermazione della supremazia della musica vocale su quella strumentale, sebbene si conceda a quest'ultima di avere svolto da sempre un'importante funzione nelle operazioni belliche.

Anche da questo scritto, che pure – come abbiamo detto – non regala grandi novità, possiamo estrapolare un paio di questioni che verranno riprese e rielaborate fino a fine secolo: la prima riguarda il paragone di musica vocale e strumentale, che spesso finisce per diventare un *parallèle* nel *parallèle*. Sovente, infatti, nella trattatistica di cui ci siamo occupati, dopo aver trattato della musica in generale rispetto alle altre arti, gli autori giungono a paragonare tra loro i diversi generi musicali. La critica che anche Hildebrand rivolge alla musica, ossia di non lasciare impressioni permanenti,

¹¹ Nella *Poetica*, invece, il principio comune è la *mimesis* che è costituita da ritmo, parola (*logos*) e armonia [47a, 21-22].

¹² Possiamo notare come, dopo Hutcheson, negli scritti sulle arti il principio pitagorico-platonico dell'armonia perda costantemente terreno. Si può cogliere il progressivo restringersi del suo significato dal tipo di trattazione che riceve, ad esempio, nell'*Essay on Taste* (1759) di Alexander Gerard, in cui essa è ancora un 'senso interno' che rende ragione dei piaceri che la mente trae dal mondo esterno, ma la cui azione è confinata alla sola musica. La dimensione cosmica del principio di armonia si perde, e l'armonia diviene un principio esclusivamente musicale.

che si scolpiscono nella mente umana, riemerge con frequenza, soprattutto in riferimento alla musica strumentale. Tale critica presuppone una concezione ‘plastica’ della mente umana, simile alla celebre immagine della tavoletta di cera. Sarà interessante vedere come una concezione completamente diversa, dinamica e in particolar modo attenta alla dimensione temporale della mente – come quella di Hume – non solo fornirà i mezzi per mettere a tacere in modo definitivo tale critica, ma anche per valutare in modo decisamente positivo la musica strumentale.¹³

Il secondo fattore che emerge dai testi di Hildebrand è l’*imitazione* che, come affermato in precedenza, è una categoria essenziale nella discussione sulle arti. Nella discussione sull’arte musicale, in particolare, il concetto di *mimesis* forza gli autori che ne fanno uso a porsi una serie di interrogativi piuttosto spinosi: in che senso si può parlare di ‘imitazione musicale’? E quali sono gli oggetti che la musica può ‘imitare’? Facendo uso delle distinzioni aristoteliche, possiamo dire che si riscontra una notevole uniformità nelle fonti riguardo all’individuazione del *mezzo* dell’imitazione musicale: la musica, scriveranno i nostri autori, imita per mezzo di *suono* e *movimento*. Ma ‘che cosa’ e ‘come’ essa possa imitare permane oggetto di dibattito dall’inizio alla fine del secolo.

1. Musica e ‘simpatia naturale’

Nel primo capitolo di questa sezione si è già fatto riferimento al passo dell’*Inquiry* di Hutcheson in cui l’autore individua una delle cause del potere comunicativo della musica in «a sort of sympathy or contagion».¹⁴ La simpatia rappresenta proprio una delle modalità attribuite alla musica per raggiungere l’effetto di suscitare le passioni. In molti casi – come in Hutcheson – la simpatia è uno di quei termini che rinviano alla nutrita schiera dei ‘non so che’. Ad esempio, Dominique Bouhours nel quinto degli *Entretiens d’Ariste et d’Eugène* (1671) afferma che del *je ne sais quoi* si può dire che «è l’inclinazione e l’istinto del cuore; che è uno squisitissimo sentimento dell’anima per un oggetto che la tocca; una simpatia

¹³ Si vedano, in tal proposito, soprattutto i paragrafi di questo capitolo dedicati a Lord Kames e ad Adam Smith.

¹⁴ Francis HUTCHESON, cit., p. 78.

meravigliosa [...]».¹⁵ Senza un ulteriore tentativo di definizione, infatti, la simpatia rimane una causa occulta, che opera per misteriose vie effetti esperibili da ogni uomo. Contro tale accezione del termine si scaglierà Roger North nelle *Cursory Notes of Musicke*, in una sezione dedicata proprio al fenomeno fisico della simpatia, affermando in apertura di paragrafo «I intend not this [the sympathy of sounds] in the sence of unmechanicall people, as many adorers of musick are, who fancy a sort of magick in sound».¹⁶ Riferimenti più elaborati si ritrovano in due autori – James Harris e Sir William Jones – che fanno uso del termine ‘simpatia naturale’ per denotare quel potere comunicativo e significativo della musica che essi non vogliono ascrivere all’imitazione.

Lo scritto di James Harris¹⁷ *A discourse on Music, Painting, and Poetry* è il secondo dei *Three Treatises* (1744). Tali trattati compongono un’unità che procede da un discorso generale sull’Arte (*A dialogue concerning Art*), ad una discussione puntuale dei mezzi e del soggetto appropriati a tre arti specifiche, per giungere alla enunciazione del fine della vita umana nel dialogo *Concerning Happiness*. Prima di affrontare il discorso dedicato a musica, pittura e poesia, sarà bene soffermarsi sul primo dialogo dell’opera, che ci fornirà anche l’occasione per contestualizzare le riflessioni dell’autore.

Due sono le fonti che stanno sullo sfondo del *Dialogue concerning Art*: il genere letterario è improntato alle opere di Lord Shaftesbury – zio di Harris per parte materna –¹⁸ mentre alcune delle idee centrali del dialogo, nonché la sequenza logica della discussione, sono tutte aristoteliche. Accanto alla *Poetica*, i principali testi di riferimento sono infatti l’*Etica Nicomachea* – cui fanno capo i concetti di ‘energia’ e ‘opera’ che Harris utilizza per distinguere le arti in due grandi gruppi – e la *Fisica* dello stagirita che fornisce a Harris lo schema organizzativo del dialogo; Harris,

¹⁵ Dominique BOUHOURS, *Entretiens d’Ariste et d’Eugène*, V dialogo, trad. in *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, a cura di P. D’Angelo e S. Velotti, Palermo, Aesthetica, 1997, p. 78.

¹⁶ Roger NORTH, *Cursory Notes of Musicke (c. 1698-c. 1703)*, ed. a cura di M. Chan e J. C. Kasser, Kensington, The University of New South Wales, 1986, p. 127.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.

infatti, propone una serie di definizioni di ‘arte’, articolate secondo le quattro forme di causalità (materiale, formale, efficiente e finale) individuate da Aristotele nel II libro della *Fisica*, le quali dovevano servire a spiegare la generazione non solo delle entità del mondo naturale, ma anche di quelle prodotte dalle arti umane. Il concetto di ‘arte’ di cui fa uso Harris è ancora quello delle τέχναι antiche, tra le quali egli cita musica, pittura, medicina, poesia e agricoltura. Da questo dialogo vedremo emergere con nitore un pensiero che non vede nelle arti un semplice ornamento per la vita dell’individuo, bensì un genere di produzione intimamente connesso alla stessa costituzione umana. Musica, pittura e poesia sono definite da Harris come «as inseparable from our being, as perspiring, or circulation»,¹⁹ in virtù del ragionamento secondo cui la natura umana non può sopportare l’assenza di gioia e piaceri e di tutto ciò che ritiene essere il proprio bene. Nel perseguimento del piacere attraverso le arti, l’uomo non fa che continuare la propria eterna caccia a quel «complex being called good»,²⁰ ma lo fa in un modo particolare, che lo costringe a migliorarsi, poiché il tipo di bene che l’uomo ricerca attraverso le arti è superiore alle sue facoltà allo stato naturale. L’arte risponde, dunque, ad un bisogno naturale dell’uomo che lo spinge al perfezionamento della propria natura. La causa efficiente dell’arte è l’uomo stesso, il suo potere di divenire causa di determinati effetti; Harris esprime quest’idea in modo molto pregnante: non solo l’arte è causa, bensì l’uomo che si fa causa.²¹ Se l’uomo è l’origine dell’arte, Harris si chiede quale ne sia la fine, il compimento e lo ravvisa nelle singole opere, la cui caratteristica è di essere delle unità composte da parti secondo un ordine. Tali parti possono essere coesistenti oppure in successione: sulla base di tale distinzione l’autore le classifica come ‘opera’, oppure ‘moto’ o ‘energia’.²² Tale distinzione deriva dall’*Etica Nicomachea*, ma non dalla piccola sezione dedicata alle arti (VI, 4, 1140a), bensì dalla preliminare discussione attorno alla definizione della felicità umana nel primo libro. I due concetti di ‘opera’ ed ‘energia’

¹⁹ James HARRIS, *The Works of James Harris*, Bristol, Thoemmes Press, 2003, vol. I, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, «Let us then say [...], not only art is a cause, but that it is man becoming a cause», p. 12. Questa definizione è in linea con quanto sostiene Aristotele nell’*Etica Nicomachea*, VI, 4, 1140a: «Ogni arte, poi, riguarda il far venire all’essere e il progettare, cioè il considerare in che modo può venire all’essere qualche oggetto di quelli che possono essere e non essere, e di quelli *il cui principio è in chi produce* e non in ciò che è prodotto» (ed. a cura di C. Mazzarelli, Milano, Bompiani, 2000, p. 235, corsivo mio).

²² Ivi, p. 23.

nel testo aristotelico non si trovano riferiti ai prodotti dell'arte; a trasferirli da un contesto morale ad uno artistico è Harris. In Aristotele 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 di '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. In un caso, dunque, la perfezione dell'arte deriva dal suo stesso processo, nell'altro dall'esito del processo creativo.

La seconda fonte di questo dialogo, come già accennato, è il Terzo conte di Shaftesbury. Innanzitutto la scelta stessa del genere letterario e l'ambientazione pastorale del dialogo rinviano allo scritto *I Moralisti*, in secondo luogo – proprio come nei *Moralisti* – è presente nel finale un analogo dell'estatico elogio della Natura operato da Teocle nel testo di Shaftesbury. Nel caso di Harris il personaggio principale del dialogo, dopo aver esposto in maniera sistematica la sua definizione di arte, rivela d'aver scritto qualche riga a proposito già in precedenza, e si offre di recitare la propria composizione al paziente amico che l'ha seguito sin lì. Inizia così un'ampia digressione, in cui – con linguaggio poetico e in stile enfatico – viene svolto l'elogio dell'Arte. Il primo argomento affrontato nell'elogio è il rapporto tra arte e natura, e qui Harris afferma subito che il merito dell'arte non si limita all'*imitazione* della Natura, «but (what is more) even to adorn her with graces of thy own».²³ L'arte è quindi chiamata ad un duplice ed importante compito: da un lato, essa migliora la Natura nell'accezione più vasta del termine, adornandola con nuove bellezze, dall'altro, nel più ristretto dominio della Natura umana – lo abbiamo visto poco sopra – essa costringe l'uomo a perfezionarsi poiché il bisogno da cui trae origine non può essere placato tramite l'uso delle sue sole facoltà allo stato naturale, ma necessita che esse vengano affinate. L'elogio procede con un elenco dei poteri delle arti sui quattro elementi naturali e, nella discussione relativa all'aria, Harris

²³ Ivi, p. 26. Il 'tu' cui si riferisce la citazione è, ovviamente, l'Arte apostrofata all'inizio dell'elogio.

afferma che grazie all'arte, anche l'aria può divenire un ministro del nostro piacere, infatti «at thy command it giveth birth to sounds, which charm the soul with all the powers of harmony».²⁴ Già da questi passi si può dedurre non solo come Harris sottragga la musica al novero delle arti imitative, ma anche come ciò – a differenza di molti altri tra gli autori che mettono in questione la possibilità della musica di imitare – non implichi affatto una valutazione negativa dell'arte dei suoni, bensì la faccia rientrare nella categoria di quelle arti che migliorano la natura stessa. Nel caso della musica, infatti, l'arte si serve di un elemento naturale (l'aria), modificandolo affinché possa incantare l'anima grazie all'armonia. L'elogio si conclude poco dopo con un'importante, conclusiva, definizione dell'arte non come 'ornamento' della mente, ma come 'mente' stessa, mente che si fa 'forma': «shall I call thee ornament of mind; or art thou more truly mind itself? It is mind thou art, most perfect mind; not rude, untaught, but fair and polished; in such thou dwellest, of such thou art the form».²⁵

Le tesi discusse nel dialogo ci sono utili per comprendere appieno il successivo *Discourse on Music, Painting, and Poetry*. Il trattato del 1744 prende le mosse dalla definizione di ciò che accomuna le arti; dal principio che Harris identifica *in primis* come comune, vedremo subito quale sia il suo principale interesse: «all arts have this in common, that they respect human life».²⁶ In prima battuta, dunque, è evidente come ciò che preme a Harris non sia tanto il mezzo comune alle arti, bensì il loro fine, e tale fine è l'uomo stesso. Harris, in linea con quanto affermato nel dialogo precedente, insiste sul fatto che anche musica, pittura e poesia possono essere considerate arti 'necessarie' al pari di medicina o agricoltura, se non addirittura in misura superiore. Poiché l'uomo non è interessato al mero vivere, la sua cifra non è la sussistenza – al pari degli altri animali – bensì, in linea con gli antichi, il desiderio di 'vivere bene'. L'intento di Harris in questo breve saggio è discutere delle somiglianze e differenze fra le tre arti per decidere quale sia la migliore. Il punto di partenza della discussione è l'identificazione dei sensi coinvolti nella percezione degli oggetti dell'arte, ossia vista e udito. Attraverso di essi «these arts exhibit to the mind imitations, and imitate either parts or affections of this natural world, or else

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Ivi, p. 28.

²⁶ Ivi, p. 33.

the passions, energies, and other affections of minds». ²⁷ Per mezzo della vista e dell'udito, dunque, l'arte presenta alla mente delle imitazioni del mondo naturale, ma anche di quella congerie di processi che compongono l'attività della mente. Per prima cosa Harris identifica i mezzi di cui fanno uso le arti: la musica, che si serve dell'orecchio, può imitare grazie a *suono e movimento*; la pittura grazie a *colore e figura*; la poesia, al pari della musica, si serve dell'udito e dunque, per ciò che concerne l'imitazione, essa potrà fare uso solo dei medesimi mezzi dell'arte dei suoni. Tuttavia Harris aggiunge subito che la poesia, grazie al linguaggio, possiede la facoltà di rendere i suoni dei complessi significanti e, quindi, di utilizzarli come veicolo delle idee. ²⁸ Ciò la distingue dalle altre due arti, poiché la mette in grado di fare uso di un *mezzo artificiale*. Le tre arti hanno dunque in comune il 'modo', ossia l'imitazione, e differiscono per il 'mezzo'. Una volta stabiliti i mezzi delle arti, l'autore spiega come – per decidere a quale tra musica, pittura e poesia spetti il primato – vadano discussi i soggetti che ciascuna può imitare. La loro dignità dipenderà, infatti, dal soggetto dell'imitazione. Come avevamo anticipato, all'interno di una siffatta discussione la musica si trova a mal partito. Harris le riconosce di poter imitare alcune realtà del mondo naturale (venti, acque, canti degli uccelli, ecc.), nonché determinati suoni peculiari all'uomo e, in particolare, quei suoni che esprimono dolore e angoscia. Tuttavia anche questi ultimi non sono che imitazioni di tipo 'imperfetto', perché secondo l'autore suono musicale e suono naturale sono fondamentalmente diversi, e la loro differenza si basa sul fatto che i suoni musicali sarebbero il prodotto di vibrazioni pari, mentre i suoni naturali di vibrazioni dispari. ²⁹ La conclusione di Harris è che l'imitazione musicale possa al massimo raggiungere la sfera del 'sommigliante', ma mai dell'identico e che quindi essa «is greatly below that of painting, and that at best it is but an imperfect thing». L'autore però aggiunge subito dopo: «as to the efficacy therefore of music, it must be derived from another source,

²⁷ Ivi, p. 34.

²⁸ Ricordo qui che James Harris scrisse un importante saggio sul linguaggio (*Hermes, or a Philosophical Inquiry concerning Universal Grammar*, Londra, 1751) e che ebbe modo di discutere circa il linguaggio e il metodo filosofico per via epistolare con James Burnett (Lord Monboddo), autore del noto *Of the origin and progress of Language*, Edinburgo, 1773-1792.

²⁹ Harris non è molto preciso nell'accenno alla teoria delle vibrazioni. Sebbene egli in questo passo sia tanto sbrigativo da incorrere nell'errore, credo che egli pensi semplicemente alla teoria della consonanza come coincidenza delle vibrazioni.

which must be left for the present, to be considered of hereafter».³⁰ Per non interrompere il discorso sull'imitazione Harris intende procedere con il paragone tra pittura e poesia, ma ha inteso subito anticipare al lettore come il suo giudizio sulla musica non sia ancora pronunciato. Senza rispettare la rigorosa sequenza di argomentazioni del Nostro, rivolgiamoci subito alla sezione che più ci sta a cuore: il sesto e ultimo capitolo del saggio, dedicato per intero alla musica.

Il punto focale su cui si gioca la partita è costituito dal potere della musica di suscitare gli affetti, connesso a quella *simpatia naturale* che permette alla nostra mente di stabilire connessioni tra affetti ed idee. Harris spiega come, ad esempio, l'idea di un funerale generi in noi l'affetto della malinconia. E come, per converso, quando ci sentiamo affetti da malinconia i nostri pensieri possano correre ad idee quali quella di un funerale. L'affetto però costituisce una dimensione talmente potente sulla mente, da poter modificare l'effetto di una medesima idea sullo stesso individuo in momenti diversi. Così se una persona si trovasse in uno stato d'animo allegro, l'idea di un funerale non farebbe su di lui il medesimo effetto di quando è triste. L'effetto di maggior impatto sull'animo si raggiunge, dunque, quando vi è uniformità tra affetto e idea. Sulla base di questo ragionamento, Harris fonda il proprio asserto secondo cui dall'unione di poesia e musica possa derivare una 'forza irresistibile'.³¹ La poesia, infatti, riesce nel modo migliore a veicolare idee alla mente umana, tuttavia spesso non riesce a raggiungere l'effetto desiderato sull'uditorio perché esso non si trova nello stato d'animo giusto a recepire quelle idee: se l'affetto del pubblico non è in sintonia con l'idea veicolata dal testo esso non può risuonare simpateticamente. Inoltre, se la poesia dovesse occuparsi preliminarmente di suscitare affetti, per poi procedere a veicolare le idee, essa disperderebbe le proprie forze. Questo è dunque, secondo Harris, il più importante compito della musica.³²

For here a double force is made co-operate to one end. A poet, thus assisted, finds not an audience in a temper, averse to the genius of his poem, or perhaps at best under a cool indifference; but by the preludes, the symphonies, and concurrent operation of the music in all its parts, roused into those very affections, which he would most desire. An

³⁰ Ivi, p. 41.

³¹ Ivi, p. 58.

³² Ivi, p. 57 sg.

audience, so disposed, not only embrace with pleasure the ideas of the poet, when exhibited; but, in a manner, even anticipate them in their several imaginations.

In linea con quanto appena detto, Harris spende anche qualche parola in favore dell'opera e degli oratorii, affermando che solo chi non è in possesso di sensibilità musicale può rinunciare all'effetto congiunto di musica e poesia basandosi solo sulla considerazione che tale genere di espressione non sia 'verosimile'. Chiunque infatti sarà disposto a barattare volentieri un po' di verosimiglianza in favore di un superiore potere di azione sugli affetti che lo renderà partecipe dell'azione «with double energy and enjoyment». ³³ Come vediamo, Harris non postula qui la necessità di una presenza simultanea di parola e musica; anche la musica strumentale trova la propria collocazione all'interno del suo discorso. Essa non solo 'accorda' l'animo dell'ascoltatore su un determinato affetto, ma mette anche in moto la sua immaginazione, stimolandolo ad *anticipare* le idee che seguiranno. L'ascolto postulato da Harris è dunque un fenomeno attivo, ben il linea con quella caratterizzazione della musica come 'energia'. Tuttavia, se si vuole raggiungere un effetto "a tutto tondo", bisognerà che alla musica faccia seguito un testo poetico: in caso contrario, il rischio è che le idee risvegliate nell'immaginazione del singolo ascoltatore svaniscano col cessare del suono, senza lasciare un profondo segno nella mente dell'individuo. ³⁴

Alcune parti dell'argomentazione di Harris mostrano notevoli parentele con un testo chiave della riflessione settecentesca sulle arti: le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos, la cui edizione completa in tre volumi, contenente un'ampia discussione sul teatro musicale, compare a Parigi nel 1733, undici anni prima del testo di Harris. La prima edizione inglese del testo di Du Bos è del 1748, ma non si può escludere che Harris abbia avuto modo di consultare il testo francese. Sebbene le due opere differiscano nella scelta dell'arte di cui decretare la superiorità sulle altre – in Du Bos è la pittura ad avere la meglio, in Harris la poesia – la scelta delle arti, la distinzione fra l'uso di segni naturali e artificiali, molte delle argomentazioni circa il soggetto della pittura sono uguali, nonché l'idea che i

³³ Ivi, p. 59.

³⁴ Ricordo, come già si era visto in Hutcheson, che la discussione sulle arti spesso ruota attorno non solo all'idea del piacere, ma, più nello specifico, di quali siano i piaceri 'duraturi', nei quali, dunque, conviene che l'uomo investa.

piaceri veicolati dall'arte rispondano ad un 'bisogno' dell'uomo e siano quindi necessari. Può darsi che tali somiglianze non siano significative, poiché richiamano idee abbastanza comuni per l'epoca e una tradizione le cui radici affondano nella *Poetica*. Tuttavia va segnalata la prossimità tra la posizione appena esaminata di Harris circa i limiti della poesia considerata isolatamente e alcune idee espresse da Du Bos nei capitoli XL e XLV della prima parte della sua opera, dedicati rispettivamente a *Se il potere della pittura sia sugli uomini maggiore di quello della poesia* e *La musica propriamente detta*. Nel capitolo XL, ove si sancisce il primato della pittura, Du Bos scrive:³⁵

I versi più commoventi possono emozionarci solo per gradi, facendo scattare le varie molle della nostra macchina una dopo l'altra. Le parole devono anzitutto risvegliare le idee di cui non sono che i segni arbitrari. In seguito, occorre che le idee si combinino nell'immaginazione e vi formino i quadri che ci colpiscono e i ritratti che c'interessano. Tutte queste operazioni, è vero, sono presto fatte; ma esiste un principio incontestabile nella meccanica, quello per cui la molteplicità delle forze indebolisce sempre il movimento, perché una forza non comunica mai a un'altra tutto l'impulso che ha ricevuto.

Esattamente come sarà poi in Harris è presente l'idea che se la poesia, oltre a risvegliare le idee, dovesse occuparsi di mettere in moto l'immaginazione per 'colpirci', allora parte della sua forza andrebbe persa. Du Bos ritiene che al riguardo il senso della vista sia molto più potente di quello dell'udito. Tuttavia, ammette che l'ingegno umano si è esercitato in particolar modo per dare nuovo vigore ai versi avvalendosi di tre ulteriori mezzi che ne amplificano il piacere: la recitazione, la declamazione e il *canto*. La musica diviene in Du Bos ciò che trasforma «il piacere dell'orecchio nel piacere del cuore». Egli descrive così il rapporto tra musica e poesia:³⁶

I segni naturali delle passioni, riuniti e impiegati con arte dalla musica per aumentare l'energia delle parole che diventano canto, devono dunque rendere queste ultime più adatte a colpirci, poiché i segni naturali possiedono una forza straordinaria capace di emozionarci.

³⁵ Jean-Baptiste DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Palermo, Aesthetica, 2005, p. 162.

³⁶ *Ivi*, p. 178.

Il teorico francese prosegue sostenendo «la verità dei recitativi», e spiegando come anche della musica strumentale si possa sostenere che sia imitativa. Benché Harris preferisca non attribuire gli effetti della musica all'imitazione, per assegnarli alla connessione tra affetti ed idee per 'simpatia naturale', la similitudine tra le due argomentazioni appare evidente, e rimane significativa anche senza porre il pensiero dei due autori in un rapporto di "filiazione". In entrambi i casi, sulla base di riflessioni comuni sui mezzi adoperati da poesia, pittura e musica l'identificazione di una carenza espressiva della poesia conduce alla musica, come arte che può costituire un «powerful ally»³⁷ per la prima.

Il secondo saggio di cui ci occupiamo in questo paragrafo è il già citato *Essay on the arts commonly called imitative* (1772) di Sir William Jones, insigne orientalista. Lo scritto si apre con un immediato riferimento critico a quanti ritengono – citando l'autorità aristotelica senza averne una conoscenza approfondita – che poesia e musica siano arti 'imitative'. L'autore propone un paragone tra musica e poesia, e muove i primi passi dell'indagine dall'analisi dell'origine delle due arti. Secondo la sua ricostruzione, la poesia – nei differenti generi – è figlia di quattro sentimenti: sentimento estatico-religioso di fronte alla bellezza della natura, amore, avversione al vizio e odio. L'*incipit* dei passi dedicati all'origine della musica non muove dalla storia, ma dalla fisica. Sir Jones afferma di voler spendere qualche parola, pur senza entrare nei dettagli, sulla natura del suono e il fenomeno che più lo interessa è quello degli armonici. Per spiegare la distinzione tra un 'suono comune' e un 'suono musicale' l'orientalista fa uso di un'immagine di tipo geometrico: il suono comune, afferma, è come un punto, è isolato; il suono musicale, invece, è pari ad un cerchio, la cui stessa figura è formata da una moltitudine di punti posti ad una medesima distanza dal centro. I punti che danno forma alla circonferenza del suono musicale sono gli armonici, sui quali si basa il moderno sistema dell'armonia.³⁸ Dopo questa breve precisazione, Jones definisce 'musica delle origini' i testi poetici espressi in canto, tali canti «would then be pure and original musick; not merely soothing to the ear, but affecting the heart; not an imitation of nature, but the voice of nature

³⁷ James HARRIS, op. cit., p. 54.

³⁸ Sir William Jones, *Essay on the arts commonly called imitative*, in *The collected Works of Sir William Jones*, a cura di Garland Cannon, Richmond, Curzon Press, 1993, vol. X, p. 367.

herself». ³⁹ Poesia e musica sono dunque accomunate dal rappresentare entrambe un genere di espressione naturale e spontanea del genere umano. L'autore compie a questo punto un piccolo *détour* per illustrare il sistema musicale greco e le principali differenze col sistema moderno, ⁴⁰ per poi ribadire cosa sia la 'vera' musica e scagliarsi in maniera netta e decisa contro la musica moderna, la quale: ⁴¹

paints nothing, expresses nothing, says nothing to the heart, and consequently can only give more or less pleasure to one of our senses; and no reasonable man will seriously prefer a transitory pleasure, which must soon end in satiety, or even in disgust, to a delight of the soul, arising from *sympathy*, and founded on the natural passions, always lively, always interesting, always transporting.

La 'simpatia' è dunque il vero principio comune di poesia e musica, e in questo contesto – come vedremo, non sarà sempre così – Jones usa il termine solo per denotare la capacità delle due arti di esprimere affetti: la simpatia rappresenta la modalità d'azione della musica e si fonda, come in Harris, sull'idea che tra suoni e affetti esista una relazione naturale. ⁴² Oltre alla simpatia, Jones individua una seconda modalità d'azione delle arti, cui riconosce minor importanza, che chiama *sostituzione*. ⁴³ Di fatto, egli indica con tale termine ciò che molti altri autori chiamano proprio 'imitazione': la 'sostituzione' identifica, infatti, quelle rappresentazioni descrittive il cui obiettivo è suscitare in noi sentimenti analoghi a quelli che proveremmo di fronte ai rispettivi oggetti naturali descritti (ad es. un paesaggio). A questo punto diviene ancora più chiaro il motivo per cui l'autore tiene a distinguere il fenomeno dell'imitazione – e della sostituzione – da quello della simpatia: mentre

³⁹ Ivi, p. 368. Da notare questo continuo ritornare – l'abbiamo trovato anche in Du Bos – della polemica tra ciò che colpisce solo l'orecchio e ciò che parla al cuore. Questa sarà una delle principali armi rivolte verso la musica strumentale.

⁴⁰ Jones dimostra in questo punto un buon grado di conoscenza musicale, spiegando il concetto di 'tonica' e la differenza tra modo maggiore e minore e caratterizzando alcune tonalità particolari, come ad esempio quella di Fa minore «*pathetick and mournful to the highest degree, for which reason it was chosen by the excellent Pergolesi in his Stabat Mater*» (ivi, p. 370 sg.) Ricordo, inoltre, che Jones – il quale visse lungamente in India – è autore di un saggio sui *Musical modes of the Hindus*.

⁴¹ Ivi, p. 371 sg., corsivo mio.

⁴² Mentre, però, negli anni '40 l'accettazione aproblematica di tale relazione era normale, negli anni in cui scrive Jones – come si vedrà in seguito – la necessità di distinguere la natura del suono da quella delle emozioni era data per assodata; la posizione del nostro autore risulta quindi poco al passo con i tempi.

⁴³ Si tratta dell'unico autore tra le mie fonti in cui ho riscontrato l'uso di un tale termine.

L'imitazione esprime una somiglianza tra ciò che imita e ciò che viene imitato, musica e poesia non 'imitano' affetti, non ne sono copia, bensì 'sono' essi stessi affetto. Compito dell'artista non è dunque tanto quello di imitare la natura, quanto di fare uso del suo stesso potere «causing the same effect upon the imagination, which her charms produce to the senses».⁴⁴

In uno scritto più tardo, la cui prima stesura risale al 1784, e che venne successivamente ampliato, Sir William Jones ritorna sulla questione esaminata più di dieci anni prima. L'oggetto del saggio è l'illustrazione del sistema indiano dei modi, di cui aveva una conoscenza diretta. Nel 1783, infatti, egli era partito per l'India, stabilendosi a Calcutta, dove l'anno successivo aveva fondato la *Asiatic Society of Bengal* per la promozione degli studi di orientalistica. Prima di volgersi alla descrizione della musica indiana, tuttavia, l'autore presenta alcune riflessioni che riguardano la musica occidentale. In questa sede, Jones divide la musica in due parti: la *musica considerata come scienza*, che fa capo alla filosofia naturale e cerca di spiegare le cause e le proprietà dei suoni e la *musica considerata come arte*, che combina quei suoni che la filosofia considera isolatamente e la cui funzione è il diletto dell'udito. A questa, negli anni Ottanta ormai classica, bipartizione della musica, Jones aggiunge la *musica considerata come arte bella*, il cui compito è «to captivate the fancy while it pleases the sense, and, speaking, as it were, the language of beautiful nature, to raise correspondent ideas and emotions in the mind of the hearer».⁴⁵ La maggiore differenza di questo saggio con quello dedicato a discutere la questione dell'imitazione, è che ora Jones si sofferma maggiormente sulle cause fisiche dell'azione del suono sul corpo umano. Tale differenza conduce l'autore a dare anche una spiegazione meno generica del principio simpatetico a suo tempo enunciato, per precisare che se un tale «had merely described the human frame as the noblest and sweetest of musical instruments, endued with a natural disposition to resonance and sympathy, alternately affecting and affected by the soul, which pervades it, his description might, perhaps, have been physically just».⁴⁶ In questo caso, dunque, la misteriosa connessione tra musica e affetti viene spiegata attraverso una 'simpatia' di stampo filosofico-naturale, basata su una precisa visione della

⁴⁴ Ivi, p. 378.

⁴⁵ *Idem, On the Musical modes of the Hindus: written in 1784, and since much enlarged*, ed. cit., vol. II, p. 166.

⁴⁶ Ivi, p. 169.

costituzione umana: se il suono musicale produce sui nervi lo stesso effetto simpatetico sperimentato sulle corde di uno strumento, l'azione della musica sull'uomo può essere spiegata secondo un modello meccanico. In questo caso la simpatia non è più, come in Harris, una forma alternativa di 'associazione', dove esiste una corrispondenza tra affetti ed idee, ma può divenire la spiegazione di un nesso causa-effetto su base meccanica.

2. Emozioni simpatetiche con e senza oggetto: musica vocale e strumentale secondo Lord Kames.

Nella sua riflessione sulla musica James Harris affronta delle questioni importanti e delicate: che tipo di influenza può avere il suono musicale sulla natura umana? C'è differenza tra gli effetti prodotti dal suono musicale accompagnato da parole e quelli prodotti dalla musica strumentale? Harris non si sofferma a lungo su tale distinzione, ma la sua teoria lascia chiaramente intendere che il suono musicale suscita in noi degli affetti, sia esso vocale o strumentale, in virtù della 'simpatia naturale'. Ciò che la poesia aggiunge sono le idee; le parole nella musica vocale aiutano, dunque, a specificare l'oggetto dell'affetto che la musica suscita. Con un problema analogo si confronta un fortunatissimo testo pubblicato ad Edimburgo nel 1762: gli *Elements of Criticism* di Henry Home, Lord Kames. Scopo dell'autore di questo saggio è la creazione di una 'scienza della critica', che permetta all'uomo di affinare il proprio gusto. Lo studio delle belle arti – per Kames: poesia, pittura, scultura, musica, giardinaggio e architettura – è di particolare importanza, poiché l'autore riconosce loro una particolare virtù: esse affinano proprio quei sentimenti simpatetici che costituiscono la base per la costituzione e coesione della società.

A differenza di altre arti, la musica non gode di vere e proprie sezioni a lei dedicate negli *Elements of Criticism*, e solo in un caso Kames le dedica un paragrafo (II.1.2) perché – come dichiara – si è reso conto di aver dato molto più spazio agli oggetti della vista che a quelli dell'udito. Tuttavia le osservazioni disseminate qua e là nel saggio restituiscono un quadro piuttosto complesso della considerazione della musica da parte dell'autore. Come presto vedremo, anche Kames discute del rapporto tra suono e sentimento e cerca di riflettere sulla differenza tra musica

vocale e strumentale, riconoscendo a quest'ultima piena legittimità.⁴⁷ Ma per una piena comprensione delle sue idee sulla musica, bisognerà soffermarsi su alcune teorie esposte nei primi due capitoli dell'opera riguardo al funzionamento della mente umana e alla distinzione tra passioni ed emozioni.

Il primo capitolo degli *Elements of Criticism* è intitolato 'Perceptions and ideas in a train' ed in esso l'autore identifica il principale responsabile della concatenazione delle idee nella nostra mente, ossia il principio di *associazione*. La descrizione di Kames ricorda quella di Hume, il quale scrive nel *Treatise on Human Nature* (1739) che vi è:⁴⁸

a kind of attraction which in the mental world will be found to have as extraordinary effects as in the natural, and to shew itself in as many and as various forms. Its effects are every where conspicuous; but as to its causes, they are mostly unknown, and must be resolv'd into *original* qualities of human nature [...].

Kames ritiene come Hume che la concatenazione delle idee (*train of thoughts*) riposi nella costituzione stessa della natura umana, e tiene a sottolineare come le associazioni siano dotate di un ordine interno:⁴⁹

Every man who attends to his own ideas, will discover order as well as connection in their succession. There is implanted in the breast of every man a principle of order, which governs the arrangement of his perceptions, of his ideas, of his actions.

Il piacere, dunque, che l'uomo prova di fronte alla regolarità deriva da una costituzione naturale interna, la cui veridicità è testimoniata dal modo stesso in cui il pensiero si genera nella mente. Tutto ciò comporta delle conseguenze nella considerazione sulle arti. L'autore riconosce, infatti, alla relazione tra gli oggetti il potere di influire notevolmente sulla produzione di emozioni e passioni, tuttavia a suo parere non tutte le relazioni riescono ugualmente efficaci. Si tratta, dunque, di

⁴⁷ Cosa non frequente all'epoca, né – a quel che mi risulta – notata da altri, mentre spesso la letteratura secondaria si è soffermata sulla considerazione della musica strumentale nelle più tarde riflessioni di Adam Smith (ad es. cfr. Wilhelm SEIDEL, *La musica va annoverata tra le arti mimetiche? L'estetica dell'imitazione riveduta da Adam Smith*, «Il Saggiatore Musicale», III, 1996, pp. 259-272; Nikolaus DE PALÉZIEUX, *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, Wagner, 1981).

⁴⁸ David HUME, *Trattato sulla natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001, p. 48 (I, I, § 4).

⁴⁹ Henry HOME, Lord KAMES, *Elements of Criticism*, in *Collected Works of Henry Home, Lord Kames*, a cura di J. V. Price, London, Routledge/Thoemmes Press, 1993, vol. I, p. 22.

esaminare quali siano i generi di relazione che più influiscono sulla mente. Kames, a questo punto, nota come si dia il nome di ‘passione’ o ‘emozione’ – che più tardi verranno distinte – solo ai sentimenti suscitati in noi per il tramite della vista e dell’udito, sensi su cui poggiano tutte le Belle Arti. Il loro studio diviene così oggetto fondamentale del trattato, poiché i principî delle Arti «appear [...] to open a direct avenue to the heart of man».⁵⁰ Così come l’osservazione del susseguirsi di idee nel pensiero viene utilizzata per comprendere il funzionamento del principio di associazione, il funzionamento delle Belle Arti andrà osservato per comprendere come passioni ed emozioni possano essere suscitate nel modo migliore per dare piacere all’uomo.

L’autore, come ho appena accennato, distingue i sentimenti in passioni ed emozioni e la riflessione su tali differenze è importante per le considerazioni sulla musica. Secondo Kames, la principale differenza tra *emozione* e *passione* sta nel desiderio: la passione, infatti, è un moto della mente congiunto ad un desiderio; essa ci incita all’azione nei confronti di un oggetto per soddisfare il desiderio suscitato e placarlo. Nulla di tutto ciò nell’emozione, che ha natura più contemplativa e, direi, “gratuita”. La musica, secondo Kames, non è in grado di suscitare passioni, bensì emozioni e un ulteriore genere di sentimento per il quale egli non trova altro nome che *sympathetic emotion*⁵¹ e la cui peculiarità risiede nel fatto di implicare, sì, un desiderio, ma senza oggetto. Il caso classico di ‘emozione simpatetica’ sta per l’autore nell’emozione suscitata dalle azioni virtuose. Se ci si reca ad uno spettacolo e si resta impressionati da un particolare atto di gratitudine, non solo si concepirà stima per l’autore dell’atto (in tal caso si avrebbe una semplice emozione), ma anche un desiderio di compiere atti di genere analogo. Esiste, dunque, un tipo di emozione che sembra incitare l’animo all’azione, la quale, pur senza avere un oggetto determinato su cui esercitarsi, pone in tensione il nostro animo. Ora, l’emozione simpatetica è secondo Kames proprio quel tipo di emozione che può essere suscitata dalla musica puramente strumentale:⁵²

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

⁵⁰ Ivi, p. 33.

⁵¹ Ivi, cap. I, § 4.

⁵² Ivi, p. 63.

directed to any object; nor can grief or pity raised by melancholy music of the same kind have an object.

Purtroppo Kames non sviluppa oltre il proprio pensiero. Tuttavia già questa semplice affermazione rappresenta, nella letteratura che andiamo esaminando, una novità assoluta e denota un profondo spirito di riflessione. Spesso nella letteratura dell'epoca alla musica strumentale viene imputata una generica indeterminatezza. Ad esempio, non le si attribuisce la facoltà di poter suscitare passioni determinate, bensì solo generiche (come gioia o tristezza). La novità portata da Kames consiste nel genere di indeterminatezza attribuita alla musica strumentale: la tipica affermazione circa la mancanza di 'oggetto' della musica senza parole si colora nelle sue pagine di una diversa sfumatura. Non si tratta più di una limitazione, ma di uno specifico tipo di emozione che si manifesta proprio in mancanza di un oggetto su cui esercitarsi.

Una delle critiche spesso mosse alla musica strumentale da vari autori, tra i quali anche Harris, derivante dal fatto che essa non permette di fissare l'attenzione su di un oggetto, era di non lasciare impressioni che transitorie. La teoria del funzionamento della mente e la riflessione sulla natura delle emozioni di Kames supera anche questa critica. Come abbiamo visto, per Kames nella mente è presente un continuo flusso di pensieri e dunque ogni nostro pensiero, emozione o passione non può essere durevole. Tale stato deriva da una saggia considerazione della natura, la quale ben sa che:⁵³

were it the nature of an emotion to continue, like color and figure [...] the condition of man would be deplorable: it is ordered wisely, that emotions should more resemble another attribute of manner, namely motion, which requires the constant exertion of an operating cause, and ceases when the cause is withdrawn.

Tra musica ed emozioni sussistono, dunque, precise analogie 'strutturali'. Entrambe sono – avrebbe detto Harris – 'energia', moto. Entrambe esistono solo nel proprio svolgersi, finché vi è una causa operante. E in ciò Kames non solo non vede alcunché di negativo, bensì scorge un progetto della Natura stessa. La percezione di una forte analogia tra il funzionamento di suoni ed emozioni è riscontrabile in un'altra sua osservazione. Nella quarta parte degli *Elements*, in cui intende spiegare come emozioni e passioni possano coesistere e quali effetti

⁵³ Ivi, p. 115.

producano quando siano unite, per illustrare la combinazione tra i due tipi di sentimento Kames fa riferimento alla combinatoria di suoni che dà luogo a consonanze e dissonanze. Secondo la sua – poco precisa, per la verità – ricostruzione, due suoni risultano concordanti quando ‘si uniscono’ prima di raggiungere l’orecchio. Quando invece giungono all’organo dell’udito ‘separati’ sono discordi e il loro effetto è spiacevole quand’anche il loro suono considerato separatamente sia piacevole.⁵⁴ La congiunzione di emozioni opera allo stesso modo, dunque «two emotions are said to be similar, when they tend, each of them, to produce the same tone of mind».⁵⁵ Come vediamo, non solo le emozioni si comportano come suoni che danno luogo a consonanze e dissonanze, ma la mente stessa per Kames è musicale, poiché la combinatoria delle emozioni le dona una propria ‘tonalità’. Gli effetti interni prodotti dalla combinatoria delle emozioni possono essere di due tipi, «of which, the one may be represented by addition in numbers, the other by harmony in sounds».⁵⁶ Quando coesiste una serie di emozioni dello stesso tipo, come quelle che possono derivare dalle diverse componenti di un paesaggio, nella visione congiunta di un albero, un ruscello e di colline il loro piacere si somma e la combinatoria risponde al modello di una somma aritmetica. Nel caso, invece, in cui vengano a coesistere emozioni di tipo diverso – se, ad esempio, aggiungiamo al paesaggio di prima il cinguettio degli uccelli o il profumo di un fiore e quindi più sensi cooperano al raggiungimento di un medesimo effetto – il piacere sarà il maggiore possibile e tale combinatoria risponderà al modello musicale riassumibile nell’adagio *Harmonia est discordia concors*.⁵⁷

As that pleasure resembles greatly the pleasure of concordant sounds, it may be termed the *harmony of emotions*. This harmony is felt in the different emotions occasioned by the objects of different senses; as where the emotions of the eye are combined with those of the ear.

⁵⁴ Come nel caso di Harris, l’autore fa uso della teoria della coincidenza delle vibrazioni in modo poco preciso e utilizzando una terminologia non appropriata. Interpreto l’affermazione che «due suoni risultano concordanti quando si uniscono prima di raggiungere l’orecchio» come una intuitiva rappresentazione di Kames, che fa uso di uno spazio lineare per rappresentare la vibrazione di un suono. Secondo la terminologia di Kames – per la lettura che ne do – nel caso della consonanza le vibrazioni dei due suoni verrebbero a coincidere “prima di raggiungere l’orecchio”.

⁵⁵ Ivi, p. 126.

⁵⁶ Ivi, p. 128.

⁵⁷ Ivi, p. 129.

La musica viene dunque usata da Kames anche come modello per spiegare per via analogica l'azione delle emozioni. Tuttavia l'uso dell'analogia rinvia unicamente ad una corrispondenza strutturale. Nella realtà Kames tiene a precisare come tra suono e moto, o suono e sentimento non esista somiglianza alcuna, come rileva in un capitolo degli *Elements of Criticism* dedicato alle 'bellezze del linguaggio' (XVIII) in cui si discute il potere imitativo delle parole sia rispetto al semplice suono, sia nella relazione tra suono e significato. Proprio in questo capitolo Kames spende qualche parola anche sulla questione dell'imitazione nelle arti. L'autore mostra di intendere il termine 'imitazione' nel senso più stretto, come semplice 'copia della natura', tanto da annoverare solo pittura e scultura tra le arti imitative:⁵⁸

An ornamented field is not a copy or imitation of nature, but nature itself embellished. Architecture is productive of originals, and copies not form nature. Sound and motion may, in some measure, be imitated by music; but for the most part music, like architecture, is productive of originals.

Come nel caso di Harris, Kames ammette che la musica possa imitare suono e moto, ma non attribuisce all'imitazione musicale grande rilevanza. Kames sottolinea come l'imitazione, per essere tale, debba basarsi su una somiglianza. Nello stesso tempo nega la possibilità di somiglianza fra oggetti dei diversi sensi; in particolare il suono «resembles not in any degree taste, smell, or motion: and as little can it resemble any internal sentiment, feeling or emotion. But must we then admit, that nothing but sound can be imitated by sound?». ⁵⁹ La risposta risiede nel principio già identificato in precedenza: per ciò che concerne l'imitazione, la musica dispone di mezzi ristrettissimi, ma per comunicare si può basare sul principio della simpatia, che non rimanda al concetto di 'somiglianza', come nel caso dell'imitazione, ma a quello di 'consonanza'. Determinati suoni, scrive Kames, 'concordano' col proprio significato, nella catena di associazioni da cui è costituita la mente umana determinate musiche richiamano altrettante determinate emozioni. Al principio di imitazione, dunque, cui si attribuisce un margine molto limitato, si contrappone l'idea di 'simpatia' e 'consonanza'. L'unica somiglianza tra suono ed emozione sta nei loro effetti, e si può solo dire che «emotions raised by sound and signification may

⁵⁸ Ivi, vol. II, p. 3.

⁵⁹ Ivi, p. 86.

have a resemblance; but sound itself cannot have a resemblance to any thing but sound». ⁶⁰

Fino ad ora abbiamo visto come la riflessione di Kames sulla musica abbia sempre ruotato attorno al concetto di ‘emozione’. C’è ancora, tuttavia, un passo degli *Elements of Criticism* su cui è bene soffermarsi e che ci regalerà una sorpresa non piccola. Poco dopo aver stabilito l’analogia tra la combinatoria delle emozioni e dei suoni – nel secondo capitolo, dedicato ad emozioni e passioni – Kames si sofferma sulla piacevolezza della musica vocale e di quella strumentale. Per quanto riguarda la musica vocale, la sua posizione somiglia molto a quella di Harris nella sostanza (per cui la musica deve concordare con l’affetto espresso dal testo) ma in relazione alla discussione precedente riceve nuovo significato. Abbiamo infatti visto come le emozioni guadagnino in intensità quando sommate e quando provengono da mezzi differenti e come esse debbano essere “in sintonia” per non annullare il proprio effetto e tramutarsi in dissonanza. Bisogna, infatti, che si incontrino «prima di raggiungere l’orecchio». La necessità, dunque, di un accordo tra parola e musica riceve in questo contesto una nuova giustificazione e va inquadrata in quel gioco che Kames chiama ‘*armonia delle emozioni*’. La novità vera e propria, tuttavia, risiede nella considerazione – anche qui, purtroppo, fuggevole – sulla musica strumentale. Kames infatti scrive che questa: ⁶¹

having no connection with words, may be agreeable without relation to any sentiment: harmony, properly so called, though delightful when in perfection, has no relation to sentiment.

La musica, dunque, può piacere anche solo in virtù dell’armonia sonora, senza alcuna considerazione per il significato. In modo del tutto paradossale, la piacevolezza del suono diviene la giustificazione in Kames dell’opera in musica. Dopo aver dato una serie di precetti su come musica e parole si debbano accordare, infatti, l’autore afferma che «it is true, that not the least regard is paid to these rules, either in the French or Italian Opera»: ⁶² ebbene, secondo Kames il successo

⁶⁰ Ivi, p. 88.

⁶¹ Ivi, vol. I, p. 138. Va, ovviamente, notato come Kames usi qui il ‘may’, perché non si può dimenticare che la musica strumentale, come abbiamo visto, può *anche* essere in relazione con un’emozione di tipo simpatetico.

⁶² Ivi, p. 141.

dell'opera presso il pubblico riposa proprio nella musica stessa, considerata come puro suono!⁶³

In these compositions the passions are so imperfectly expressed, as to leave the mind free for relishing music of any sort indifferently; and it cannot be disguised, that the pleasure of an opera is derived, chiefly, from the music, and scarcely at all from the sentiments.

Riassumendo la complessa riflessione di Kames, possiamo notare come, rispetto a Harris, il panorama sia andato arricchendosi. La musica figura negli *Elements of Criticism* in due vesti: la prima è la sua veste ‘sostanziale’, ossia sonora, che si esprime nelle considerazioni dedicate alla musica vocale e a quella strumentale. La seconda è la veste ‘formale’, che trova espressione nelle analogie stabilite tra la formazione di consonanze e dissonanze – per quanto precariamente espressa da un punto di vista acustico – e la combinatoria delle emozioni. Queste due vesti trovano, inoltre, un punto d’incontro nella spiegazione dell’azione patetica della musica vocale, che trova la propria giustificazione nella teoria dell’armonia delle emozioni. La musica strumentale, infine, viene considerata sotto due aspetti: in primo luogo essa può suscitare un particolare tipo di emozione, l’emozione simpatetica, priva di oggetto. Tuttavia essa può anche fare del tutto a meno di emozioni specifiche, poiché il suo risuonare può essere piacevole anche senza rimandare ad altro che a sé. In linea con l’idea – che abbiamo visto essere uno dei *filis rouges* di tutta un’epoca – che il piacere sia un aspetto fondamentale della vita dell’uomo e verso la quale egli tende, Kames ammette senza problemi che una musica che rechi piacere, pur senza rimandare ad altro, possa essere annoverata a pieno titolo tra le Belle Arti che recano lustro all’umanità.

3. Una simpatia musicale ‘meccanica’: Daniel Webb.

Gli autori considerati finora che hanno fatto uso del concetto di ‘simpatia’ per trovare una via d’uscita al rovello posto alla musica dal principio cardine nella comparazione tra le arti, ossia l’imitazione, impiegano il termine in senso per lo più generico. Se si eccettua lo scritto di Sir William Jones sulla musica indiana, dove si trova un riferimento preciso al fenomeno fisico della simpatia, Harris, Sir Jones

⁶³ *Ibidem.*

nello scritto sulle arti imitative e Lord Kames non scendono nel dettaglio della spiegazione di ‘come’ il fenomeno della simpatia possa aver luogo. Come già messo in luce nella limpida scrittura di Kames, essi ritengono che non si possa affermare l’esistenza di una somiglianza tra suono ed emozioni, anche se ciascuno può esperire nel proprio intimo come gli effetti della musica somiglino a quelli prodotti dalle emozioni. Si può scegliere, come nel caso degli autori finora trattati, di utilizzare questa considerazione come punto di partenza della riflessione, senza indagare oltre i principî su cui poggia la somiglianza degli effetti. Ma vi è anche la possibilità di spingere la riflessione un po’ più in là per fondare la somiglianza degli effetti su basi fisiologiche. È il caso di Daniel Webb, autore di tre saggi riguardanti le arti. Nel 1761 egli pubblica un dialogo dedicato alla pittura, l’anno seguente un secondo dialogo dedicato alla poesia⁶⁴ ed, infine, nel 1769, un saggio dal titolo *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. Quest’ultimo scritto muove proprio le mosse dal problema appena esposto: in che cosa consiste la relazione fra suono e sentimento? Webb non si accontenta della soluzione fornita dal principio d’associazione, per cui noi assoceremmo ad una musica lo stato emotivo in cui ci trovavamo allorché l’abbiamo ascoltata. Associazione, educazione ed abitudine non sono sufficienti a spiegare un meccanismo che sembra fondato proprio nella costituzione della natura umana. Il nostro autore non fa attendere la soluzione, e propone una teoria basata sul principio della vibrazione che sembra risentire, benché non vengano citate, delle teorie di David Hartley (1705-1757), filosofo e medico, autore delle *Observations Upon Man, his Frame, his Duty and his Expectations* (1749). In quest’opera Hartley volge la filosofia naturale newtoniana dall’esterno all’interno dell’uomo, provando a sviluppare le ipotesi speculative sulle proprietà della materia, di cui Newton aveva abbozzato una teoria alla fine dell’*Opticks* (1704). In particolare è il concetto di *vibrazione* ad essere di centrale importanza nella teoria di Hartley. Si ricorderà come l’analogia proposta da Newton tra l’ottava musicale e lo spettro dei colori si basava sul fatto che le proprietà di suoni e colori dipendessero dalla specifica frequenza delle loro vibrazioni, egli, dunque, proponeva un’analisi quantitativa non solo del suono – che a tal proposito godeva di una lunga tradizione

⁶⁴ Si tratta rispettivamente di *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the most celebrated Painters Ancient and Modern* e *Remarks on the Beauties of Poetry*, pubblicati entrambi a Londra.

alle proprie spalle – ma anche del colore. Come messo in luce da Richard Allen, autore di una monografia su Hartley:⁶⁵

Newton's analogy of spectrum and octave held out the promise of a science that could discover the fundamental "harmonic" principles that structured all physical reality, including the brains and nervous systems of living organismus.

L'uomo di Hartley si fonda sull'idea che la mente umana sia un meccanismo, il cui impulso all'azione deriva dalla vibrazione dei nervi, che genera sensazioni di piacere e dispiacere. Per lo studio della vibrazione, Hartley si avvale in larga misura degli esperimenti di acustica e di analogie con i suoni, inoltre nelle *Observations* sono presenti alcuni paragrafi dedicati nello specifico alla musica. Il punto che più ci interessa al fine dell'esposizione del pensiero musicale di Webb si trova nella sezione del trattato sull'uomo dedicato al senso dell'udito, ove Hartley specifica che i suoni musicali, siano essi vocali o strumentali, sono piacevoli in virtù delle loro proprietà fisiche, quantificabili. La teoria della vibrazione permette, dunque, una considerazione del suono musicale svincolata dal paradigma mimetico; tale teoria, inoltre, si cimenta con la spiegazione dell'azione della musica sull'uomo, facendo leva sul 'meccanismo della mente umana' che si fonda sul principio meccanico della vibrazione, nonché sul principio di associazione delle idee.

Oltre alle teorie di Hartley, anche la trattatistica di natura medica in cui la musica viene discussa al fine di illustrarne le proprietà taumaturgiche potrebbe aver influito sullo sviluppo del pensiero musicale di Daniel Webb. Tra gli esempi settecenteschi di tale tradizione vi sono il trattato di Richard Browne *Medicina Musica* (1729) e le *Reflections on Antient and Modern Musick* di Richard Brocklesby del 1749. Nel caso di Browne è interessante notare come al beneficio che l'uomo può trarre dall'ascolto musicale se ne affianchi un secondo dato dalla pratica del canto. Se il piacere dell'ascolto deriva immediatamente dalla «agreeable percussion of the vibrating air upon the auditory nerves»,⁶⁶ il canto, che mette in atto una pressione reciproca «of the diaphragm and abdominal muscles»,⁶⁷ influisce sugli spiriti animali

⁶⁵ Richard C. ALLEN, *David Hartley on Human Nature*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 102.

⁶⁶ Richard BROWNE, *Medicina Musica: or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing, on the Human Bodies*, London, 1729, p. 35.

⁶⁷ Ivi, p. 9.

che regolano la circolazione sanguigna. Tale modello risolve, dunque, l'influenza del suono sull'uomo in una comunicazione meccanica di impulsi.

La teoria meccanica dell'azione sonora sull'uomo è l'elemento che viene in aiuto a Webb per spiegare l'analogia fra suono ed emozioni. Come già notato nelle opere discusse in precedenza, essa si basa principalmente 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 viene ad imprimersi nel nostro corpo mediante l'organo dell'udito. Webb aggiunge a tale semplice schema un elemento ulteriore: 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.⁶⁸

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.

Come le passioni innescano un processo che fa sì che la mente comunichi un impulso, un moto, ai nervi e agli spiriti, così anche la musica riesce ad avere sul corpo un effetto analogo a quello della mente. Si noti che nell'analogia di Webb a stare "alla pari" non sono musica e passioni, perché non sono le passioni a muovere direttamente i nervi, bensì musica e mente. A questo punto Webb individua quattro classificazioni del moto che rinviano ad altrettante sfere emozionali: l'autore tiene, infatti, a precisare come il semplice moto non sia sufficiente ad individuare una passione determinata, ma come esso rimandi a vere e proprie 'aree' contenenti più passioni di genere simile. Ad esempio, un moto musicale impetuoso fatto di transizioni brusche corrisponderà a quelle passioni che conducono ad un'agitazione violenta dei nervi, ossia rabbia, coraggio o indignazione. Gli altri moti rimandano alle aree emozionali di amore e benevolenza, orgoglio e gloria, dolore e malinconia.

⁶⁸ 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 sg.

Gli unici esempi musicali che Webb utilizza a questo riguardo sono tratti dal repertorio strumentale (Iommelli e Geminiani): nel momento in cui il legame tra passioni e musica viene spiegato mediante un principio di simpatia meccanica, il divario tra musica strumentale e vocale si attenua. Entrambe infatti, per ciò che concerne il suono, fanno uso dello stesso mezzo: la vibrazione. Il significato verbale non diviene più, dunque, l'unico mezzo per connotare un brano, poiché è una potenzialità del suono inarticolato a risvegliare determinate classi di emozioni. Tuttavia l'eventuale aggiunta di un testo alla musica può permettere di specificare ulteriormente il tipo di sentimento evocato, sicché si passerà da una classe di emozioni ad una passione specifica:⁶⁹

Let eloquence co-operate with music, and specify the motive of each particular impression, while we feel an agreement in the sound and motion with the sentiment, song takes the possession of the soul, and general impressions become specific indications of the manners and the passions.

Nella connessione tra suono e parola però Webb non insiste, a differenza di autori come Harris o Kames, sul ruolo svolto dal significato, dal contenuto semantico. Tutto lo sviluppo successivo del saggio, infatti, è volto a dimostrare tramite esempi tratti dalla letteratura – Milton in testa – come il principio di movimento presieda anche all'efficacia del testo poetico mediante la funzione ritmica svolta dal verso, che l'autore definisce come «the music of language».⁷⁰ Ritmo e metro sono due costituenti fondamentali di musica e poesia, ed è su questi parametri che si basa la 'corrispondenza' tra le arti cui fa riferimento il titolo del saggio. Il movimento viene, dunque, eretto a causa principale del piacere veicolato da musica e poesia. E, anche in questo caso, non ci si può esimere dal sottolineare come si intraveda sullo sfondo la riflessione aristotelica, seppur adattata alle concezioni della moderna fisiologia. Se già trattando Harris avevamo visto come il bene venisse definito nell'*Etica Nicomachea* un'*attività* dell'anima, e come attività e movimento fossero centrali nel pensiero di Aristotele, possiamo anche aggiungere al nostro canone aristotelico il passo della *Retorica* in cui si definisce il piacere: lo stagirita lo battezza proprio come «un certo *moto* dell'anima» (κίνησιν τινα τῆς

⁶⁹ Ivi, p. 11 sg.

⁷⁰ Ivi, p. 14.

ψυχῆς).⁷¹ Nel secolo XVIII il ‘moto dell’anima’ si muta in una cinesi dei complicati organi che compongono la macchina umana, come la chiama a più riprese lo stesso Webb, e i nervi ne sono i trasmettitori: il mezzo cambia, ma il principio rimane lo stesso.

Abbiamo visto come la differenza tra musica vocale e strumentale in Webb riposi su un grado maggiore o minore di definizione del sentimento suscitato. Va aggiunto che l’indeterminatezza di per sé non è considerata dall’autore un fattore negativo. Se già in Kames si era letto come l’espressione imperfetta delle passioni nell’opera lasciasse «the mind free for relishing music of any sort»,⁷² Webb sembra portare nuove argomentazioni. Egli sottolinea, infatti, come nel trattare delle passioni non si possa procedere oltre ad un determinato grado di precisione; in particolare non è possibile «[to] fix an unalienable sign on each particular feeling».⁷³ Ciò, lungi dall’essere un difetto della specie, rappresenta una sua fortuna. Infatti, se l’uomo possedesse una completa conoscenza delle passioni e delle operazioni della mente:⁷⁴

every proposition would be reduced to a simple affirmation, the operations of the understanding would cease, and the beauties of the imagination could have no existence. Providence has judged better for us, and by limiting our powers has multiplied our enjoyments.

L’indeterminatezza è, quindi, un fattore di stimolo sia per l’intelletto sia per l’immaginazione. La musica strumentale, più indeterminata di quella vocale, non sarà allora per questo penalizzata, ma anzi, col mettere in moto la nostra immaginazione, ci restituirà nuovi piaceri. Le arti divengono nel sistema di Webb anche uno strumento epistemologico, contrapposto al ragionamento filosofico, nonché – soprattutto nel caso della musica – un mezzo di promozione della moralità. L’autore sostiene di poter fare a meno della filosofia, perché ciò che gli interessa sono i ‘segni’ delle passioni e sono proprio le arti a porre tali segni sotto al nostro sguardo nel modo più evidente. Nel caso della musica, essa viene definita come una guida in tutto ciò che concerne l’individuazione delle passioni sulla base dei movimenti

⁷¹ ARISTOTELE, *Retorica*, I, 11, 1370b.

⁷² Cfr. *infra*, p. 71

⁷³ Daniel WEBB, op. cit., p. 35.

⁷⁴ *Ivi*, p. 36.

interni, la pittura saprà indicare al meglio i segni esteriori delle passioni e la poesia – come in Harris la più completa tra le arti – ci condurrà alla scoperta di entrambi, poiché «her imitations embrace at once the movement and the effect».⁷⁵

Il legame peculiare che connette la musica alla morale deriva invece dal genere delle passioni che questa può suscitare: ci ritroviamo all'interno della topica classica che attribuisce alla musica il potere di regolare le passioni. Tuttavia, anche in questo caso, c'è qualche differenza rispetto alla tradizione antica. Se nel caso della tradizione greca il potere della musica sulle passioni poteva anche generare reazioni “sregolate”, e proprio per tale motivo il suo uso andava regolato scrupolosamente, nel secolo XVIII è frequente l'affermazione secondo la quale la musica ha a che fare solo con le passioni che sono in qualche modo veicolo di piacere e che promuovono le virtù sociali. Kames, negli *Elements of Criticism* afferma che la musica «must be pleasant, or it is not music»,⁷⁶ e Webb sostiene che essa non può suscitare passioni eccessivamente dolorose, poiché proprio la ‘misura’ è la sua cifra. Così:⁷⁷

the movements of music being in a continued opposition to all those impression which tend either to disorder or disgrace our nature, may we not reasonably presume, that they were destined to act in aid of the moral sense, to regulate the measures and proportions of our affections; and, by counter-acting the passions in their extremes, to render them the instruments of virtue, and the embellishments of character.

La riflessione di Webb è, dunque, tutta incentrata sulla funzione patetica di ritmo, metro e movimento e fornisce una spiegazione alternativa a quella associativa degli effetti della musica. La nuova scienza medica, gli studi sui nervi e sul fenomeno della vibrazione consentivano di aggiungere nuovi tasselli alla spiegazione del meccanismo del corpo umano, utili anche a coloro che si occupavano di Belle Arti. Di fronte alla sfida posta dalla necessità del superamento del dualismo mente-corpo di matrice cartesiana, gli autori del Settecento britannico affermeranno spesso la necessità di studiare l'uomo nella sua integrità e di ricavare dei principî di base che spieghino congiuntamente il suo funzionamento corporeo e mentale. La teoria della vibrazione che mette in moto la mente e i nervi dell'uomo, dando luogo alle

⁷⁵ Ivi, p. 39.

⁷⁶ Henry HOME, Lord KAMES, cit., vol. I, p. 139.

⁷⁷ Daniel WEBB, op. cit, p. 37.

passioni, riesce in parte a ricomporre tale unità e anche la musica, come si è appena visto, è chiamata a far parte dell'impresa.

4. Espressione musicale

Le teorie finora esaminate hanno sempre messo in evidenza la problematicità dell'applicazione del principio imitativo alla musica. In particolare, è emersa la difficoltà di immaginare di cosa la musica possa essere 'copia'. Tutti gli autori sono – infatti – piuttosto concordi nell'ammettere che l'imitazione dei suoni del mondo naturale non sia sufficiente a spiegare il piacere derivante dall'ascolto della musica e, anzi, che l'imitazione musicale stretta possa essere percepita come una forma di pedanteria. Nelle opere passate in rassegna nei paragrafi precedenti è stato messo in luce come la musica intrattenga un rapporto particolare con la sfera emotiva, e si è negato che tale rapporto potesse essere di natura imitativa perché riesce difficile giustificare come il suono possa 'imitare' una passione. Abbiamo così incontrato teorie volte a dimostrare 'come' la musica possa *produire* emozioni e non limitarsi a copiarle o riprodurle. Da questa medesima sottolineatura di una capacità poetica del suono per ciò che concerne gli affetti deriva un altro importante principio nella discussione del Settecento britannico: l'espressione. Il maggior contributo all'elaborazione del concetto di 'espressione musicale' è stato Charles Avison, che nel 1751 pubblicò un importante e fortunato saggio dal titolo *An Essay on Musical Expression*. Darò qui solo pochi cenni riguardo a quest'opera, poiché essa troverà più ampia discussione nella terza parte del nostro lavoro, dove metteremo anche in evidenza quanto essa debba alla tradizione che l'ha preceduta e, in particolare, al saggio di Harris.⁷⁸ Sarà, però, importante comprendere fin da subito che cosa intenda esattamente Avison col termine 'espressione' e cosa la sua definizione implichi. Egli definisce l'espressione come una combinazione delle due componenti della musica, ossia melodia e armonia, e come «no other than a strong and proper application of them to the intended subject».⁷⁹ A differenza dell'imitazione, che

⁷⁸ Cfr. parte II, cap. I, §§ 5-8.

⁷⁹ Charles AVISON, *An Essay on Musical Expression*, rist. anast. dell'edizione del 1753, New York, Broude Brothers, 2004, p. 57.

secondo Avison stimola l'intelletto perché implica un confronto tra oggetti, l'espressione deve suscitare emozioni dell'anima.

Dalla definizione di 'espressione' di Avison sembra derivare una conseguenza molto importante: il principio di espressione, che presuppone un corretto uso di armonia e melodia, non trova il proprio centro nella musica stessa, bensì dipende da un «intended subject». Se aggiungiamo alla definizione precedente un'indicazione che Avison dà ai compositori che intendano dare luogo ad una 'vera espressione musicale', capiremo ancor meglio dove porta tale ragionamento. Avison consiglia, infatti, ai compositori «to blend such an happy mixture of air and harmony, as will affect us most strongly with the passions or affections which the poet intends to raise».⁸⁰ Ed eccoci al punto: Avison sviluppa e accentua un particolare aspetto della teoria di Harris, quello che riconosceva la musica come la miglior alleata della poesia – formula che Avison stesso cita. Come avremo presto modo di vedere nel prossimo saggio di cui ci occuperemo, l'*Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind* (1762) di James Beattie, nella discussione sulla musica l'adozione del principio espressivo al posto di quello simpatetico implica un legame più stretto tra suono e parola, da cui viene fatto discendere un predominio teorico della musica vocale su quella strumentale. Non si tratta qui di discutere di 'preferenze' individuali. Si sa come Avison abbia composto soprattutto musica strumentale e non c'è motivo di ritenere che non l'abbia avuta in gran conto. Tuttavia, in linea di principio, mentre le teorie basate sull'effetto simpatetico del suono sull'uomo tendono a prendere in considerazione il suono *tout-court*, e si fondano, dunque, su un principio valido per ogni sorta di musica, una teoria basata sul principio di espressione ritorna, come nel caso dell'imitazione, all'annoso problema del 'che cosa' esprima la musica. La risposta fornita da Avison è che la musica esprima l'affetto che il poeta vuole suscitare e, dunque, risulta evidente come il principio espressivo sia più adatto a rendere conto degli effetti della musica vocale che non di quella strumentale.

Come anticipato, la dinamica appena descritta può essere ben rappresentata dall'*Essay* di Beattie dedicato a poesia e pittura, in cui si assiste ad un oscillare delle posizioni dell'autore a seconda del principio cui si sta richiamando. Nel momento in cui accennerà alla teoria dell'associazione tra suoni ed emozioni e all'effetto delle

⁸⁰ Ivi, p. 69.

vibrazioni sul corpo umano, infatti, l'autore porrà musica strumentale e vocale su un medesimo piano, mentre quando giungerà a sostenere l'importanza dell'espressione, voce e parola diverranno il paradigma.

Beattie dichiara sin dall'apertura del saggio di non considerare la musica un'arte imitativa che in minima parte, ma aggiunge che ciò non toglie nulla al fatto che la musica resti una delle Belle Arti. Essa ha una grande influenza sull'animo umano e, sostiene l'autore:⁸¹

I grant, that, by its power of raising a variety of agreeable emotions in the hearer, it proves its relations to poetry, and that it never appears to the best advantage but with poetry for its interpreter.

Ecco quindi delinearsi la posizione di fondo che vedremo sostenuta fino alla fine del saggio: il testo poetico deve farsi interprete delle emozioni espresse dalla musica, in caso contrario il rischio è che la musica non giunga mai a divenire un «rational entertainment».⁸² Nel saggio di Beattie la musica viene paragonata a quelle rappresentazioni pittoriche di cui si comprende il soggetto solo in virtù dei cartigli che escono dalle bocche dei personaggi. Per questo motivo egli non accetta di definirla 'arte imitativa': se non ci venisse detto in maniera esplicita che vi è un'imitazione da notare o se non vi fosse un testo, non potremmo capire che cosa essa stia imitando. La seconda considerazione che porta Beattie a depennare la musica dal novero delle arti imitative è che l'imitazione non svolge alcun ruolo nel piacere veicolato dall'arte dei suoni. Mentre in pittura se non si comprende che cosa un quadro stia rappresentando e se, quindi, l'imitazione è imperfetta, non si può trarre piacere da esso, in musica le cose si pongono in termini diversi: «an air may be pastoral, and in the highest degree pleasing, which imitates neither sound nor motion, nor anything else».⁸³ A questo punto l'autore si confronta con la questione che vediamo tornare incessantemente nella letteratura da noi esaminata, ossia quale tipo di analogia o somiglianza vi possa essere tra suoni musicali ed affetti. Al riguardo egli adotta in parte la spiegazione per via associativa, dovuta all'abitudine. È

⁸¹ James Beattie, *An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind*, in *The Philosophical and Critical Works of James Beattie*, a cura di B. Fabian, Hildesheim – New York, Olms, 1975, vol. I (*Essays*), p. 441.

⁸² Ivi, p. 469.

⁸³ Ivi, p. 452.

essa, ad esempio, che ci fa associare determinati strumenti a determinati contesti: l'organo ad una chiesa, e quindi alla solennità e al raccoglimento, il tamburo alla guerra e dunque all'ardore, ecc. Al tempo stesso Beattie sostiene che è probabile che le vibrazioni sonore abbiano un effetto meccanico sul corpo umano, basti solo pensare a come in chiesa al risuonare di certe note dell'organo si percepisca la vibrazione di alcune parti dell'edificio stesso. Ecco dunque che, in tale contesto associativo e simpatetico, Beattie si sofferma sulla musica strumentale e afferma: «be that however as it will, it admits of no doubt, that the mind may be agreeably affected by mere sound, in which there is neither meaning nor modulation»,⁸⁴ e, si noti, l'autore non parla di semplice "solleticamento del senso", ma si riferisce alla stimolazione della mente da parte del solo suono musicale, senza altro supporto. Nel contesto strumentale, aggiunge, compositore ed esecutore dovranno porre attenzione alla dolcezza, pienezza e varietà del suono; con tali mezzi essi possono veicolare l'idea di grandezza e vastità e così:⁸⁵

they excite a pleasing admiration, and seem to accord with the lofty genius of that soul whose chief desire is for truth, virtue, and immortality, and the object of whose most delightful meditation is the greatest and best of Beings.

Fin qui, anche la musica strumentale sembra godere appieno di quei poteri unanimemente riconosciuti alla musica in generale. Eppure in poche battute il clima cambia. Cosa succede? Nel non lineare sviluppo del ragionamento circa le cause degli effetti della musica sull'uomo, Beattie introduce il principio dell'espressione:⁸⁶

but pathos, or *expression*, is the chief excellence of music. Without this, it may amuse the ear, it may give a little exercise to the mind of the hearer, it may for a moment withdraw the attention from the anxieties of life, it may show the performer's dexterity, the skill of the composer, or the merit of the instruments; and in all or any of this ways, it may afford a slight pleasure: but, without engaging the affections, it can never yield that permanent, useful, and heart-felt gratification, which legislators, civil, military, and ecclesiastical, have expected from it. [...] Music 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.

⁸⁴ Ivi, p. 457.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, pp. 461 sgg., corsivo mio.

Così, poco alla volta, Beattie percorre ad uno ad uno gli aspetti positivi prima elencati della musica strumentale, usando sempre le formule ‘è pur vero che’, e ‘non si può negare che’, ma la conclusione è inesorabile e porta l’autore ad affermare che solo grazie al legame con la parola la musica può trasformare una semplice affezione dell’animo in vera e propria emozione. Alla musica strumentale viene lasciato un ristretto margine patetico, analogo a quello che avrebbe l’ascolto di un’orazione, per quanto infervorata, declamata in una lingua straniera, di cui si colgono gli accenti, ma non il contenuto.⁸⁷ La comparsa del principio dell’espressione – che Beattie mutua dallo stesso Avison – porta dunque il discorso dell’autore lontano dalle prime affermazioni. Del suono musicale che riesce a scuotere e a far vibrare i possenti muri delle chiese non resta più quasi nulla e il suono strumentale diviene straniero, esterno ed estraneo.

Prima di occuparci delle ultime due teorie esaminate in questo capitolo – quelle di Th. Twining e di A. Smith – sarà utile tracciare un sintetico bilancio delle riflessioni esposte finora, che coprono l’arco cronologico di un trentennio situato nel centro esatto del secolo XVIII. La riflessione settecentesca sulla musica ha ereditato dal dibattito sulle Arti del secolo precedente almeno due importanti fattori: da un lato la tendenza alla comparazione, al confronto tra le arti per indicarne analogie e differenze e per cercare di comprendere come ciascuna agisca sull’uomo, sia isolata che accompagnata alle proprie ‘sorelle’; dall’altro la griglia argomentativa aristotelica, da cui discende la necessità di discutere di analogie e differenze di ‘mezzo’, ‘oggetto’ e ‘modo’ tra le arti e la necessità di confrontarsi col concetto di ‘imitazione’. Sullo sfondo di tale eredità, si innestano caratteristiche pienamente settecentesche, quali la riflessione sul funzionamento della mente umana e l’uso del principio di associazione delle idee, oppure l’uso della teoria della vibrazione per spiegare per via meccanica o di abitudine l’effetto della musica.

Le ultime due concezioni di cui tratteremo non differiscono dalle precedenti né per oggetto, né per le fonti – *in primis* Aristotele – da cui prendono le mosse. Eppure sia Twining che Smith riescono a rinnovare un dibattito che sembrava giunto ad un punto fermo, sottolineando alcuni aspetti fino ad allora rimasti in secondo piano. La carica innovativa del contributo di Thomas Twining procederà da un’analisi in

⁸⁷ Ivi, p. 465.

primo luogo filologico-semanticamente e storiografica; il suo saggio, infatti, cerca soprattutto di chiarire cosa di preciso Aristotele abbia inteso col termine *mimesis*, in riferimento alla musica, e cosa i Moderni intendano per ‘imitazione’ ed ‘espressione’. Adam Smith, invece, ci mostrerà quali possano essere le conseguenze di un pensiero che, nel ragionare sui ‘mezzi’ dell’imitazione, sia più interessato a valorizzare il concetto di ‘differenza’, che non a quello di ‘somiglianza’ tra oggetto imitante e oggetto imitato.

5. Mimesis e imitazione in musica: Aristotele e i Moderni nel confronto di Thomas Twining.

Il 1789 esce a Londra una nuova traduzione inglese della *Poetica* di Aristotele. Questa volta però – a differenza della traduzione del 1705 – non si tratta di una versione derivata dal testo di Dacier, bensì di traduzione originale dal greco ad opera di Thomas Twining, rampollo di una famiglia di mercanti di tè. Come nel caso di Dacier, il testo di Aristotele viene ampiamente commentato da Twining, il quale aggiunge all’edizione anche due veri e propri saggi, dedicati al concetto di ‘imitazione’ nella sua applicazione a poesia e musica. Già il titolo della dissertazione di Twining – *On the different Senses of the Word, Imitative, as applied to the Music by the Antients, and by the Moderns* – segnala una diversità rispetto ai contributi precedenti: l’autore non si chiede se la musica sia un’arte imitativa, bensì si interroga sul significato stesso attribuito al termine ‘imitazione’ in relazione alla musica.

Il saggio di Twining palesa sin dappprincipio la necessità di dare sistematicità alla discussione sulla musica e riesce, nelle prime venti righe, ad organizzare con coerenza tutti gli aspetti che abbiamo faticosamente tentato di descrivere sino ad ora. Egli inizia distinguendo tre diversi ‘oggetti’ su cui la musica esercita i propri effetti: l’orecchio, le passioni, l’immaginazione. L’effetto sull’orecchio è subito messo da parte giacché non ha nulla a che fare con l’imitazione, non si riferisce a nulla e si tratta di un piacere «semplice e originario», pari a quello suscitato dal profumo di una rosa. Negli altri due casi – passione e immaginazione – non ci confrontiamo con un effetto sul senso, bensì sulla mente umana. La musica, precisa Twining, può suscitare idee in due modi: tramite un’associazione di tipo immediato

(che agisce mediante suono e movimento), oppure tramite un'associazione che faccia uso del tramite delle emozioni. Twining cita qui il saggio di Harris, cui si richiederà molto spesso, e la concezione ivi sviluppata – di cui abbiamo parlato nel paragrafo a lui dedicato – secondo cui idee ed emozioni sono connesse nella mente per via associativa. Il traduttore della *Poetica* afferma subito che tutti gli effetti appena citati non saranno argomento del suo saggio, poiché non intrattengono alcuna relazione con il principio che egli intende chiarire, l'imitazione. Vengono, dunque, subito esclusi dalla discussione i due principî che di norma garantivano un'equa considerazione tra musica strumentale e vocale: la stimolazione fisica e l'associazione.

L'autore ricorda come la letteratura che l'ha preceduto sia stata unanime nell'affermare che l'imitazione musicale che opera per il solo mezzo del *suono* – come, ad esempio, l'imitazione del canto degli uccelli – dia ben poco lustro all'arte e come tutti gli autori (Hutcheson, Harris, Beattie, Kames e Avison sono i più citati) abbiano attribuito il maggior pregio della musica al fatto di suscitare emozioni: «but this is so far from being regarded by them as imitation, that it is expressly opposed to it. The ideas, and the language, of the antients, on this subject, were different».⁸⁸ La tesi di fondo di Twining, basata sull'analisi dei testi dello stagirita e dei Moderni, è che questi ultimi chiamino 'espressione' proprio ciò che il primo chiamava *mimesis*: l'accapigliarsi sulla contrapposizione tra espressione e imitazione sarebbe, dunque, solo frutto di una grossa incomprensione e di un problema mal posto. L'autore comincia così a passare coscienziosamente in rassegna i passi aristotelici che ci possono essere d'aiuto per comprendere cosa si debba intendere per *mimesis* in riferimento alla musica, e seguirlo in tale disamina sarà utile pure a noi.

I testi dello stagirita che Twining prende in considerazione sono tre: *Poetica*, *Politica* e *Problemi* (in particolare i nn. 27 e 29 della sez. XIX, dedicata all'armonia). L'autore inglese mette in luce come Aristotele usi in rapporto alla musica sia il termine *μίμησις* (imitazione), sia *ὁμοίωμα* (somiglianza) e specifichi anche di che cosa egli la intende imitazione o somiglianza: essa somiglia ai costumi, alle disposizioni (*τοις ἤθεσι*) e nello specifico allo stato d'animo irascibile o mite, che

⁸⁸ Thomas TWINING, *On the different Senses of the Word, Imitative, as applied to the Music by the Antients, and by the Moderns*, in *Aristotle's Treatise on Poetry, translated: with notes on the translation, and the original; and two dissertations, on poetical, and musical, imitation*, London, 1789, pp. 44-61: 46.

rinvia alla fortezza (ἀνδρεία) e alla temperanza (σωφροσύνη). Inoltre Aristotele aggiunge che i mezzi mediante i quali la musica raggiunge tale somiglianza sono ritmo e melodia. Twining confronta questi passi dello stagirita, in cui si considera la musica in base alla sua funzione di suscitare emozioni, con i passi di Harris e di Beattie in cui tali autori si esprimono circa il medesimo argomento e nota come questi ultimi usino il termine ‘espressione’ proprio nelle medesime circostanze in cui Aristotele usa ‘imitazione’ o ‘somiglianza’. Da qui Twining muove per esprimere qualche considerazione in merito alle differenze tra musica vocale e strumentale. Al primo impatto la discussione del traduttore della *Poetica* sembra essere quella *standard*:⁸⁹

The expressions of music considered in itself, and without words, are, (within certain limits,) vague, general, and equivocal. [...] The effect of words, is, to strengthen the expression of music, by confining it – by giving it a precise direction, supplying it with ideas, circumstances and an object [...].

Sembra quasi di leggere Beattie. Oltretutto Twining aggiunge che la musica antica era di rado udita senza un testo e si può, dunque, supporre che essa mantenesse per l’uditorio uno “stile vocale” anche nell’esecuzione strumentale, magari in virtù dell’analogia tra ritmo musicale e ritmo del linguaggio. Tuttavia, specifica il Nostro, è inutile cercare di interpretare le parole degli Antichi sulla musica leggendo i loro testi e pensando alla nostra musica. La musica strumentale dei Moderni non sembra avere alcuna parentela con quella degli Antichi.

Sulla base del passo poco sopra citato, Twining sembrerebbe schierarsi con la pletora di autori che affermano la supremazia della musica vocale su quella strumentale, in virtù di una maggiore ‘precisione’ della prima nell’espressione di emozioni o idee determinate. Come invece vedremo tra breve, Twining mantiene una posizione di equilibrio, che lo avvicina piuttosto alle posizioni di Kames e di Webb, i quali attribuivano un valore positivo anche all’indeterminatezza della musica strumentale. Twining riesce in questo caso in una mirabile sintesi di antico e moderno, e partendo da alcune considerazioni su due *Problemi* aristotelici della sez. XIX giunge ad un encomio della musica strumentale basato su una facoltà di particolare importanza per il secolo XVIII, l’immaginazione.

⁸⁹ Ivi, p. 48.

I due *Problemi* cui si richiama Twining sono il numero 27 e 29, il cui testo è molto simile:⁹⁰

27. Perché la percezione uditiva è la sola ad essere espressiva di un carattere? Anche senza parole, la melodia ha lo stesso un *ethos* (καὶ γὰρ ἐὰν ἦ ἄνευ λόγου μέλος, ὁμῶς ἔχει ἦθος), che invece non hanno né il colore né l'odore né il sapore. Oppure perché essa comporta un movimento, che non è il semplice movimento indotto in noi dal rumore (ψόφος). (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 (αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς) e nell'ordine dei suoni acuti o gravi, ma non nella loro mescolanza: la consonanza non ha *ethos* (ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος). Nelle altre percezioni questo non accade. I movimenti di cui si è parlato sono invece connessi con l'azione, e le azioni sono indicative (σημασία ἐστίν) dell'*ethos*.

29. Perché i ritmi e le melodie, che non sono altro che suono (φωνή), hanno un rapporto di somiglianza con le diverse disposizioni dell'animo; mentre non è così per i sapori, e neppure per i colori e gli odori? Forse perché sono movimenti come anche le azioni? Ora, l'attività implica un *ethos*; mentre così non è per i sapori e i colori.

Come leggiamo, e come Twining stesso sottolinea, il testo pone in evidenza come la somiglianza tra melodia e disposizioni dell'animo non sia connessa all'uso della parola; posizione che Aristotele sostiene anche nell'VIII libro della *Politica*,⁹¹ dove oltretutto specifica in cosa consista la differenza tra le sensazioni uditive e le altre: «negli altri oggetti di sensazione non c'è imitazione di qualità morali, ad es. negli oggetti del tatto e del gusto, in quelli della vista debolmente [...]. Inoltre queste cose, intendo cioè figure e colori, non sono *imitazioni* (ὁμοιώματα) di caratteri, ma piuttosto *segni* (σημεῖα)[...].»⁹² Twining si interroga su cosa Aristotele abbia potuto intendere col termine 'segno', e interpreta il passo della *Politica* alla luce del *Problema* ventisettesimo. In breve, egli prova ad interpretare lo stagirita – specificando, però,

⁹⁰ ARISTOTELE, *Problemi*, a cura di M. F. Ferrini, Milano, Bompiani, 2002, pp. 282-285. (Ho inserito i termini o le locuzioni greche tra parentesi nei passi più rilevanti o dove la traduzione italiana usa termini più generici del greco, come nel caso di 'rumore' che rende ψόφος, suono inarticolato, e 'suono' che rende φωνή).

⁹¹ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 1340a («inoltre tutti, ascoltando suoni imitativi, sono gettati nello stato d'animo corrispondente, anche se non c'è l'accompagnamento dei ritmi e dei canti», ed. a cura di R. Laurenti, Bari, Laterza, 2000⁵, p. 272).

⁹² ID., *Politica*, ed. cit., p. 273, corsivo mio.

di compiere solo un tentativo esegetico di passi piuttosto oscuri – secondo le teorie a lui contemporanee. Egli immagina che Aristotele, come i saggisti di cui ci siamo occupati finora e che Twining ha ben presente, non abbia potuto intendere che tra la musica e le emozioni vi possa essere una reale e diretta somiglianza. Tale somiglianza è possibile solo in forma mediata, e la mediazione è data dai concetti di movimento ed azione. In sostanza, la musica starebbe al movimento come l'azione sta all'*ethos*. Ma di quale movimento e quale azione si tratta in un tale caso? L'ipotesi di Twining, che cita a proprio supporto l'antico Aristosseno e i moderni Hutcheson e Rousseau (in particolare il *Dictionnaire de Musique* del 1767), è che l'analogia sia da intendersi tra melodia e ritmo di musica e parola. Dunque la parola, nel caso della musica vocale, o l'analogia col suo incedere ritmico e melodico, nel caso della musica strumentale, sarebbero la causa del potere della musica di suscitare emozioni. Già a questo punto il rapporto tra musica vocale e musica strumentale non sembra più tanto dispari. Ma vi è ancora una riflessione contenuta in una lunga nota a piè di pagina, ove l'autore aggiunge un ulteriore motivo di considerazione per la musica strumentale:⁹³

in the best instrumental music, expressively performed, the very indecision itself of the expression, leaving the hearer to the free operation of this emotion upon his fancy, and, as it were, to the free choice of such ideas as are, to him, most adapted to react upon and heighten the emotion which occasioned them, produces a pleasure, which nobody, I believe, who is able to feel it, will deny to be one of the most delicious that music is capable of affording. But far the greater part even of those who have an ear for music, have only an ear; and to them this pleasure is unknown. The complaint, so common, of the separation of poetry and music, was never, I believe, the complaint of a man of true musical feeling [...].

Twining mette qui in luce più di un aspetto nuovo ed importante. Innanzitutto: avere 'orecchio' per la musica non è sufficiente in tutti i casi; per apprezzare i piaceri della musica strumentale occorre un «true musical feeling». È il sentimento, in questo caso, a fare la differenza. Non solo. L'elemento essenziale che gioca a favore della musica strumentale in Twining è che la sua indeterminatezza permette una maggiore libertà di pensiero nell'ascoltatore: l'uditore durante l'ascolto di musica senza testo si trova ad essere più attivo, e la facoltà chiamata in causa è

⁹³ Thomas TWINING, op. cit., p. 49.

l'immaginazione.⁹⁴ Il piacere veicolato dalla musica strumentale viene motivato da Twining in duplice modo. Da un lato il suono senza parola mette in moto l'immaginazione, cosa di per sé piacevole (si pensi al testo addisoniano dei *Pleasures of the Imagination*); dall'altro l'immaginazione è una facoltà che permette all'uomo l'individualità del sentimento, e dunque ciascuno potrà agire nella sfera di libertà che la musica strumentale permette, scegliendo 'liberamente' di soffermarsi su quelle idee che più sono adatte a suscitare e a rafforzare l'emozione personale.

6. La bellezza del 'sistema': il nuovo ascolto musicale di Adam Smith.

L'immaginazione, come presto vedremo, è una facoltà essenziale anche per comprendere la riflessione sulle arti e sulla musica di Adam Smith. In questo paragrafo ci occuperemo in particolare del celebre saggio smithiano *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*, 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,⁹⁵ e che nel soggiorno a Kirkaldy nel 1777 egli si stava occupando di «another work concerning the imitative arts».⁹⁶ Ciò che non si sa è quale relazione esista tra i discorsi degli anni Sessanta e lo scritto degli anni Settanta. In ogni caso, almeno un paio di passi del saggio sulle arti imitative relativi alla musica sembrerebbero testimoniare di una tarda elaborazione del testo che ci è pervenuto. Gli editori stessi del saggio hanno notato che Smith cita la divisione della musica greca in diastatica, sistaltica e 'media' che egli potrebbe aver letto nel primo volume della *General History of Music* di Charles Burney, pubblicato nel 1776. Tuttavia un secondo elemento, molto più evidente del primo, sembra sfuggito all'attenzione generale: la somiglianza – a volte davvero sorprendente – di alcuni passi del saggio di Smith con il saggio di

⁹⁴ In questo caso Twining usa il termine *fancy*, ma *imagination* e *fancy* in molti autore dell'epoca sono sinonimi. In italiano preferiamo tradurre anche il termine *fancy* di Twining con 'immaginazione'.

⁹⁵ Per ogni riferimento alla questione della stesura dell'opera cfr. l'introduzione di W. P. D. Wightman al saggio *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*, in 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), pp. 171-175: 172-3.

⁹⁶ Ivi, p. 171.

James Beattie (scritto nel 1762, ma pubblicato nel 1776) di cui ci siamo occupati nel quarto paragrafo. Nel corso della nostra analisi ci soffermeremo su un passo in particolare, che metteremo a confronto con la versione di Beattie.

Smith prescrisse al suo esecutore testamentario la distruzione degli scritti non pubblicati, ad eccezione di pochi: tra questi il saggio sulle arti e un saggio giovanile, *The Principles which lead and direct Philosophical Enquiries; illustrated by the History of Astronomy*. E, come avremo presto modo di vedere, il riferimento a tale saggio sarà importante per comprendere alcuni passi dello scritto sulla musica e in particolare per comprendere la discussione di Smith dedicata alla musica strumentale.⁹⁷

Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts è diviso in tre parti. Nella prima Smith specifica la propria interpretazione del concetto di 'imitazione' – in particolare con esempi tratti da pittura e scultura – la seconda parte è quasi interamente dedicata alla musica, infine una brevissima terza parte tratta in modo specifico della danza. Ma cos'è l'imitazione per Adam Smith? Egli precisa che ne esistono due tipi: il primo è la 'copia'. Questa, in particolare nelle arti, non solo non conferisce bellezza, ma rappresenta addirittura motivo biasimo. L'imitazione che conferisce valore alle arti è del secondo tipo: essa si regge sulla *disparità* tra l'oggetto imitato e il prodotto dell'imitazione.⁹⁸

Though a production of art seldom derives any merit from its resemblance to another object of the same kind, it frequently derives a great deal from its resemblance to an object of a different kind.

La scultura, ad esempio, somiglia molto a ciò che imita, poiché si tratta di un solido che imita un altro solido; la pittura invece riesce, con due sole dimensioni, a rappresentarne tre. La maggiore identità tra l'oggetto imitato e quello imitante, fa anche sì che il merito di un prodotto scultoreo sia molto legato al pregio dell'oggetto preso a modello, mentre nel caso della pittura anche oggetti di scarso interesse in

⁹⁷ Tra coloro che hanno esaminato la teoria musicale di Adam Smith (in particolare: Nikolaus DE PALÉZIEUX, *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, Wagner, 1981 e Wilhelm SEIDEL, *La musica va annoverata tra le arti mimetiche? L'estetica dell'imitazione riveduta da Adam Smith*, «Il Saggiatore Musicale», III, 1996, pp. 259-272, e ID., *Der Essay von Adam Smith über die Musik [Einführung und Text]*, «Musiktheorie», XV, 2000, pp. 195-204), nessuno sembra aver pensato di mettere in connessione il saggio di Smith sulle arti imitative con altri saggi del medesimo autore. Seidel inoltre, a nostro modo di vedere, sottolinea oltre misura la novità del saggio di Smith poiché lo paragona di continuo alla coeva letteratura francese sull'argomento, anziché confrontarlo con la saggistica britannica che lo ha preceduto.

⁹⁸ Adam SMITH, *Essays...*, ed. cit., p. 178.

natura possono recare piacere ai sensi. Infatti in quel caso ciò che suscita l'interesse del fruitore non è l'oggetto in sé; la sua attenzione e il suo piacere vengono piuttosto stimolati dallo stupore.⁹⁹

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.

Rispetto alle opere della Natura che celano la propria fattura, le opere d'arte aggiungono alla piacevole meraviglia che proviene dall'ignoranza, l'ancor superiore piacere che deriva dalla conoscenza. Le opere dell'arte – secondo Smith – sembrano portare in sé la propria spiegazione. Si può, infatti, spiegare 'come' sono giunte ad un determinato effetto, il loro processo di creazione e i mezzi utilizzati possono essere conosciuti in misura molto maggiore che nelle opere della Natura.

Prima di passare in esame le considerazioni di Smith sulla musica, sarà utile soffermarci sui primi spunti offerti da questa teoria generale dell'imitazione basata sul divario tra l'oggetto che imita e quello cui esso rimanda. Nel passo innanzi citato va notato l'uso dei termini 'wonder' e 'admiration' per spiegare il piacere che deriviamo dall'imitazione: non si tratta di termini generici in Adam Smith. La loro importanza e il loro significato si chiarisce sulla base dello scritto *The Principles which lead and direct Philosophical Enquiries; illustrated by the History of Astronomy*, al quale abbiamo accennato in precedenza. Prima di cominciare la storia vera e propria dell'astronomia – da Eudosso a Newton – Smith enuclea, come recita il titolo, i principî alla base della ricerca filosofica. Il principio primo ci rimanda ad un contesto platonico ed aristotelico: si tratta della *meraviglia*. Insieme ad esso troviamo *sorpresa* e *ammirazione*. La meraviglia si prova di fronte a ciò che non è comune, la sorpresa di fronte a cose che non ci aspettiamo, mentre ammiriamo bellezza e grandezza. Quando avvertiamo tali sentimenti congiunti in riferimento ad un medesimo oggetto, il loro effetto sull'animo ne risulta amplificato. L'inizio della sezione dedicata alla definizione di 'wonder' si apre con parole la cui familiarità ci risulterà lampante: «it is evident that the mind takes pleasure in observing the resemblances that are discoverable betwixt different objects».¹⁰⁰ Vediamo allora

⁹⁹ Ivi, p. 185, corsivo mio.

¹⁰⁰ Ivi, p. 37.

come il rilievo assunto dal 'divario' nel caso dell'imitazione, non sia che il rovescio della medaglia di ciò su cui si fonda in generale la meraviglia: dire che la somiglianza tra due oggetti di natura diversa procura piacere, e dire che l'imitazione reca piacere in relazione alla diversità tra l'oggetto imitante e ciò che imita è affermare qualcosa di molto simile.

Smith così descrive il processo che la meraviglia genera nella nostra mente. La mente tende a riferire i singoli oggetti che percepisce a determinate classi, e quando si presenta ad essa un oggetto nuovo, la memoria non riesce a ricondurlo ad alcunché di noto e comincia così, assieme all'immaginazione, ad attivarsi. La meraviglia corrisponde a tale moto. Ma il saggio contiene anche una seconda descrizione della meraviglia che ci indirizza in modo ancor più chiaro alla fonte di tali riflessioni. Smith spiega come oggetti, per quanto dissimili, che di norma seguono l'uno all'altro vengano percepiti dall'immaginazione come connessi, poiché «the idea of the one seems, of its own accord, to call up and introduce that of the other».¹⁰¹ Così, il principio di associazione delle idee permette all'immaginazione di precorrere la sequenza di eventi secondo la sua abituale presentazione, senza sforzo né impedimento. L'oggetto che desta meraviglia interrompe tale catena e 'stupisce' l'immaginazione, le cui previsioni si rivelano errate. Essa avverte così la necessità di colmare la lacuna che si è determinata nel processo, e cerca di creare un ponte di connessioni che inserisca l'oggetto problematico all'interno di una nuova sequenza. Una volta che tale processo è terminato, la meraviglia svanisce: «who wonders at the machinery of the opera-house who has once been admitted behind the scenes? In the wonders of Nature, however, it rarely happens that we can discover so clearly this connecting chain».¹⁰² Si tratta proprio della medesima posizione – esaminata in precedenza – che Smith sosterrà allorquando parlerà della bellezza dell'imitazione artistica che 'porta in sé la propria spiegazione', come nel caso delle macchine teatrali, contrapponendola agli oggetti di natura che la celano. Da questa mancanza di spiegazione che l'uomo avverte nella natura nasce la filosofia, il cui scopo è quello di rappresentare le invisibili catene che connettono i principî della natura e porre, dunque, freno al moto dell'immaginazione di fronte a ciò che la meraviglia. La

¹⁰¹ Ivi, p. 40.

¹⁰² Ivi, p. 42.

filosofia è infatti per Smith un'arte che si rivolge all'immaginazione.¹⁰³ È legittimo supporre che tali riflessioni siano state in qualche modo suggerite a Smith dalla lettura del *Treatise* di Hume e, in particolare, dalle analisi del concetto di causa (I, III). Hume, infatti, si era interrogato sulla natura della relazione che definiamo di causa ed effetto, riconducendola a quelle catene di eventi che siamo abituati a cogliere in successione e che inducono l'immaginazione a passare da un evento all'altro:¹⁰⁴

when the mind [...] passes from the idea or impression of one object to the idea or belief of another, it is not determin'd by reason, but by certain principles, which associate together the ideas of these objects, and unite them in the *imagination*.

Come nel processo illustrato da Smith, nell'esaminare la sua trattazione del principio di imitazione in relazione alle arti, anche noi ci siamo 'meravigliati'. Infatti, abituati alle riflessioni *standard* sull'importanza della somiglianza nell'imitazione, la nostra immaginazione ha trovato un ostacolo di fronte al concetto di 'differenza'. Essa ha dunque cercato di rimuovere l'ostacolo e ristabilire una catena di riflessioni lungo le quali poter scorrere senza fatica. Tale nuova catena parte dai pensieri di Hume in merito concetto di causa, in cui l'autore scozzese illustra come la mente stabilisca di continuo relazioni tra oggetti separati e come tali relazioni vengano operate dall'immaginazione. Smith riprende tale impostazione e la sviluppa, soffermandosi in particolare sulla reazione dell'immaginazione di fronte a ciò che sembra mettere in dubbio le relazioni da lei ipotizzate e che, dunque, la meraviglia. La conoscenza filosofica viene interpretata nello scritto sulla storia dell'astronomia alla luce di questa dinamica: le sue teorie rispondono alle necessità dell'immaginazione turbata nel suo normale decorso.¹⁰⁵ Nel caso delle arti imitative, invece, la meraviglia non necessita di essere "spenta" da una teoria filosofica. La peculiarità degli oggetti dell'arte, come abbiamo visto, è che essi recano in sé la propria spiegazione. Una volta svelata la fattura di un'opera, una volta inteso il suo 'farsi', la meraviglia cessa.

¹⁰³ Ivi, p. 46.

¹⁰⁴ David HUME, *Trattato...*, ed. cit., p. 200 (I, III, § 6).

¹⁰⁵ Non va dimenticata, in relazione alla connessione tra sorpresa, ammirazione e conoscenza filosofica, l'affermazione di Hume, secondo cui: «any thing propos'd to us, which causes surprize and admiration, gives such a satisfaction to the mind, that it indulges itself in those agreeable emotions, and will never be persuaded that its pleasure is entirely without foundation. From these dispositions in philosophers and their disciples arises that mutual complaisance betwixt them [...]», ivi, p. 74 (I, II, § 1).

Passiamo ora all'esame dell'imitazione musicale, cui Smith dedica la seconda parte dello scritto sulle arti. A differenza di pittura e scultura, trattate senza distinzioni al loro interno, la musica viene divisa in tre generi: musica vocale, musica strumentale connessa all'opera (*ouvertures*, ecc.), musica strumentale *tout-court*.

La musica vocale può essere detta 'imitativa' in almeno tre casi: la musica 'imita' il discorso nelle canzoni; imita le passioni tramite il tono e il movimento; vi è infine l'imitazione del gesto con cui il cantante si accompagna. È chiaro che qui Smith non è interessato all'identificazione di un'imitazione del 'suono' in sé, bensì di specifici contesti musicali. Così nel caso delle canzoni, grazie al testo vi sono «rhythmus and melody, shaped and fashioned into the form either of a good moral counsel, or of an amusing and interesting story»;¹⁰⁶ quindi vi è una canzone che imita qualcosa di diverso, ossia un discorso. Smith menziona, a questo proposito, la ben nota critica rivolta alle arie operistiche: cosa c'è di più innaturale di qualcuno che si metta a cantare per esprimere, ad esempio, le proprie ambascce? Ebbene, l'elogio della differenza permette di riconoscere in tale mancanza di 'naturalzza' una virtù di quel genere musicale, poiché il divario tra l'oggetto imitato – un discorso frutto di una situazione penosa – e la sua imitazione – il canto – è massima. Il secondo caso di imitazione riguarda il rapporto tra musica e passioni:¹⁰⁷

The tone and movements of music, though naturally very different from those of conversation and passion, may, however, be so managed as to seem to resemble them. On account of the great disparity between the imitating and the imitated object, the mind [...] cannot only be contended, but delighted, and even charmed and transported, with such an imperfect resemblance as can be had.

In questo caso Smith fa riferimento alla teoria, già esposta da molti autori prima di lui, secondo cui il suono musicale potrebbe esprimere delle 'classi' di passioni, ma non passioni specifiche, cosa nella quale verrebbe soccorsa dalla poesia. Tuttavia, a questa teoria Smith aggiunge un nuovo corollario circa la spiegazione del perché la musica vocale sia così adatta all'espressione delle passioni, e in cosa si somiglino, pur nella loro gran differenza. Ebbene, la somiglianza è riscontrata nel principio di ripetizione. Le passioni gettano l'individuo in preda ad una mania, esso è assediato da un pensiero, un'idea ricorrente che non lo abbandona mai. La musica, le arie,

¹⁰⁶ Adam SMITH, *Essays...*, ed. cit., p. 190.

¹⁰⁷ Ivi, p. 191.

possono rappresentare proprio questo, col ripetersi, col ritorno incessante di un medesimo motivo:¹⁰⁸

Neither prose nor poetry can venture to imitate those almost endless repetitions of passion. They may describe them as I do now, but they dare not imitate them; they would become most insufferably tiresome if they did. [...] It is by means of such repetitions only, that music can exert those peculiar powers of imitation which distinguish it, and in which it excels all the Imitative Arts.

Smith introduce dunque un nuovo elemento sulla base del quale istituire un paragone tra musica e passioni. Gli autori precedenti avevano spesso puntato sul concetto di movimento, associando la velocità del suono alla gioia o la sua lentezza alla malinconia; lo stesso Smith ripropone tali ragionamenti, ma vi aggiunge questo speciale richiamo al movimento ciclico, tipico della passione, che la musica sola può riprodurre senza generare noia. Il terzo genere di imitazione, come il primo, non è da attribuirsi al suono, bensì al gesto del cantante: questi, animato dall'affetto suscitato dalla musica, agisce con grazia e naturalezza in conformità al sentimento che lo domina, rafforzandone così l'effetto sugli spettatori. Il breve brano sopra citato ci indica anche come il secondo dei modi imitativi della musica vocale la ponga in una posizione di privilegio rispetto alle altre arti. Smith corrobora tale affermazione illustrando una ulteriore differenza della musica rispetto a pittura e scultura: pittura e scultura non aggiungono nulla alla natura; sebbene possano, secondo le regole dell'antico *canone*, assemblare parti che si trovano in individui differenti e riunirle in un esemplare perfetto, non c'è alcun particolare di esse che non si ritrovi in natura. La musica invece, grazie al suo dominio sul tempo, riesce a piegare la natura ai propri scopi, e a "rivestire" – tramite melodia e armonia – la natura con una propria unica e peculiare bellezza. Sebbene qui Smith non ne faccia menzione, possiamo osservare come anche in questo esempio l'imitazione musicale risulti più gradevole in virtù della distanza dall'oggetto. Pittura e scultura – secondo l'analisi di Smith – assemblano parti di individui già esistenti, sicché lo scarto rispetto agli individui nella propria veste naturale non è molto rilevante. Il dominio del tempo, attraverso ritmo e metro, che si attua nella musica rappresenta invece una notevole differenza rispetto al suono naturale.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

I passi del saggio dedicati alla musica strumentale (composta per la scena) sembrerebbero iniziare con una constatazione di superiorità della musica vocale su quella strumentale, ed è in queste parti che riscontriamo quelle analogie con l'*Essay on Poetry and Music* di Beattie cui avevo accennato in apertura di paragrafo. Smith mette in evidenza come la musica strumentale risponda con difficoltà al principio imitativo, e per illustrare ciò si serve di un esempio già incontrato in Beattie e discusso nel paragrafo a lui dedicato. Beattie scriveva:¹⁰⁹

Music is imitative, when it readily puts one in mind of the thing imitated. If an explication be necessary, and if, after all, we find it difficult to recognize any exact similitude, I would not call such music an imitation of nature; but consider it as upon a footing, in point of likeness, with those pictures, wherein the action cannot be known but by a label proceeding from the mouth of the agent [...]. But between imitation in music and imitation in painting, there is one essential difference: a bad picture is always a bad imitation of nature, and a good picture is necessarily a good imitation; but music may be exactly imitative, and yet intolerably bad; or not at all imitative, and yet perfectly good.

In Smith la medesima riflessione è così formulata:¹¹⁰

In the imitative arts, though it is by no means necessary that the imitating should so exactly resemble the imitated object, that the one should sometimes be mistaken for the other, *it is, however, necessary that they should resemble at least so far, that the one should always readily suggest the other.* It would be a strange picture which required an *inscription* at the foot to tell us, not only what particular person it meant to represent, but whether it meant to represent anything. *The imitations of instrumental music may, in some respects, be said to resemble such pictures. There is, however, this very essential difference between them, that the picture would not be much mended by the inscription; whereas, by what may be considered as very little more than such an inscription, instrumental music, though it cannot always even then, perhaps, be said properly to imitate, may, however, produce all the effects of the finest and most perfect imitation.*

Ho evidenziato in corsivo le espressioni che più sembrano essere un calco, ma in ogni caso la somiglianza dei due passi è lampante. Solo nella conclusione Smith si dimostra, per così dire, meno “manicheo” di Beattie. Non contrappone rigidamente un ‘bello’ e un ‘brutto’, limitandosi a dire che l’iscrizione non farebbe perdonare al

¹⁰⁹ James BEATTIE, *An Essay on Poetry and Music...*, ed. cit., p. 442.

¹¹⁰ Adam SMITH, *Essays...*, ed. cit., p. 196.

quadro l'incomprensibilità dell'imitazione, mentre la musica – anche nel caso in cui non stia propriamente imitando – raggiunge i medesimi effetti di una perfetta imitazione. Anche se non imita, dunque, la musica piace. Ed in ciò Beattie e Smith tornano a concordare.

Abbiamo già menzionato il fatto che Smith, al pari dei suoi predecessori, tratti della relazione intercorrente tra il moto sonoro e quello delle passioni. La concezione della mente come fluire incessante di idee e pensieri favorisce il paragone. Nel caso della gioia, ad esempio, Smith spiega come il moto dei pensieri nella mente divenga più vivace e veloce, come aumentino i contrasti; la musica può fare qualcosa di simile grazie ad una successione di suoni più o meno veloci o gravi. Tuttavia, come altri prima di lui, l'autore tiene a precisare come non vi sia somiglianza alcuna in senso proprio tra suoni e passioni. Di solito, come sappiamo, la relazione tra suoni e passioni era spiegata invocando il fatto che, poiché i loro effetti sono i medesimi, alla mente viene naturale accostare e alle volte confondere i due fenomeni. Smith invece nega che la relazione tra suono e passione sia da intendersi per via di imitazione e pure che derivi per simpatia, e preferisce attribuire alla musica stessa caratteri antropici. Quest'arte:¹¹¹

becomes itself a gay, a sedate, or a melancholy object; and the mind corresponds to the object which engages its attention. Whatever we feel from instrumental music is an original, and not a sympathetic feeling: it is our own gaiety, sedateness, or melancholy; not the reflected disposition of another person.

Per illustrare meglio il proprio pensiero, Smith spiega che nel caso della musica succede ciò che accade per il paesaggio. Noi attribuiamo comunemente alla natura degli stati emotivi: un paesaggio avvolto nella nebbia sarà malinconico, uno in cui brilla il sole in un contesto campestre e verdeggiante sarà allegro. In tutti questi casi non si dice che il paesaggio 'imiti' malinconia o gioia. Lo stesso vale per la musica, che non imita le passioni, ma le suscita. È da notare che altri al posto di Smith avrebbero parlato in un tale contesto proprio di 'simpatia' per spiegare questa strana forma di 'contagio' patetico-musicale, ma nel lessico smithiano la simpatia – definita nella *Theory of Moral Sentiments* (Londra, 1759) – è caratterizzata come quel sentimento che si esercita nel partecipare alle passioni di un altro essere umano.

¹¹¹ Ivi, p. 198.

Anche se non possiamo avere esperienza diretta dei sentimenti dei nostri simili, la nostra immaginazione ci permette di immedesimarci nell'altro. I sentimenti che verrebbero suscitati dalle impressioni sui nostri sensi, se ci trovassimo nella sua situazione, si risvegliano e 'simpatizziamo' con l'altro. Smith nega, dunque, che la musica agisca sull'uomo per via simpatetica, perché – dato il significato che egli attribuisce al termine – si tratterebbe di una «reflected disposition of another person». Tuttavia, proprio nell'idea che la musica non possa imitare e 'sia' malinconica allo stesso modo in cui lo è un paesaggio, possiamo ravvisare proprio il nucleo dell'attività simpatetica: la proiezione. In tutti questi casi, infatti, io attribuisco ad un altro (sia esso una persona, un paesaggio o una musica) sentimenti che sono miei. Questa somiglianza non è tuttavia colta da Smith.

Passiamo ora alle ultime riflessioni dedicate da Smith alla musica strumentale, dove credo potremo cogliere l'aspetto più innovativo della sua teoria. Il nostro autore, l'abbiamo visto, conviene con molti suoi compatrioti sul fatto che il puro suono non imiti, e che esso esprima le passioni in maniera meno perfetta rispetto alla musica vocale: quest'ultima fa più presa sul cuore. Tuttavia l'azione della musica strumentale – ed è qui la novità – esercita anch'essa degli effetti, e non sul senso, bensì sulla mente. In virtù della propria piacevolezza, la musica desta l'*attenzione*, la quale comincia a seguire il succedersi dei suoni e le relazioni che essi intrattengono:¹¹²

by means of this relation each foregoing sound seems to introduce, and as it were to prepare the mind for the following: by its rythmus, by its time and measure, it disposes that succession of sounds into a certain arrangement, which renders the whole more easy to be comprehended and remembered. Time and measure are to instrumental music what order and method are to discourse.

La mente si ritrova ad essere completamente coinvolta in questo processo, e forse, avendo già detto qualcosa sul funzionamento della mente in relazione allo scritto di Smith sulla storia dell'astronomia, possiamo capire perché: l'autore rileva una sostanziale analogia tra il funzionamento della mente – secondo il modello humeiano – e il costrutto musicale. La mente è costituita da un flusso continuo di impressioni e la sua essenza è data proprio da tale ininterrotta successione; il tempo

¹¹² Ivi, p. 204.

e l'ordine rappresentano delle istanze fondamentali, tanto che Hume precisa nel *Treatise* come «the chief exercise of the memory is not to preserve the simple ideas, but their *order* and *position*».¹¹³ Va, inoltre, notato che quando nel *Treatise* Hume cerca di spiegare l'idea di tempo, egli lo fa tramite un esempio musicale e alcune delle sue osservazioni in questo passo trovano una sorta di eco in Smith. Citiamo il passo:¹¹⁴

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 [...].

Allo stesso modo Smith sottolinea che ciò che impegna la mente nell'ascolto musicale è proprio il gioco che si instaura tra la memoria e le capacità di previsione dell'immaginazione e che in questo caso la musica non ha altro significato che la medesima combinazione dei suoni. La musica offre alla mente umana quel piacere veicolato dai sistemi completi e regolari, nell'ascolto infatti «the mind enjoys not only a very great sensual, but a very high intellectual, pleasure, not unlike that which it derives from the contemplation of a great system in any other science».¹¹⁵ La nozione di 'sistema' era stata definita da Smith proprio nella *History of Astronomy*, e con tale termine egli intende i meccanismi immaginari che la fantasia crea per connettere diversi movimenti o effetti riscontrati nella realtà.

Se tiriamo, dunque, le fila del discorso possiamo affermare che la teoria sulle arti imitative e l'interpretazione della musica di Adam Smith sono influenzate in modo determinate dalla sua concezione della mente umana. Le facoltà di memoria e immaginazione, e il trittico composto da stupore, meraviglia e ammirazione ne costituiscono le fondamenta. L'accento sulla meraviglia, infatti, permette a Smith di incentrare la propria idea di 'imitazione' sul concetto di 'differenza': la mente umana – infatti – si trova sollecitata di fronte ad oggetti che ne imitano altri di diversa natura, perché lo stupore che quella percezione provoca, spinge l'immaginazione al moto per spiegare l'effetto di tale meraviglia e genera piacere.

Nel caso della musica strumentale, l'analogia con il dipanarsi del pensiero umano porta Smith a considerare la musica anche al di là della sua dimensione patetica. La musica non ha solo il potere di rivolgersi all'animo tramite il risveglio

¹¹³ David HUME, *Trattato...*, ed. cit., p. 42 (I, I, § 3)

¹¹⁴ Ivi, p. 94 (I, II, § 3).

¹¹⁵ Adam SMITH, *Essays...*, ed. cit., p. 205.

delle passioni. Essa, infatti, può essere oggetto di un piacere puramente intellettuale, poiché presenta le caratteristiche di un sistema, ossia si sviluppa nel tempo, secondo una precisa struttura. La musica diviene così analoga al pensiero umano, che si svolge in continuità e in modo ordinato e la sua percezione impegna l'immaginazione che prova piacere a percorrere e a precorrere quei moti che le sono così familiari.

Conclusione

Il dibattito britannico settecentesco sulle arti eredita dal passato alcune domande fondamentali: quali sono i principi delle arti e da cosa sono accomunate? Che rapporto esiste tra arte e natura? Come va intesa l'imitazione operata dalla musica? Come e che cosa può comunicare all'uomo una musica senza testo? Che legame esiste tra musica e passioni?

Le possibili risposte, come abbiamo visto, sono innumerevoli nel dettaglio, ma l'impostazione del problema rimane stabile. Innanzitutto possiamo notare come nessuno degli autori trattati, da Harris a Smith, intenda la dimensione imitativa della musica come mimesi di suoni naturali. Il piacere musicale non è mai connesso ad un tale genere di imitazione. La questione più dibattuta riguarda la relazione tra musica e passioni. All'unanimità si riconosce la presenza di tale relazione, ma ci si divide nell'interpretarla: si può dire che la musica 'imiti' le passioni, che la musica le 'esprima', oppure che le susciti per 'simpatia'. E ciascuna di queste opzioni implica delle conseguenze. Il caso più evidente pare quello del concetto di 'espressione', immaginato – *in primis* da Charles Avison – come possibile risposta al principio imitativo. Di fatto, imitazione ed espressione presentano un medesimo problema, che ruota attorno alle domande 'che cosa?' e 'come?'. Le teorie che sottolineano la dimensione espressiva della musica, come in Beattie, manifestano delle difficoltà nella spiegazione del piacere che la musica strumentale produce nell'uomo; risultati più efficaci ottengono invece coloro che preferiscono affidarsi al principio simpatetico, sia inteso in senso fisico-meccanico (come Webb), sia inteso nel senso più generale di "naturale risonanza con qualcosa" che ritroviamo in Harris o in Jones.

Le teorie che sembrano meglio rispondere alle necessità musicali sono quelle incentrate sulle nozioni di *moto* e *tempo*, che, dunque, enfatizzano la dimensione ritmica e metrica della musica e pongono in secondo piano la questione semantica. I due principali riferimenti in questi casi sono Aristotele e Hume. Il moto aristotelico può trovarsi associato alle scoperte della fisiologia settecentesca e dar luogo ad interpretazioni di stampo meccanico come quella di Daniel Webb, in cui l'analogia tra passioni e musica è data dal fatto che entrambe agiscono nel medesimo modo sulla mente e producono i medesimi effetti; oppure, come in Thomas Twining, può prender forma una teoria che utilizza i testi di Aristotele per interpretare la relazione tra musica e affetti, per poi fare leva sul moderno concetto di 'immaginazione' per completare una teoria che non sembra possedere strumenti sufficienti per dare ragione degli effetti della musica strumentale.

In questo panorama le elaborazioni che sono risultate più complete ed interessanti sono quelle di Lord Kames e Adam Smith. Per alcuni versi, le loro idee sembrano riproporre una nuova applicazione del classico concetto di 'ordine', che grazie alla concezione di una mente umana solcata da un continuo scorrere di idee e percezioni, istituiscono un'analogia tra il fluire del pensiero umano e lo sviluppo nel tempo di un brano musicale.

È di fondamentale importanza cogliere quanto la scelta di determinate teorie fisiologiche o psicologiche da parte degli autori in questione condizioni gli esiti estetici della loro indagine sulla musica. In campo estetico musicale fra le questioni più spinose cui dare una risposta vi erano la natura della relazione tra musica ed emozioni e la significazione musicale. L'incontro tra una cultura come quella britannica settecentesca, dedita allo studio del funzionamento della mente umana, e queste problematiche musicali si è rivelata particolarmente feconda. In particolare modo lo è stato l'incontro con la psicologia della mente di Hume, in cui il concatenarsi delle idee nella mente dell'uomo viene spiegato tramite categorie di relazione come somiglianza, identità, spazio, tempo e quantità, alcune delle quali si prestano benissimo alla descrizione dello svolgersi del discorso musicale, senza alcun riferimento alla dimensione semantica. L'accento sulla temporalità, sullo scorrere incessante del pensiero, e sul ruolo di memoria e immaginazione nella mente umana, ha incontrato nella musica un terreno ideale di confronto e l'estetica musicale ha guadagnato da tale incontro nuove possibilità esegetiche che rendessero

conto del proprio funzionamento e dalla propria azione. Se gli effetti della musica si manifestano pur sempre sull'uomo, dallo studio di quest'ultimo essa può ricavare enormi benefici.

PARTE SECONDA

La *Science of Music* del sec. XVIII

La prima parte della dissertazione ha messo in luce i concetti del sapere musicale elaborati e adoperati da filosofi e letterati al fine di arricchire la conoscenza dell'uomo. In questa seconda parte si esamineranno alcune fonti musicali, teoriche e storiche, per cercare di capire come il sapere musicale venga in esse pensato e organizzato e per vedere se e come i concetti discussi nella prima parte del nostro lavoro siano utilizzati.

Il primo capitolo di questa sezione sarà dedicato in particolare alla discussione di tre opere: *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* di Alexander Malcom (Edimburgo, 1721); *The art of Musick* di John Frederick Lampe (Londra, 1740) e *l'Essay on Musical Expression* di Charles Avison (Londra, 1752). Il trattato è stato per lungo tempo il genere letterario che più d'ogni altro è riuscito a contenere e riassumere in sé l'enciclopedia dei saperi. Col progredire e l'approfondirsi delle singole conoscenze disciplinari, esso è andato specializzandosi in ambiti più definiti, con la produzione di trattati di medicina, di matematica, ecc. Tuttavia, a differenza dei semplici manuali, i prodotti di questo genere sembrano aver mantenuto una sorta di "aspirazione all'universalità", tenendo viva la connessione delle singole discipline con una forma di sapere più generale. Se è vero che «una costante del trattato di musica è il suo rapporto con la cultura»,¹ mediante l'esame dei tre esemplari prescelti cercheremo di individuare quali siano gli aspetti e i tratti della cultura settecentesca che i nostri autori ritengono importante includere nelle proprie trattazioni sulla musica.

Il secondo capitolo si occuperà di un differente genere di discorso sulla musica, ossia il discorso storico. Le celebri opere di Sir John Hawkins e Charles Burney saranno esaminate alla luce del rinnovato interesse settecentesco per il passato storico e inserite all'interno del processo di formazione della storiografia moderna,

¹ Paolo GOZZA, *La musica come scienza matematica e la sua influenza teorica sull'immaginario artistico*, in «Storia della scienza», vol. IV (Medioevo, Rinascimento), Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2001, pp. 992-1003.

sulla traccia delle idee sviluppate da Arnaldo Momigliano a partire dagli anni '50, che vedono nel dialogo fra le figure dello storico e dell'erudito un momento saliente per la costituzione di un nuovo modo di pensare il passato.² Nel nostro orizzonte una discussione di queste due opere seminali e ben note sembra necessaria da più punti di vista. Sebbene esista una letteratura specifica sui due autori, pochi sono stati i tentativi di collocarne le opere in un contesto culturale di ampio respiro.³ Un testo che, a tutt'oggi, tenta ancora di rispondere a questa necessità è l'ormai lontano *Philosophies of music History* di Warren Dwight Allen del 1939 (ripubblicato in forma leggermente modificata nel 1962), nel quale, tuttavia, le due storie della musica che ci interessano vengono discusse quasi come un genere a parte, avulse da un discorso che tenga conto del concetto di 'storiografia' nel Settecento in generale. In ambito francese una discussione approfondita sulla storia della musica tra Seicento e Settecento si ha nello studio di Philippe Vendrix del 1993, il quale tenta anche di rendere conto dei «facteurs de l'intérêt historique» nei secoli designati.⁴

Un secondo, e permanente, fattore d'interesse per un rinnovato studio delle storie di Hawkins e Burney può inoltre essere identificato nel costante bisogno della musicologia contemporanea di interrogarsi sulla natura della storiografia musicale. Il dibattito iniziato verso la fine degli anni Sessanta,⁵ e proseguito fino agli anni Ottanta con gli studi di Dahlhaus, Wiora e Treitler, hanno aiutato a delineare le problematiche e a definire i concetti di una disciplina dai contorni sfuggenti.

² In particolare si veda Arnaldo MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 13, 1950, pp. 285-315, ripubblicato in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 67-106; e il più tardo ID., *Le radici classiche della storiografia moderna*, Firenze, Sansoni, 1992 (1990) [in particolare il cap. III 'L'origine della ricerca antiquaria', pp. 59-83].

³ Su Burney, lo studio principale di riferimento resta Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983.

⁴ Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La Musique et son Histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993 (cfr. in particolare il cap. II, pp. 65-94).

⁵ Cfr. W. WIORA, *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, «Acta Musicologica», XXXIII, 1961, pp. 84-104; *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968; *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, a cura di W. Wiora, Regensburg, Bosse, 1968; *Perspectives in Musicology*, a cura di B. S. Brook, E. O. D. Downes e S. V. Solkema, New York, Norton, 1972; C. DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Hans Gerig, 1977; G. KNEPLER, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Beiträge zur Theorie, Methode und der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig, Reclam, 1977; W. WIORA, *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980; L. TREITLER, *Music and the Historical Imagination*, Harvard, Harvard University Press, 1989.

Tuttavia, nel confrontarsi con le storie della musica del Settecento, il lettore che abbia familiarità con tali testi rischia di trovarsi spiazzato. Cercare di comprendere come si siano andate costituendo le storie della musica nel Settecento, e a quali tradizioni si richiamino, potrebbe essere utile al musicologo contemporaneo per considerare con maggior attenzione la natura storica delle categorie di cui fa uso, senza attribuire loro una dimensione ontologica. La contestualizzazione storica dei concetti di cui facciamo uso può essere un buon metodo per evitare le Scilla e Cariddi del realismo e del nominalismo, riconoscendo che termini quali ‘storia’ e ‘musica’ non rinviano sempre ad un medesimo significato e, dunque, non sono categorie ‘atemporalì’, senza tuttavia incorrere nell’eccesso opposto, rinunciando a tracciarne caratteristiche generali all’interno di precisi àmbiti storici e geografici.⁶

Nel definire il compito della storia della musica, Guido Adler – riconosciuto come il fondatore della disciplina ‘musicologia’ – scrive:⁷

Die Aufgabe der Musikgeschichte ist die Erforschung und Darlegung des Entwicklungsganges der tonsetzerischen Produkte; ihr Objekt sind die tonkünstlerischen Erzeugnisse und zwar ihre Entstehung und Ausbildung, ihre Zusammensetzung in Gruppen je nach der Zusammengehörigkeit und Unterscheidbarkeit, ferner die Abhängigkeit, Eigenentfaltung und die Einflußsphäre jeder tonkünstlerischen Persönlichkeit.

Al centro di questo modello di storia della musica si trova, dunque, il prodotto musicale, l’opera. La storia della musica tra Otto- e Novecento è concepita in primo luogo come una storia delle ‘opere musicali’. Come si vedrà nell’ultimo capitolo del nostro lavoro, le storie settecentesche di cui ci occuperemo muovono da presupposti diversi.

⁶ Sulla declinazione di questi due modi di relazionarsi ed intendere le categorie nell’àmbito degli studi di musicologia storica cfr. Leo TREITLER, *Music and the Historical Imagination*, cit. (in particolare il cap. IV, ‘On Historical Criticism’, pp. 79-94).

⁷ Guido ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1919, p. 9.

Capitolo I

Una nuova organizzazione del sapere musicale

Le fonti prese in considerazione in questo capitolo, comprese in un arco storico contenuto, rappresentano tre diverse modalità di relazionarsi al sapere musicale. Il primo scritto, il *Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* di Malcom, è un'opera che si pone nella linea di continuità con i trattati antichi di musica, presentando sia una parte speculativa sia pratica. Tuttavia, nonostante la continuità formale, vi sono almeno due aspetti di quest'opera che ne rivelano il moderno *milieu* teorico. In primo luogo l'uso della filosofia della mente di Locke, di cui l'autore si serve per rendere conto della percezione sonora e della formazione delle idee relative alla percezione, colloca l'opera nell'ambiente empirista inglese d'inizio secolo. In secondo luogo, accanto alla dimensione speculativa e pratica della trattazione, compare anche l'aggettivo 'storico'. In realtà questa terza sezione dell'opera sembra rilevare di una fase di passaggio nella coscienza musicale dell'epoca: si percepisce la necessità di porre la produzione musicale in prospettiva storica, sebbene non si giunga ancora a una 'storia' della musica come saranno quelle del reverendo Brown o di Hawkins o di Burney. La trattazione storica di Malcom, infatti, contiene una prima sezione analoga a quella che nei trattati antichi era dedicata all'encomio musicale – con la narrazione dei miti originari e dei fasti della tradizione greca –, e in seguito una sezione dedicata al paragone tra musica antica e musica moderna. L'antico modo di narrare la storia della musica e la consuetudine tardo-seicentesca del *parallèle* sono semplicemente accostati.

Il secondo scritto esaminato, *The art of Musick* di Lampe, è un saggio di respiro meno ampio del precedente, frutto del lavoro non di un teorico, ma di un "pratico". Esso fornisce un esempio di ricezione delle moderne teorie sulla generazione dell'armonia di Rameau, sempre mediate dalla filosofia della mente di Locke.

Di natura differente è l'ultima opera di cui tratteremo, l'*Essay on Musical Expression* di Charles Avison. Questo testo presenta una matura riflessione che trova la propria collocazione nell'ambito delle teorie descritte nel capitolo precedente, dedicate alla comparazione tra le arti e all'identificazione dei loro principi. Avison, poggiando la propria teoria sugli studi di Addison, Hutcheson e Harris e focalizzando l'attenzione

sulla sola musica e su un principio in particolare, presenta una proiezione applicativa dei discorsi su imitazione ed espressione di cui si è dato conto in precedenza.

1. Alexander Malcom: *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* (Edimburgo, 1721).

Alexander Malcom (1685-1763) è una figura poco nota del Settecento britannico, cui si deve un trattato sulla musica pubblicato a Edimburgo nel 1721. Teorico e insegnante, studioso di discipline matematiche, Malcom emigrò in America prima del 1734 (data in cui lo troviamo a New York), continuando a svolgere la professione di didatta fino al 1759.¹

Il *Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* non solo reca chiare tracce degli interessi matematici dell'autore, ma rivela anche una conoscenza della filosofia della mente lockeiana, dei dibattiti filosofici dell'epoca e un particolare interesse per la storia, che lo conduce a scrivere la prima 'storia della musica' a noi nota in lingua inglese. Lo scritto è dedicato alla Royal Academy of Music (1719-1728).²

La materia del trattato è organizzata secondo l'ordine evidenziato nel titolo. I capitoli I-X sono dedicati alla teoria musicale: si parte con la definizione dell'oggetto e del fine della musica, per passare a una discussione sulla natura del 'suono musicale'. In seguito vengono definiti i concetti di consonanza, dissonanza e armonia, e sono descritte scale e accordature. Questa è la sezione cui viene dato maggior spazio, andando a occupare la metà del totale dell'opera. La seconda parte del trattato (capp. XI-XIII) è dedicata alla pratica compositiva. Queste pagine, come spiega l'autore nell'introduzione, «for want of sufficient practice» nell'arte musicale sono opera del genio e della generosità di un 'amico',³ il cui nome viene taciuto.

¹ La bibliografia su A. Malcom è esigua. Per le notizie biografiche ci siamo basati sulla voce 'Malcom, Alexander', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, II ed., New York, Macmillan, 2001, vol. XV, p. 681 sg.; sul trattato di Malcom esiste anche una tesi di dottorato americana di Reppard STONE, *An Evaluative Study of Alexander Malcom's Treatise of Musick: Speculative, Practical and Historical* (Catholic University of America, Washington D.C., 1974).

² Sulla storia dell'accademia si veda Elisabeth GIBSON, *The Royal Academy of Music: 1719-1728*, New York and London, Garland, 1989.

³ Alexander MALCOM, *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* (Edinburgh, 1721), New York, Da Capo Press, 1970, p. xxii.

Infine il capitolo XIV, l'ultimo del trattato, è dedicato a una trattazione storica della musica.

L'opera di Malcom è introdotta da una *Ode on the Power of Musick, incrib'd to Mr. Malcom, as a Monument of Friendship, by Mr. Mitchell*, che offre un tipico esempio di encomio della musica. Con tutta probabilità il testo è da attribuirsi a Joseph Mitchell (c. 1684-1738), poeta e drammaturgo scozzese che frequentò, come Malcom, l'Università di Edimburgo.⁴ Il genere dell'encomio musicale, che nel secolo XVIII era ormai in pieno declino, aveva goduto di particolare fortuna proprio in Gran Bretagna, grazie alle rielaborazioni da parte dei maggiori poeti inglesi (Shakespeare, Milton, Dryden...).⁵ L'*Ode* di Mitchell segue il classico percorso di boeziana memoria, ripercorrendo – nell'ordine – la musica celeste, la musica *humana* e la musica degli strumenti. La proprietà musicale che più viene magnificata nell'elogio è l'armonia, come forma di concordia tra gli opposti. L'insistenza sulla capacità della musica di 'accordare' e armonizzare elementi eterogenei, sebbene sia un luogo classico, può essere forse letta anche alla luce delle vicende politiche dell'epoca, particolarmente ricche di rivoluzioni più o meno 'gloriose'.⁶ L'ultima delle tredici strofe del poema di Mitchell si chiude con una lode di Malcom:⁷

...the dear, deserving Man,
Who taught in Nature's Laws,
To spread his country's Glory can
Practise the Beauties of the Art, and shew its
Grounds and cause.

Nell'introduzione Malcom si richiama in modo esplicito a Lord Shaftesbury e alle tematiche da lui sviluppate nel *Soliloquio*,⁸ in particolare con riferimento al rapporto tra autore e critico. Come si ricorderà, Shaftesbury aveva valorizzato l'operare del critico e aveva asserito che solo da un fecondo rapporto tra arte e critica ci si poteva aspettare il progredire della prima. Così Malcom afferma di sottoporre con totale

⁴ Cfr. Calhoun WINTON, 'Mitchell Joseph', in *Oxford Dictionary of National Biography*, consultabile on-line alla pagina <http://www.oxforddnb.com/view/article/18846>.

⁵ Cfr. James HUTTON, *Some English Poems...*, cit.

⁶ Del 1707 è l'*Act of Union* che sanciva l'unione di Inghilterra e Scozia sotto una sola corona, ma sotto il regno degli Hanover vi saranno ancora i moti di rivolta (nel 1715 e nel 1745) che coinvolgeranno Irlanda e Scozia.

⁷ A. MALCOM, cit., p. xii.

⁸ Cfr. *infra*, cap. I.

fiducia la propria opera al giudizio dei *criticks*, dalle cui eventuali osservazioni negative trarrà materia di miglioramento. Tuttavia, vi è un «common place of criticism»⁹ sul quale l'autore desidera soffermarsi e che gli serve per qualificare la propria opera: si tratta della discussione su cosa sia una 'scoperta', o novità, nelle scienze. Malcom insiste sul fatto che non solo l'"invenzione" di nuovi teoremi è utile ai fini della conoscenza scientifica, ma anche la «proper relation and connection of the things already found, and the easy way of representing them to the understanding of others»,¹⁰ collocandosi così lungo quella linea di pensatori come Bacon, Descartes, Newton, che ritenevano il metodo e la classificazione dei mezzi altrettanto utili al progredire della conoscenza quanto le nuove scoperte.

La scelta di Malcom del genere letterario 'trattato' – da sempre organo di sistematizzazione del sapere – risulta, dunque, coerente con gli scopi che egli si pone: organizzare la vasta materia che concerne gli aspetti teorici, pratici e storici della musica cercando di stabilire relazioni che ne favoriscano la comprensione.

2. Il suono musicale in una mente lockeiana: la musica speculativa di A. Malcom.

Delle 608 pagine del trattato, 323 sono dedicate alla dimensione speculativa della musica. L'*incipit* è tutto cartesiano: «music is a science of sound, whose end is pleasure».¹¹ L'epoca, però, è mutata e, a differenza di Cartesio, Malcom si guarderà bene dall'escludere le considerazioni fisiche sul suono dalla propria trattazione. Sulla scorta degli studi di Perrault e delle considerazioni espresse nelle *Elucidationes Physicae* (1668) al *Compendium* di Nicolas Poisson,¹² il nostro autore si addentra nella selva delle teorie sulla natura della produzione sonora, cercando però di non disperdersi

⁹ A. MALCOM, cit., p. xx.

¹⁰ Ivi, p. xxi.

¹¹ Ivi, p. 1. Come si ricorderà, il *Compendium Musicae* (1618) di Cartesio così iniziava: «Compendium musicae. Huius obiectum est sonus. Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus», DESCARTES, *Abrégé de musique*, a cura di F. De Buzon, Parigi, PUF, 1987, p. 55.

¹² Sul ruolo che Poisson ebbe nella trasmissione della giovanile opera cartesiana si vedano le considerazioni di P. Gozza in P. GOZZA – A. SERRAVEZZA, *Estetica e Musica. L'origine di un incontro*, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 51-55.

per mantenere salda la rotta che lo deve condurre alla definizione di quale sia ‘quel’ suono che è l’oggetto della musica.

Malcom fa propria la teoria di Perrault, secondo cui il suono è causato dalla mutua collisione di particelle, che si comunica attraverso l’aria fino a raggiungere l’orecchio. Il moto dell’aria s’imprime sul timpano che, a sua volta, comunica il movimento all’aria interna all’orecchio, fino a giungere al nervo uditivo dove ha fine il processo sensitivo e dove «the mind, by the laws of its union with the body, has that idea we call *sound*». ¹³ L’eco lockeiana di questa definizione di ‘suono’ risulta evidente: Malcom fa qui propria la filosofia della mente del filosofo inglese e separa in modo chiaro *sensazioni e idee*.

Ciò che differenzia, secondo il nostro autore, un suono comune da un suono musicale è che il secondo «being clear and evenly is agreeable to the ear». ¹⁴ Il piacere, che è il fine della musica, è dunque anche il criterio sulla base del quale giudicare un suono ‘musicale’ o meno. Ora, perché un suono possa comunicare una sensazione gradevole e, dunque, suscitare l’idea di piacere, esso deve essere «clear and evenly», ossia discernibile. La chiara identificazione del suono è il presupposto necessario per compiere la successiva operazione mentale che permette di concepire l’idea di ‘altezza’. Questo processo è illustrato da Malcom ancora una volta mediante la teoria della mente di Locke: ¹⁵

When two sounds are heard in immediate succession, the mind not only perceives two simple ideas, but by a proper activity of its own, comparing these ideas, forms another of their difference of tune, from which arise to us various degrees of pleasure or offence.

In particolare vengono qui utili all’autore del *Treatise* le pagine dedicate dal filosofo alla composizione d’idee mediante le idee semplici. Locke scrive – nel XII capitolo del II libro del *Saggio sull’intelletto umano* – che fino allo stadio della ricezione delle idee semplici (nel nostro caso dell’idea di suono) la mente è passiva. Tuttavia in seguito essa «exerts several acts of its own, whereby out of its simple ideas, as the materials and foundations of the rest, the other are framed»; tra gli atti che la mente può compiere con i materiali forniti dalle idee semplici vi è quello di ¹⁶

¹³ A. MALCOM, cit., p. 4.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ Ivi, p. 66.

¹⁶ J. LOCKE, cit., p. 276.

bringing two ideas [...] together; and setting them by one another, so as to take a view of them at once, without uniting them into one; by which way it gets all its ideas of relations.

Dunque, grazie alla facoltà che ha la mente di comparare le idee semplici di suoni senza confonderli, si giunge ad effettuare una comparazione tra altezze che conduce alla nozione di *intervallo*.

Malcom si serve della teoria della mente di Locke anche per cercare di fornire una spiegazione ragionevole a una delle eterne domande della filosofia della musica: perché alcuni suoni sono gradevoli e altri no? Coniugando proporzioni matematiche, moti vibratorii e relazioni tra idee l'autore prova a dare una risposta personale alla questione. Egli specifica che non è interessato a speculare sulle 'cause prime' degli eventi – che riposano nella mente divina – ma si soffermerà su quelle leggi o regole che si possono desumere dall'osservazione di fenomeni che la Natura presenta con costanza (cause 'seconde'). Il ragionamento è tutto newtoniano e, infatti, il nostro autore cita come esempio di questo procedere la legge della caduta dei gravi, ove Newton non intende spiegare 'perché' i gravi 'debbano' cadere, ma illustrare il fenomeno e mettere in luce come esso sia un principio universale che segue regole determinate. In Malcom il fatto che un'ottava suscitata nella mente un'idea piacevole e una seconda no presenta la stessa universalità (che non conosce differenze di epoca e cultura) dei fenomeni gravitazionali e deve, dunque, essere riconducibile a una legge.

Come già a partire dal Rinascimento, il punto di partenza di Malcom è il 'numero sonoro' o, come egli scrive «not [...] numbers abstractly», bensì «as expressing the very cause and difference of sound with respect to time, viz. the number of vibrations in the same time».¹⁷ La frequenza nella coincidenza degli *ictus* trasmessi dalla vibrazione del corpo sonoro è alla base della definizione di 'consonanza', che Malcom trae dagli studi di Mersenne e da *The Natural Grounds and Principles of Harmony* di William Holder (1694):¹⁸

¹⁷ A. MALCOM, cit., p. 71 sg. Sul percorso che ha condotto all'elaborazione del concetto di 'numero sonoro' in Zarlino e sulla trasformazione dei concetti della musica speculativa a seguito del "contatto" tra i numeri e l'idea di 'corpo sonoro' cfr. Guido MAMBELLA, *La risonanza nella scienza musicale del Cinquecento*, «Intersezioni», XXV, 2005, pp. 209-235.

¹⁸ A. MALCOM, cit., p. 84.

Concord is the result of a frequent union and coincidence of the vibrations of two sonorous bodies, and consequently of the undulating motions of the air, which being caused by these vibrations, are like and proportional to them.

Questa teoria della consonanza era molto comune nell'Inghilterra di fine Seicento, e si trova espressa anche nelle *Curious Dissertation* di Robert Hooke (c.1675-76) e nel *Philosophical Essay of Music* (1677) di Francis North.¹⁹ Il punto più delicato della teoria, e in cui le posizioni individuali si differenziavano, risiedeva proprio nel problema di spiegare come una sequenza di *ictus* venisse percepita come 'suono'. La psicologia della mente di Locke, che cercava di descrivere il processo di formazione delle idee e il rapporto tra le idee e le sensazioni che le generano, dovette dunque apparire come un ottimo strumento per passare dalla descrizione fisica della natura del suono alla sua idea nella mente umana.

Esattamente come nel caso dei trattati di Cinque e Seicento, il nostro autore passa dalla discussione del concetto di 'consonanza' alla trattazione di uno dei topoi di questo genere letterario, ossia il fenomeno della *risonanza simpatetica*, citando il ricorrente elenco di esperimenti su corde, bicchieri, campane e il fenomeno dei *battimenti*. Di qui il pensiero di Malcom muove alla ricerca di un appiglio nella teoria di Locke, che possa fornire un nuovo argomento in risposta alla domanda sulla causa della piacevolezza delle consonanze, ma – lo vedremo – l'autore non farà altro che rinnovare, neppure troppo sotto mentite spoglie, l'antica risposta: le consonanze piacciono in virtù della semplicità dei loro rapporti numerici, perché l'uomo è sensibile ad armonia, ordine e proporzione.

Per proseguire il proprio ragionamento, Malcom si abbandona a un procedimento molto in voga all'epoca: l'analogia.²⁰ Egli deduce dalla discussione sulla risonanza che unione e coincidenza del movimento sono un ingrediente necessario alle consonanze, e dunque al piacere dell'udito. In seguito distorce un po' la teoria di Locke per giungere ad affermare che poiché ogni stimolo trasmesso da

¹⁹ Cfr. Penelope GOUK, *Music, Science and Natural magic in Seventeenth-Century England*, New Haven and London, Yale University Press, 1999.

²⁰ Per ulteriori esempi di analogie rinvio alla recensione del volume di Thomas TOLLEY, *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 to c.1810*, Aldershot, Ashgate, 2001, «Il Saggiatore musicale», 2007, pp. 181-188.

ciascuno dei cinque sensi si trasforma in una *sensazione* per la mente che lo riceve, e il processo è sempre il medesimo in tutti i casi. Così:²¹

we have good reason to think, that it is not improper to compare one sense with another, as seeing and hearing; for tho' their objects are different, [...] yet they may be equally agreeable in their kind, and have some common principle in both cases necessary to the agreeableness.

Udito e vista in particolare divengono comparabili perché hanno un elemento in comune: il moto. Questo viene designato da Malcom come l'oggetto della vista, mentre nel caso dell'udito esso è la 'causa' dell'oggetto del senso, ossia del suono. Nel caso della vista, l'autore afferma che è evidente come il piacere visivo derivi dalla regolarità del moto e cita il caso del pendolo: regolarità e commensurabilità dei moti mettono l'intelletto umano in grado di esercitare proprio una delle importanti funzioni che Locke attribuisce alla mente, ossia il discernere e confrontare, che sono alla base di tutta la vasta compagine di idee comprese sotto il nome di 'relazione'. I suoni musicali, in virtù dei rapporti numerici che li descrivono, vengono fatti rientrare nella categoria dei 'moti regolari e commensurabili' ed è ciò che permette alla mente di fare uso dei 'mattoni' (come Locke chiama le sensazioni) forniti dall'esperienza sonora per costruire le alte torri dell'ingegno umano: le operazioni della mente (memoria, composizione, discernimento...) permettono di combinare i mattoni e di dar loro nuova ed elaborata foggia, ed è ciò che distingue l'uomo dagli animali.

Dunque, come ancora in passato, le consonanze sono piacevoli perché rispondono ad un criterio di ordine e armonia e le proporzioni che le esprimono sono le più semplici: ma rispetto all'antichità si è compiuto un piccolo passo ulteriore, verso l'interno della mente umana. Il piacere dell'udito risulta così connesso al fatto che la commensurabilità dei suoni musicali mette in grado la mente di operare su di essi, di comporli, di discernerne le differenze, in breve, di esplicitare le proprie potenzialità, che sole generano la conoscenza.

²¹ A. MALCOM, cit., p. 92.

3. Musica e mente umana: un nuovo fine per la musica dei Moderni.

Abbiamo affermato in precedenza che l'*incipit* del *Treatise* di Malcom richiama alla lettera le prime parole del *Compendium Musicae* di Cartesio. Si sarà però notato che nel descrivere il 'fine' della musica, il nostro autore riprende solo la prima parte della definizione cartesiana: Malcom sostiene che il fine della musica è il 'piacere', ma non fa riferimento alla sua capacità di muovere gli affetti. Come si avrà presto modo di vedere, si tratta di una omissione intenzionale, che trova il proprio motivo nella differenza che nella parte storica dell'opera Malcom ravvisa tra musica antica e moderna.

La sezione storica consta di un capitolo ('Of the Ancient Musick'), articolato in sei paragrafi. Esso ricalca nella forma, nei modi e nei contenuti alcuni argomenti standard del trattato di musica: s'inizia con la definizione di 'musica', si prosegue con le origini della musica, con il suo encomio, e vengono forniti cenni sugli antichi scrittori che hanno lasciato opere dedicate a quest'arte. A questa trattazione, che si sarebbe potuta trovare anche in un trattato del Cinque o Seicento e che non introduce novità di sorta, si aggiunge un'ultima sezione il cui oggetto è 'The ancient and modern Musick compared' e che s'inserisce, dunque, all'interno dell'ampio dibattito che già abbiamo esaminato nel precedente capitolo. In queste pagine Malcom non solo prende posizione nei confronti delle aspre parole rivolte da Sir W. Temple e Isaac Vossius alla musica dei moderni, ma cerca anche di chiarire in cosa consista la vera e profonda differenza tra le due musiche. L'idea di Malcom, secondo cui musica antica e moderna avrebbero finalità differenti, rimanda alla posizione dell'oppositore di Temple, William Wotton, cui già si è accennato nelle pagine dedicate alla disputa tra antichi e moderni. Il nostro autore sembra riprendere e corroborare la tesi espressa in *Ancient and Modern Music* del 1694, in cui Wotton sostiene che musica degli Antichi e musica dei Moderni non possono che presentare caratteristiche diverse, poiché si rivolgono ad uomini diversi. Due sono i fattori che Malcom prende in considerazione nel proprio confronto: i principî della musica e la pratica musicale.

Per ciò che concerne i primi, il discorso è presto esaurito: dal punto di vista teorico la musica antica si trova di certo a un livello di eccellenza e i trattati che la tradizione ci ha trasmesso testimoniano della ricchezza della teoria antica. Tuttavia

questo genere di sapere procede per ‘accumulazione’, di conseguenza i moderni si trovano in una posizione di vantaggio perché hanno potuto avvalersi delle solide fondamenta antiche per progredire nell’indagine dei principi musicali.

Più delicato è il discorso relativo alla pratica musicale. Malcom affronta innanzitutto una delle questioni più dibattute in relazione alla musica degli antichi:²² gli antichi conoscevano la polifonia? La sua risposta è negativa. Egli poggia tale affermazione in parte sull’interpretazione delle testimonianze antiche e in parte su un ragionamento relativo al *fine* della musica, che coinvolge anche una discussione sugli *effetti* della musica degli antichi. Secondo Malcom, più che nella ‘capacità’ di ottenere determinati effetti, antichi e moderni differiscono nella ‘volontà’ di ottenerli: uso antico e uso moderno differiscono. Gli effetti narrati della musica antica si riferiscono in principal modo al suo potere sugli *affetti*. Nella musica antica si prestava grande attenzione al legame suono-parola ed era di primaria importanza, per il raggiungimento dell’effetto designato, che le parole venissero ben comprese. Da questo punto di vista, l’assenza di una pratica polifonica sembra funzionale al fine che gli antichi attribuivano alla musica. I Moderni conoscono però un genere musicale ignoto all’Antichità:²³

We have compositions fitted altogether for Instruments: the design whereof is not so much to move the passions, as to *entertain the mind* and *please the fancy* with a variety of Harmony and Rythmus; the principal effect of which is to raise delight and admiration.

Ecco, dunque, la principale differenza tra antichi e moderni: la loro musica è di genere diverso perché i fini che si propongono non sono i medesimi. E se il piacere resta un termine in comune, il posto del cuore e degli affetti viene ceduto alla mente e all’ammirazione.

È in primo luogo ad armonia e ritmo che Malcom attribuisce il potere di agire sulla mente. Egli si ricongiunge qui al discorso sviluppato nella sezione teorica del suo scritto. Avevamo, infatti, visto in precedenza come la mente si trovi agevolata a operare nel mondo dei suoni musicali in virtù della loro commensurabilità. L’armonia, esito di un continuo integrarsi e susseguirsi di consonanze e dissonanze,

²² Tema che troveremo ancora *à la page* negli scritti di Hawkins e Burney, di cinquant’anni successivi.

²³ Ivi, p. 589 (corsivo mio).

soddisfa al più alto grado la mente e la capacità immaginativa, dando luogo a ciò che Malcom definisce «an intellectual beauty».²⁴

Secondo il parere dell'autore, i Moderni attribuiscono meno importanza degli Antichi all'azione della musica sulle passioni perché non hanno bisogno di essa per essere invitati alla moralità e alla virtù; ciò permetterebbe, dunque, di indirizzare la musica verso altri fini. Inoltre l'autore insiste sul fatto che limitare il potere della musica al dominio sulle passioni la porrebbe in una posizione subordinata rispetto ad altre arti:²⁵

If we look upon a noble building, or a curious painting, we are allowed to admire the design, and view all its proportions and relation of parts with pleasure to our understandings, without any respect to the passions. We must observe again, that there is scarce any piece of *melody* that has not the same general influence upon the heart; and by being more sprightly or heavy in its movements, will have different effects; tho' it is not designed to excite any particular passion, and can only be said in general to give pleasure, and recreate the mind.

Si trovano qui concentrate più osservazioni degne di nota in relazione alla musica strumentale. Innanzitutto ritroviamo un tema già affrontato: la musica strumentale non suscita passioni determinate, tuttavia ha un'influenza – in particolare grazie ad un moto sostenuto o lento – sull'animo. Ma Malcom aggiunge anche che altre arti che poggiano su un'armonia di proporzioni, come l'architettura, pur non agendo sulle passioni sono considerate nobili per il modo in cui soddisfano il nostro intelletto. Dunque, anche quando un concerto di strumenti non suscita in noi alcuna passione definita, esso può coinvolgere con piacere il nostro intelletto. Malcom non nega che il piacere veicolato dalla 'bellezza intellettuale' sia meno semplice da cogliere rispetto all'azione della musica sulle passioni e che esso necessiti di 'esperienza'. Tuttavia tale difficoltà a suo parere «is no fault in the thing»:²⁶

what, in musick and painting, would seem intricate and confused, and so give no satisfaction to the unskilled, will ravish with admiration and delight, one who is able to unravel all the parts, observe their relations and the united *concord* of the whole.

²⁴ Ivi, p. 598.

²⁵ Ivi, p. 599.

²⁶ *Ibidem*.

Ancora una volta il ragionamento di Malcom si inserisce alla perfezione all'interno della genesi e dello sviluppo dell'analisi della mente di Locke. Si ricorderà come Locke avesse posto attenzione alla natura progressiva dello schiudersi delle facoltà umane. Lo sviluppo ontogenetico segue la medesima sequenza che prevede sempre il momento esperienziale precedere quello riflessivo. Nella costruzione della conoscenza, l'individuo *prima* percepisce, prova sensazioni, e da queste ricava le idee che *poi* utilizzerà per paragonarle, comporle tra loro ecc. Ciò avviene anche nello sviluppo individuale, poiché in un primo momento – nello stadio infantile – sono maggiormente utilizzati i poteri percettivi, che – è importante sottolinearlo – sono passivi, solo in una seconda fase della vita si diviene più abili nel riflettere e soffermarsi sulle percezioni e nell'utilizzare la mente in modo attivo.

Ebbene, nella descrizione che Malcom fornisce delle due possibili modalità d'azione della musica sull'uomo, si ha esattamente il medesimo processo. La musica degli Antichi era rivolta in primo luogo a suscitare le passioni: ciò è, agli occhi di Malcom, più immediato; richiede meno esperienza e fatica, si tratta infatti di un piacere 'passivo'. In questo caso l'animo si trova a essere investito e trasportato dal potere del suono, senza dover 'operare' su di esso. Nel caso della musica che ha per fine la bellezza intellettuale, e che è rappresentata dalla produzione strumentale moderna, non ci si può invece fermare al livello di passività: essa trae la propria forza dal fatto che le idee dei suoni possono essere combinate e paragonate dalla mente, restituendo l'idea di armonia come unità dinamica ricca di varietà e contrasti. Ecco perché il nostro autore non può ammettere come un 'difetto' della musica moderna la sua maggior complessità: si tratta infatti di una caratteristica che si sposa alla perfezione con le capacità combinatorie della mente, e che conduce quest'ultima a un'attività corrispondente al proprio fine.

4. John Frederick Lampe: *The art of Musick* (Londra, 1740).

John Frederick Lampe (1703-1751) fu uno dei molti musicisti stranieri che, giunti in Inghilterra in giovane età – nel 1725 – vi rimasero sino alla fine dei propri giorni. Suonatore di fagotto e compositore, egli è perlopiù noto agli studiosi di Händel e della storia dell'opera italiana in Inghilterra: tra il 1732-33 fu infatti coinvolto nel

tentativo di realizzare una stagione d'opera in inglese al Little Haymarket, per il quale compose l'opera seria *Amelia*.²⁷

In queste pagine daremo conto di un suo breve scritto teorico, *The art of Musick*, che nella sua semplicità costituisce un documento sulla ricezione e circolazione di alcune idee sulla musica nell'Inghilterra del Settecento. Scritto dopo un periodo di permanenza di 15 anni oltre Manica, fin dall'esergo il trattatello di Lampe parla inglese: vi si legge, infatti, un passo tratto dalla prefazione all'*Advancement of Learning* di Francis Bacon, ove il Lord Cancelliere indica l'interpretazione della Natura da parte dell'uomo come unica fonte di conoscenza. E proprio il richiamo alla ricerca dei principî della musica nella Natura è una delle cifre del testo di Lampe.

Il breve saggio – composto di sessanta pagine più alcune tavole con esempi musicali – non è suddiviso in capitoli. Vi è un indice iniziale che indica gli argomenti trattati, ma il testo scorre in maniera continua, scandito dalla sola divisione in paragrafi. Al di là dall'aspetto formale, il testo può essere suddiviso in due parti. Nelle prime venti pagine l'autore discute la musica e i suoi principî alla luce delle principali teorie note: tradizione pitagorica, studi acustici, psicologia lockeiana. Le pagine rimanenti sono dedicate alla prassi compositiva. Il *trait-d'union* tra le due parti è fornito dall'illustrazione della prima tavola del testo, ove è riportata la sequenza degli armonici di un suono: essi forniscono l'anello di congiunzione tra la speculazione scientifica e la teoria della composizione. Da un lato, infatti, gli armonici sono un “prodotto naturale” del suono, cui la nostra mente è abituata per l'incessante riproporsi di una medesima sequenza sonora, dall'altro proprio quella data successione di suoni si rivela di particolare significato nella prassi compositiva, e tutto ciò agli occhi di Lampe è «a convincing argument, how much it is the business of a master to observe closely the dictates of nature, if they would ever reach the peculiar elegance and beauties of musick».²⁸

La frequente esortazione di Lampe allo studio della Natura si riferisce sia alle indagini che riguardano la filosofia naturale, sia nello specifico allo studio della natura umana. Per ciò che concerne quest'ultima, Lampe sostiene che una

²⁷ Sulla complessa storia di questa stagione del Little Haymarket cfr. HUME Robert D. – MILHOUS Judith, J. F. *Lampe and English Opera at the Little Haymarket in 1732-33*, «Music & Letters», LXXVIII, 1997, pp. 502-531.

²⁸ John Frederick LAMPE, *The Art of Musick*, London, 1740, p. 23.

conoscenza della tecnica compositiva non accompagnata da una conoscenza della natura umana non riuscirà ad ottenere dalla musica gli effetti desiderati:²⁹

To know only the right use of concords, the preparations and resolutions of discords, or to make subject upon subject, without knowing how *to touch the passions*, the work most probably will be dull, flat, and insipid.

Questo passo fa seguito a una citazione da Locke, dove il filosofo inglese si sofferma sul rapporto tra senso e intelletto; egli critica l'idea secondo cui l'imperfezione della nostra conoscenza deriverebbe da un'imperfezione dei sensi. Locke invita a riflettere sul fatto che è piuttosto una mancanza di attenzione e di esercizio del pensiero a soffermarsi sulle percezioni a determinare le nostre difficoltà cognitive.

Nel testo appena riportato di Lampe si può osservare come quello che spesso nel Settecento – soprattutto nella seconda metà del secolo – diverrà uno dei classici luoghi di contrapposizione tra la figura del 'talento' e quella del 'genio', viene qui interpretato in modo diverso: non è una forma di 'istinto naturale' che deve andare a supportare la tecnica compositiva per produrre gli effetti desiderati, ma un differente genere di conoscenza, fondato sull'esame del funzionamento della mente. Come vediamo, dunque, Lampe trae dalla filosofia di Locke l'esortazione ad esercitare la mente alla riflessione sulle proprie sensazioni: sarà infatti solo grazie all'attenzione focalizzata sulla percezione del suono che l'esistenza stessa degli armonici potrà essere individuata.

Per ciò che concerne lo studio della natura del suono, il nostro autore – in linea con lo spirito empirico appena descritto – rigetta la tradizione musicale matematico-speculativa sulla musica, e nega che i principî di cui si va in cerca possano derivare dal sapere matematico. È mediante i sensi che l'uomo giunge alla conoscenza, e solo prestando maggior attenzione al senso dell'udito egli potrà giungere a riconoscere il fenomeno naturale che sta alla base dei principî musicali sui quali Lampe ritiene possa essere fondato «a true system of musick».³⁰

L'esistenza degli armonici superiori era un fenomeno ben noto, descritto per la prima volta in modo sistematico nel Seicento da Marin Mersenne, che tuttavia non

²⁹ Ivi, p. 5.

³⁰ Ivi, p.12.

aveva ricevuto una spiegazione soddisfacente. In Inghilterra tra i secoli XVII e XVIII si erano compiuti passi importanti in direzione della comprensione del fenomeno, in particolare con l'individuazione dell'esistenza dei 'nodi' della corda,³¹ riportata da John Wallis nel 1677, e con l'individuazione della formula per calcolare la frequenza fondamentale di una corda vibrante, pubblicata da Taylor Brook nelle *Philosophical Transactions* (1713). È tuttavia al francese Joseph Sauveur che si deve la connessione fondamentale tra l'esistenza dei nodi e la produzione dei suoni armonici,³² e sarà il venire alla conoscenza degli studi di Sauveur – dopo la pubblicazione del *Traité de l'harmonie* (1722) e grazie alla mediazione del gesuita Luis-Bertrand Castel – che permetterà a Jean-Philippe Rameau di fornire una base fisico-naturale al principio della *basse fondamentale*.³³

Quanto il nuovo modo di guardare alla mente, ai suoi processi e alle sue facoltà fosse ormai di dominio comune, può essere testimoniato dal seguente passo, ove Lampe spiega in cosa consista la vera composizione musicale:³⁴

by fixing our thoughts on the beforementioned principles, inspired by *fancy*, and *reason* assisting to keep due order and method, we shall discover infinite beauties, and vast variety of *expressions* in music, the more we know, the more we shall wish to know, as perceiving tho' knowledge be gained every day, yet the boundless prospect of fancy and invention lay open, reflection will branch out variety of beautiful images, which if disposed in a proper manner, must produce the desired effect, by a regular and nervous performance to instruct and please.

The Art of Musick è un'opera interessante perché mette in luce un aspetto centrale di questo lavoro, ossia il mutuo e fecondo scambio tra riflessione filosofica e musicale. Se nel testo di Malcom tale compenetrazione poteva sembrare più

³¹ Ossia punti in cui la corda si trova in stato di quiete.

³² Per un inquadramento generale della questione alla luce delle teorie armoniche di J. Ph. Rameau cfr. Thomas CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (in particolare pp.133-168) e id., *Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore": The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony"*, «Journal of Music Theory», XXXI, 1987, pp.23-50.

³³ Lampe era di certo a conoscenza degli studi di Rameau, in particolare del *Traité*, che egli cita (nella versione originale francese) a p. 46, mentre non è semplice determinare se conoscesse la *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique* del 1737. Tra i teorici citati troviamo ancora Mattheson e – con tono in particolar modo polemico – Johann Christopher Pepusch (come Lampe un tedesco naturalizzato inglese) e il suo *Treatise on Harmony* del 1731.

³⁴ John Frederick LAMPE, cit., p. 5 sg.

scontata, data la natura speculativa del trattato e la formazione dell'autore, nel caso presente, con un testo scritto da un musicista e compositore per finalità pratiche, il ricorso alla filosofia naturale e alla psicologia della mente sottolinea ancor più come l'apporto di queste discipline fosse percepito come estremamente utile per lo sviluppo della scienza musicale.

5. Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752).

L'ultimo esempio che tratteremo per illustrare come e quanto musicisti teorici e pratici abbiano fatto uso di concetti elaborati in ambito filosofico per arricchire la riflessione sulla propria arte è il celebre *Essay on Musical Expression* di Charles Avison, già menzionato nella prima parte del nostro lavoro a proposito dei concetti di 'imitazione' ed 'espressione'.

Charles Avison (1709-1770) trascorse la propria vita a Newcastle upon Tyne esercitando la professione di organista e maestro di musica. Fondatore della Newcastle Musical Society, fu attivo promotore di attività concertistiche, nonché compositore.³⁵ E sarà proprio l'intreccio di letture filosofiche, pratica e didattica musicale, uniti a una particolare attenzione per i problemi esecutivi, a fornire una congerie di stimoli che confluiranno nella scrittura dell'*Essay*.

Il saggio è suddiviso in tre parti, precedute da un breve glossario di termini musicali (quali melodia, armonia, modulazione, ecc.), la cui ideazione potrebbe essere stata ispirata dalla consultazione del menzionato *Treatise on Harmony* di Pepusch, che adotta una simile misura. Come nel caso dello scritto di Lampe, è nella prima parte dell'*Essay* che emerge con più evidenza la partecipazione di Avison ad diventateci familiari nel corso del nostro lavoro: la ricerca dei fondamenti dell'arte nella natura umana, l'idea della presenza di un senso interno che ci permette di percepire bellezza e armonia, l'importanza dell'associazione delle idee. Tutti questi elementi vengono utilizzati da Avison nella prima sezione dell'opera, dedicata a 'The Force and Effects of Music', cui fa seguito un paragone tra musica e pittura. La seconda parte dell'*Essay* è dedicata alla composizione e, in particolare, al rapporto d'equilibrio tra melodia e armonia necessario alla buona riuscita di un pezzo. Infine

³⁵ Per riferimenti più dettagliati alla biografia di Avison cfr. l'introduzione all'edizione moderna dell'*Essay on Musical Expression* a cura di Pierre Dubois (Aldershot, Ashgate, 2004).

Avison si dedica alla trattazione del concetto di *espressione musicale* – sia in relazione alla composizione, sia in relazione all'esecuzione – che va ad occupare i due terzi dell'opera.

Già nella percezione dei contemporanei, l'*Essay* di Avison si presenta come un'importante novità nel panorama delle riflessioni sulla musica. Charles Burney nell'*Essay on musical Criticism*, che apre il secondo volume della sua storia della musica, indicherà Avison come il primo autore che abbia dedicato una trattazione sistematica al «musical criticism».³⁶ Come avremo modo di vedere, molte delle riflessioni del compositore di Newcastle sono riconducibili ad autori precedenti e, in particolar modo, a James Harris. Tuttavia il senso di novità suscitato dall'apparizione del saggio di Avison va preso seriamente in considerazione: quali sono le caratteristiche che gli hanno permesso di godere di tanta fortuna? Da una comparazione con la letteratura trattata in precedenza, l'aspetto che più colpisce è l'eccellente equilibrio che l'autore ha saputo instaurare tra tono divulgativo e pertinenza e puntualità di riflessione. Nell'introduzione all'edizione moderna dell'*Essay on Musical Expression* il curatore, Pierre Dubois, afferma che «what is actually noteworthy in Avison's approach is the fact that he endeavoured to write for the general public», cosa a suo parere testimoniata da «the very fact he should feel it necessary to define such technical terms as 'melody', 'harmony', 'modulation', 'cadence', at the beginning of the *Essay* [...]».³⁷ In realtà, come già accennato, l'idea di fornire ai lettori un glossario non era nuova, né lo era di per sé il tentativo di rivolgersi a un pubblico più vasto dei musicisti professionisti. Tuttavia gli scritti precedenti l'*Essay* peccavano spesso per eccesso di generalità, mancanza di sistematicità o difficoltà eccessiva. Avison invece riuscirà nella propria opera a spiegare le caratteristiche fondamentali della musica, mantenendo un tono “da *Spectator*”. In fondo sia Malcom che Lampe avevano tentato una simile operazione, ma il primo era entrato troppo nei dettagli tecnici dell'acustica e della composizione per raggiungere un pubblico vasto, mentre Lampe era riuscito a mantenere un tono divulgativo solo nella prima parte della propria opera, abbandonandolo non appena giunto a trattare delle regole della prassi compositiva. Avison eviterà questi

³⁶ Ch. BURNEY, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1776-1789), New York, Dover, 1957 (1935), vol. II, p. 7.

³⁷ Ch. AVISON, *An Essay on Musical Expression*, ed. cit., p. xxii.

problemi, da un lato scegliendo un genere letterario più adatto alla divulgazione rispetto al trattato, ossia la più libera forma dell'*Essay*, dall'altro, a differenza di ogni altro testo a lui precedente, lasciando da parte ogni discussione sugli intervalli, sulle scale e sulle consonanze. Avison non ritiene utile fornire queste informazioni perché egli non si rivolge a futuri compositori. Mira piuttosto alla formazione di giudici ed esecutori competenti e attenti alle peculiarità dell'arte musicale. Il suo non è un 'Essay on Music', né ha la pretesa di essere uno studio esaustivo: ad Avison interessa focalizzare l'attenzione su quello che ritiene l'aspetto della composizione e dell'esecuzione più direttamente legato all'efficacia della musica, che egli chiama 'espressione'.

L'abilità di Avison consiste nel riassumere un insieme di riflessioni già più volte elaborato nelle opere di alcuni suoi compatrioti, dando loro una veste più accattivante. Mentre i suoi predecessori sentivano ancora l'esigenza di spiegare e motivare ogni singola asserzione, Avison – che trova alle proprie spalle un terreno già dissodato – può permettersi di dare per scontati alcuni concetti: immaginazione, senso interno, associazioni di idee fanno ormai parte di un vocabolario condiviso e assimilato.

6. Le fondamenta dell'arte musicale: il retroterra filosofico di Avison.

Il saggio di Avison, in sintonia con la letteratura finora esaminata, prende le mosse dalla riflessione sulla causa degli effetti che la musica ha sull'uomo. L'autore attribuisce alla musica il potere di agire sull'immaginazione o sulle passioni. L'effetto sull'immaginazione viene imputato all'uso di armonia e melodia, mentre «when to these is added the force of *Musical Expression*, the effect is greatly increased; for then they assume the power of exciting all the most agreeable passions of the soul».³⁸ Sebbene Avison sia molto sintetico in queste righe, la discussione relativa alla distinzione tra azione sull'immaginazione e sulle passioni ci sembra rinviare alle riflessioni di Joseph Addison sui piaceri primari e secondari dell'immaginazione, corroborate dalla lettura di Hutcheson e Harris.

³⁸ Ivi, p. 6.

Innanzitutto Avison si schiera dalla parte di coloro che attribuiscono la capacità di trarre piacere dalla bellezza ad un *sensu interno* connaturato all'uomo e, per denominarlo, adopera esattamente la definizione di Hutcheson, parlando di un «internal sense of harmony». Si ricorderà che Hutcheson, sulla scorta delle pagine di Addison sui *Piaceri dell'immaginazione* pubblicate nello «Spectator», aveva operato una distinzione tra bellezza assoluta e relativa che presentava una forte analogia con la distinzione tra piaceri primari e secondari: in entrambi i casi la distinzione poggia sul fatto che la bellezza relativa, così come i piaceri secondari sono connessi ad una particolare operazione della mente, la comparazione. Inoltre va notato che sia Addison che Hutcheson si sono trovati a parlare nello specifico della capacità della musica di suscitare passioni in termini di 'associazione' di idee. Come già accennato nel paragrafo dedicato al pubblicista inglese, nei numeri dedicati ai *Piaceri dell'immaginazione* la musica riceve pochissimo spazio, poiché Addison impernia la propria riflessione sul solo senso della vista. Tuttavia nel discutere dei piaceri secondari dell'immaginazione egli fa riferimento alla musica e sostiene che la capacità che hanno i maestri dell'arte musicale di «set their hearers in the heat and hurry of a battle» e generare così piacere «proceeds from that action of the mind, which compares the ideas arising from the original objects, with the ideas we receive from the statue, picture, description, or sound that represents them».³⁹ Secondo Addison, dunque, la capacità patetica della musica è in qualche modo legata alla rappresentazione di un'idea. Anche Hutcheson aveva avvertito la necessità di spiegare il potere della musica di suscitare passioni con un principio differente dal senso interno dell'armonia, scevro da ogni idea di rappresentazione o contenuto, e aveva proposto di attribuire la causa di quella capacità alla somiglianza tra i suoni degli strumenti e le inflessioni che la voce umana assume nelle diverse circostanze, che permetterebbe di passare dagli uni alle altre per associazione.

La riflessione di Avison ha chiari debiti nei confronti delle teorie appena esposte. A melodia e armonia – categorie che di per sé non presentano alcun contenuto rappresentativo – non è riconosciuta la capacità di suscitare passioni. Tale potere viene invece attribuito all'*espressione*, sia per via di associazione che di imitazione. Da un lato Avison indica l'esistenza di «certain sounds natural to joy,

³⁹ J. ADDISON, *Spectator* n. 416, in *The Works*, cit., vol. III, p. 412.

others to grief, [...] and by hearing these, we naturally sympathize with those who either enjoy or suffer».⁴⁰ Dunque, come in Hutcheson, i suoni musicali possono permetterci di provare «melancholy, joy, gravity, thoughtfulness excited in us by a sort of *sympathy* or *contagion*».⁴¹ Ma i suoni possono anche essere ‘imitazioni’:⁴²

Thus music, either by imitating these various sounds in due subordination to the laws of air and harmony, or by any other method of association, bringing the objects of our passions before us (especially when those objects are determined, and made as it were visibly, and intimately present to the imagination by the help of words) does naturally raise a variety of passions in the human breast, similar to the sounds which are expressed [...].

Come avremo modo di vedere anche in seguito, già da queste righe possiamo affermare che nella teoria di Avison ‘espressione’ ed ‘imitazione’ non sono concetti contrapposti. L’imitazione, infatti, si rivela uno dei possibili mezzi dell’espressione.

7. Espressione e imitazione

Sebbene la nozione di ‘espressione musicale’ fosse adoperata prima dell’*Essay* di Avison, possiamo attribuire a quest’autore il merito di averla posta in evidenza e di averla approfondita e descritta nelle sue possibili applicazioni. Laddove gli autori precedenti facevano per lo più uso di locuzioni come ‘capacità di suscitare le passioni’, ‘azione patetica’, ecc., Avison riassume l’intera sfera di effetti che la musica può avere sulla psiche umana sotto il concetto di ‘espressione’, che verrà ulteriormente declinato a seconda che ci si riferisca al compositore, agli esecutori, ai singoli strumenti.

Il testo che fornisce al nostro autore le riflessioni di base da cui prendere le mosse è il *Discourse on Music, Painting, and Poetry* di James Harris. Nella prima sezione dell’*Essay* dedicata alla messa a fuoco del concetto di *espressione*, Avison offre in modo esplicito il proprio tributo al testo del nipote di Shaftesbury. Si ricorderà che nelle pagine dedicate alla musica Harris aveva sostenuto che l’efficacia della comunicazione musicale risiede in un «power, which consists not in imitations, and

⁴⁰ Ch. AVISON, cit., p. 6.

⁴¹ Fr. HUTCHESON, cit., p. 77 sg.

⁴² Ch. AVISON, cit., p. 6.

the raising ideas; but in the raising affections, to which ideas may correspond». ⁴³ Avison insiste proprio su una tale separazione tra ‘idee’, che fanno capo alla razionalità, e ‘passioni’, che fanno capo alla sfera emotiva dell’uomo. Il pericolo che egli ravvisa nell’errato uso del principio d’imitazione è che esso rischia: ⁴⁴

rather to fix the hearers attention on the similitude between the sounds and the things which they describe, and thereby to excite a reflex act of the understanding, than to affect the heart and raise the passions of the soul.

James Harris aveva insistito sul fatto che poesia e musica traggono il massimo giovamento dal reciproco supporto: la musica infatti può predisporre l’ascoltatore alla ricezione delle idee trasmesse dal contenuto poetico “accordandone” preventivamente l’animo e intonandolo all’affetto più appropriato ai toni del concetto poetico. Avison condivide e arricchisce questa prospettiva. Per lui poesia e musica devono coltivare le rispettive sfere d’influenza in seno a una composizione: se la musica viene piegata in modo da divenire solo la scimmia della parola, la sua funzione viene minata alla base. Il compositore deve badare al corretto bilanciamento di armonia e melodia e solo da queste far scaturire l’espressione, e non deve inserire nel brano dei corpi estranei, incoerenti col resto del pezzo. Questa è l’imitazione contro la quale Avison si schiera, l’imitazione forzata che distrae l’ascoltatore e dimentica che la musica «obtains its end by raising correspondent affections in the soul with those which ought to result from the genius of the poem». ⁴⁵

Nel commento all’edizione moderna del testo di Avison, si interpretano questi passi di critica a una certa concezione di ‘imitazione musicale’ come «a decisive step towards granting music its autonomy as an art independent from poetry». ⁴⁶ Tale lettura pare però alquanto forzata. In realtà la teoria di Harris ed Avison non procede nella direzione di una dichiarazione di autonomia della musica nei confronti della poesia, ma si limita ad indicare come esse agiscano con mezzi differenti e su diverse facoltà dell’uomo. La musica, in virtù di suono e movimento, agisce sulle passioni senza il coinvolgimento della riflessione, ma solo dell’immaginazione. La

⁴³ J. HARRIS, cit., vol. I, p. 58; cfr. *infra*, p. 58 sg.

⁴⁴ Ch. AVISON, cit., p. 24.

⁴⁵ *Ivi*, p. 25.

⁴⁶ *Ivi*, p. 62, nota ³¹.

poesia invece, per mezzo del suono significante, si rivolge alle facoltà intellettive. Harris non nega che anche la musica possa suscitare idee, mediante l'imitazione, o che la poesia possa servirsi del suono privo di significato (utilizzando onomatopee, allitterazioni, ecc.) per raggiungere i propri scopi, ma sottolinea come in questi casi l'esito sia meno efficace. Si noterà come questo discorso non porti a una maggior indipendenza tra le due arti, bensì alla richiesta di una più sapiente e rispettosa applicazione d'entrambe. Come letto in un passo già citato dallo scritto di Harris, musica e poesia sono due arti «alleate» e solo in cooperazione raggiungono il loro fine con massima efficacia. Niente di più lontano da un concetto di 'autonomia' e dall'idea che un'arte possa fare a meno dell'altra: nella teoria di Harris e di Avison una dissociazione tra le due arti non può che produrre un impoverimento nell'esperienza estetica dell'ascoltatore, che non potrà più provare quel particolare piacere veicolato dalla simultanea sollecitazione di immaginazione, emozioni e razionalità.

Il maggiore contributo di Avison rispetto alla teorizzazione di Harris sta nell'aver aggiunto una serie di indicazioni pratiche «by way of corollary to his theory»,⁴⁷ che aiutano a comprendere meglio l'uso dei principî di imitazione ed espressione. Il primo corollario di Avison, ad esempio, mostra subito alcune ricadute pratiche della considerazione ora ora illustrata su poesia e musica. Nel caso in cui nella composizione vengano scelti dei suoni come oggetto di imitazione, Avison avverte di affidare l'imitazione agli strumenti:⁴⁸

because it is probable, that the imitation will be too powerful in the voice which ought to be engaged in expression alone; or, in other words, in raising correspondent affections with the part. Indeed, in some cases, expression will coincide with imitation, and may than be admitted universally: as in such chromatic strains as are mimetic of the grief and anguish of the human voice.

Se il compositore affidasse alla voce il compito di imitare i suoni, essa non potrebbe più occuparsi dell'espressione e quindi l'effetto del testo poetico verrebbe vanificato. Tuttavia, per ciò che concerne alcuni particolari usi della voce, Avison avverte che imitazione ed espressione possono venire a coincidere: ciò si verifica quando il suono imita l'oggetto dell'espressione, ossia le passioni dell'uomo.

⁴⁷ *Ivi*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*

Nello spiegare l'uso degli artifici a disposizione del compositore, Avison instaura un parallelo – anch'esso parte della tradizione da noi esaminata – tra musica e arte oratoria. Un'orazione si serve di numerosi espedienti retorici, tuttavia l'uditorio non deve rendersi conto degli artifici, ma solo subirne gli effetti. Allo stesso modo, nell'ascoltare un brano musicale non si deve essere condotti a considerare il pezzo “dal di fuori” e quindi riconoscere in che punto è presente l'artificio dell'imitazione: l'ascoltatore deve essere stimolato emotivamente senza rendersi conto degli stratagemmi compositivi che rendono ciò possibile. Se l'ascoltatore si sofferma per identificare l'imitazione, significa che il compositore non è riuscito nel proprio intento: «a pompous display of art will destroy its own intentions».⁴⁹

Da questo medesimo genere di osservazioni procede anche la critica al virtuosismo, discusso nella sezione dell'*Essay* che l'autore dedica alla sfera dell'espressione musicale demandata all'esecutore:⁵⁰

as musical expression in the composer, is succeeding in the attempt to express some particular passion; so in the performer, it is to do a composition justice, by playing it in a taste and stile so exactly corresponding with the intention of the composer, as to preserve and illustrate all the beauties of his work.

Così come il compositore deve rispettare le regole armoniche e il senso generale del testo cui darà veste musicale, l'esecutore deve adoperarsi per mettere in luce la bellezza e costruzione del brano: non è sé che deve esprimere, ma la musica. Il virtuoso rischia di commettere lo stesso errore del compositore che esageri nel mettere in mostra la propria arte e, così facendo, distrae l'ascoltatore dalla musica per orientare l'attenzione verso la propria maestria. Secondo Avison, che si sia compositori o esecutori, coloro i quali «strive, rather to surprize, than please the hearer»,⁵¹ sbagliano.

L'“espressione” è, dunque, in Avison il fine cui ogni composizione ed esecuzione tende, poiché scopo della musica rimane – in linea con la tradizione che lo precede – quello di suscitare passioni nell'animo umano. E in ciò il compositore di Newcastle non vede alcuna differenza tra musica vocale e strumentale, infatti:⁵²

⁴⁹ Ivi, p. 28.

⁵⁰ Ivi, p. 41.

⁵¹ Ivi, p. 15.

⁵² Ivi, p. 51.

though it is not the advantage of instrumental compositions to be heightened in their expression by the help of words, yet there is generally, or ought to be, some *idea of sense or passion*, besides that of mere sound, conveyed to the hearer: on that account he [l'executore] should avoid all extravagant decorations, since every attempt of this kind must utterly destroy whatever passion the composer may have designed to express.

Le modalità attraverso cui giungere a una perfetta espressione sono molteplici, e l'autore invita i compositori a frequentare con assiduità l'opera dei maestri che li hanno preceduti. Come norma generale, però, si può dire che nella teoria di Avison l'espressione è connessa a doppio filo a un ideale di *coerenza*. Coerenza nell'equilibrio tra armonia e melodia, coerenza nel rispetto del testo poetico ove presente, coerenza dell'executore nei confronti delle intenzioni del compositore:⁵³

how often does the fate of a concerto depend on the random execution of a set of performers who have never previously considered the work, examined the connection of its parts, or studied the intention of the whole?

Una musica espressiva necessita dunque del concorrere di numerosi soggetti che devono collaborare in maniera virtuosa.

8. La perfezione musicale come connubio ideale di conoscere, fare e agire.

L'ideale di musica di Avison non si limita all'individuazione di categorie estetiche. La riflessione sull'*espressione* si rivela ricca di significati che si nutrono di ambiti tradizionalmente connessi alla filosofia della musica, in particolare quello morale e pedagogico. Giungere alla perfezione musicale, ossia saper dare piena voce all'espressione, implica una profonda padronanza del sapere teorico, del saper fare, ma anche un corretto agire sociale.

Per ciò che concerne quest'ultimo, Avison si premura di sottolineare il tradizionale valore *etico* dell'arte musicale. In continuità con le teorie di Hutcheson e Harris, egli afferma che è una caratteristica peculiare della musica suscitare passioni

⁵³ Ivi, p. 55.

«of the benevolent and social kind»,⁵⁴ ed è importante che questo potere sia percepito e agisca sui maestri stessi dell'arte:⁵⁵

in truth, there is nothing enlarges the mind to every social and laudable purpose, so much as this delightful intercourse with harmony. They who feel not this divine effect, are strangers to its noblest influence: for whatever pretensions they may otherwise have to a relish or knowledge of its laws, without this criterion of the musical soul, all other pretended signatures of genius we may look upon as counterfeit.

L'enfasi posta sulla dimensione sociale della musica, congiunta all'esercizio della professione di maestro di musica, conducono Avison a soffermarsi in modo originale su alcuni aspetti dello studio della composizione da parte dell'esecutore. Nelle composizioni per più strumenti, di norma i singoli esecutori studiavano solo la propria parte, avvalendosi di edizioni in parti staccate. Avison si batté per lo studio della composizione nella sua integrità, il che lo portò ad esigere la pubblicazione dei propri *Concerti* in partitura. Come abbiamo visto, l'espressione richiede una conoscenza dell'intreccio e concatenazione delle parti, e quindi una comprensione dell'insieme della composizione: lo studio delle parti staccate costituisce, dunque, un fattore avverso alla corretta pratica strumentale, sicché ⁵⁶

in all compositions for instruments in parts, which are published in separate books, and seldom perused in score, most performers are frequently at a loss, to know the composer's design.

Tuttavia, dato che l'uso di spartiti veniva incontro a esigenze economiche e pratiche – dal momento che la pubblicazione in partitura era più complessa e costosa – egli ideò anche un correttivo per un miglior utilizzo delle parti staccate. L'invenzione consisteva nell'inserzione di un nuovo segno musicale – una sorta di √ – chiamato 'mostra',⁵⁷ il quale doveva essere posto sopra la prima nota di ogni soggetto musicale, a indicare l'inizio di una frase.

Il *concerto* è il genere musicale sul quale Avison più si sofferma e che egli stesso coltivò. Esso fornisce un esempio chiaro della necessità di un connubio tra le sfere

⁵⁴ Ivi, p. 6.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ Ivi, p. 53.

⁵⁷ Espediente che presenta un'affinità con analoghi procedimenti adottati nel Novecento dalla scuola schönberghiana, come l'uso di segnalare con la 'H' di *Hauptstimme* la frase principale.

che abbiamo chiamato del ‘conoscere’, ‘fare’ e ‘agire’. Dal punto di vista del compositore il *concerto* richiede non solo l’attento equilibrio tra melodia e armonia, ma anche una perfetta conoscenza delle possibilità espressive di ciascuno strumento, oltre alla conoscenza dei diversi stili di scrittura che più si adattano alla destinazione del concerto stesso (in particolare in relazione alla distinzione tra concerto ‘da chiesa’ e ‘da camera’). Il compositore dev’essere, dunque, il primo a “armonizzare” le varie componenti della scrittura musicale per ottenere il proprio scopo. L’ideale della coerenza interna alla composizione ha una ricaduta pedagogica: Avison insegna ai futuri strumentisti che lo studio della partitura è fondamentale per una corretta esecuzione e tale convinzione lo conduce a immaginare uno specifico simbolo che guidi i suonatori nella comprensione del brano. Inoltre il concerto fornisce un esempio virtuoso di un modo di relazione sociale, basandosi su un’integrazione e reciproca valorizzazione tra *solo* e *ripieno*.

Un’osservazione di Avison relativa all’esecuzione della musica d’assieme è interessante e rivelatrice del suo tentativo di raggiungere con l’*Essay* anche il folto gruppo dei musicisti amatoriali. Dopo aver insistito sul fatto che lo scopo del genere di concerto descritto è «to give a grand effect by uniting many», egli si sofferma sul particolare tipo di piacere che l’esecutore può trarre dall’aver un ruolo limitato all’interno della compagine strumentale:⁵⁸

nor let any lover of music be concerned if there is but little for him to execute, since he will thence have some leisure for the pleasure of hearing: for this reason, the under parts in good compositions are more eligible to the performer, who would rather enjoy the whole than be distinguished alone.

Una tale riflessione, congiunta all’enfatizzazione – nel concetto di ‘espressione’ – della cooperazione tra compositore ed esecutori, rileva l’attribuzione di valore alla dimensione sociale della musica, come arte che si ‘fa assieme’ e che necessita da ciascuno la comprensione e il rispetto del proprio ruolo.

⁵⁸ Ivi, p. 49.

Capitolo II

Musica e storia

Come dichiarato in precedenza, scopo di queste pagine è focalizzare il modo in cui il sapere storico-musicale è stato pensato ed organizzato nell'Inghilterra del Settecento. In questa prospettiva la *General History of the Science and Practice of Music* (1776) di Hawkins e la *General History of Music* (1776-1789) di Burney sono due fonti di particolare interesse, trattandosi delle due prime storie della musica in lingua inglese,¹ che, tra l'altro, si prefiggono un compito titanico: riassumere, documentare ed organizzare più di duemila anni di storia della musica. In queste pagine non potremo fornire un resoconto analitico delle tematiche e del contenuto delle due storie, ma ci limiteremo ad esaminarne i presupposti concettuali.

I testi di Hawkins e Burney sono alla volta del tutto simili e pur diversi. La materia è la medesima, così come buona parte delle fonti consultate, ma vi è una diversità di fondo che poggia su visioni differenti dello scopo dell'impresa storica, della natura del sapere musicale, e del concetto di progresso. Andare ad indagare come questi presupposti agiscano sull'organizzazione delle due storie della musica aiuta a "svelare" gli orizzonti da cui muovono Hawkins e Burney, ma non solo. Come già affermato, un lavoro di questo genere può aiutare anche a riflettere in modo critico sull'orizzonte da cui noi oggi muoviamo nel formulare ipotesi sulla natura della storiografia musicale. Di fatto, l'operare una forma di *Horizontabhebung* (differenziazione d'orizzonte)² per arrivare a comprendere – per lo meno in modo parziale – l'alterità della prospettiva dei due storici del Settecento, ci costringe anche a guardare in prospettiva nuova alla storiografia contemporanea. Scoprire che la 'storia della musica' è stata *pensata* in modo ben diverso da quello a noi familiare, significa anche che molti potrebbero ancora essere i modi di pensarla nel futuro:

¹ Eccezione fatta per la breve trattazione storica presente alla fine del *Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* di Alexander Malcom, che tuttavia presenta caratteristiche differenti da quelle delle storie di Hawkins e Burney.

² Il concetto di *Horizontabhebung* è stato elaborato da Hans Robert Jauss nell'ambito della critica all'ideale gadameriano della *Horizontverschmelzung* (fusione degli orizzonti). Insieme ai concetti di *Horizontwandel* (mutamento d'orizzonte) e *Erwartungshorizont* (orizzonte d'attesa) esso vuole essere un modo per uscire dallo stato di passività di fronte alla tradizione che il metodo di Gadamer implicava. Cfr. Hans Robert JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990.

mettere a confronto l'orizzonte da cui essa muove oggi con quelli del passato può rivelare molti dei presupposti culturali operanti in essa e di cui non sempre si ha piena consapevolezza.

Un importante spunto di riflessione per le pagine che seguiranno è stato tratto dalla lettura dei saggi di Arnaldo Momigliano dedicati alla nascita della storiografia moderna e dagli studi di coloro che ne hanno portato avanti il discorso.³ Dalla lettura delle opere sulla storiografia Settecentesca e dei contributi musicologici sulle storie della musica di Hawkins e Burney un dato emerge in modo molto chiaro: la totale assenza di dialogo tra le due letterature. Sebbene l'attuale storia della storiografia abbia allargato i propri orizzonti alla considerazioni di fonti quali il *Novel* britannico, ma anche trattati di giardinaggio,⁴ è difficile trovare discusse, o per lo meno citate, in quel contesto le due storie della musica di Hawkins e Burney. Esattamente allo stesso modo nei lavori musicologici sui due autori non ho trovato nulla che rinviasse alla variegata diatriba che ha visto contrapporsi letterati, storici ed eruditi nei secoli XVII e XVIII al fine di elaborare un nuovo metodo storico.⁵

Scopo del presente capitolo è far vedere i vantaggi di una integrazione tra le due letterature. Lo storico della storiografia musicale non dovrebbe prescindere dal contesto storiografico generale nell'approccio ai propri oggetti. In particolare i due testi che ci interessano presentano molte delle caratteristiche descritte nello studio di Momigliano e sarà interessante provare a rileggerli tenendo a mente le discussioni sulla storiografia Settecentesca.

Gli storici riconoscono una particolare importanza alla disputa tra pirronisti e antipirronisti – iniziata nel secolo XVII e proseguita nel XVIII – nell'elaborazione di un nuovo metodo storico.⁶ Proprio alla luce di tale dibattito Momigliano interpreta il

³ Ad esempio si vedano i saggi contenuti in *Ancient History and the Antiquarian: essays in memory of Arnaldo Momigliano*, a cura di M. H. Crawford e C. R. Ligota, London, The Warburg Institute, 1995 e Mark Salber PHILLIPS, *Reconsiderations on History and Antiquarianism: Arnaldo Momigliano and the Historiography of Eighteenth-Century Britain*, «Journal of the History of Ideas», 57, 2, 1996, pp. 297-316.

⁴ Si veda, ad esempio, il saggio di Rebecca BUSHNELL, *Experience, truth, and natural history in early English gardening books*, in *The Historical Imagination in Early Modern Britain. History, Rhetoric, and Fiction, 1500-1800*, a cura di D. R. Kelly e D. H. Sacks, Cambridge, Woodrow Wilson Center Press e Cambridge University Press, 1997, pp. 179-209.

⁵ Tra i maggiori frutti del dibattito si annoverano l'*Allgemeine Geschichtswissenschaft* di J. M. Chladenius del 1752 e le opere storiche di Winkelmann e Gibbon.

⁶ Cfr. il bello studio di Carlo BORGHERO, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Milano, Franco Angeli, 1983. Il termine 'pirronismo' rinvia alla figura di Pirrone di

rilievo assunto nello stesso periodo dagli studi antiquari, i quali «by collecting much of their evidence outside the literary sources, helped to make the need for new histories apparent».⁷ Lo studio delle testimonianze iconografiche, numismatiche, archeologiche divenne infatti uno strumento per arginare lo scetticismo storico.⁸

1. Pirronismo storico e ricerca antiquaria: la musica degli Antichi in Burney e Hawkins.

Il contributo delle testimonianze antiquarie non poteva, tuttavia, venire in soccorso nei casi in cui i racconti ricavabili dalle fonti non potevano essere confermati da testimonianze materiali. Come possiamo immaginare, la musica è un caso emblematico di tale evenienza, in particolare per ciò che concerne la musica degli Antichi, dove le uniche testimonianze utilizzate da storici ed eruditi sono in sostanza costituite da fonti letterarie. Oltretutto, proprio la storia antica – in particolare dell’antica Roma – era al centro del dibattito sulla certezza delle testimonianze storiche negli anni Venti del Settecento in Francia,⁹ e si può pensare che le numerose discussioni sulla natura della musica degli Antichi si siano arricchite di nuovo significato tra il secolo XVII e il XVIII proprio alla luce di tale dibattito.

Elide (365-275 a. C. ca.), descritta dal discepolo Timone di Fliunte. Il fulcro della filosofia di Pirrone consisteva nell’idea che non si potesse attribuire a sensazioni e opinioni alcun carattere di verità o falsità. La rilettura delle tesi di Pirrone condusse allo sviluppo dello scetticismo ed è, dunque, alla posizione scettica che ci si richiama quando si parla di ‘pirronismo’. È importante sottolineare come scetticismo e pirronismo non siano assimilabili al relativismo – di cui al giorno d’oggi si fa tanto parlare – in quanto il secondo ritiene che non vi siano valori assoluti, ma che ciascuno abbia il diritto di riconoscere una propria verità, valida per sé. Lo scetticismo, invece, opera l’*epochè*, la sospensione del giudizio, nei casi in cui ritiene che sia impossibile decidere sulla verità di una proposizione.

⁷ Arnaldo MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 79.

⁸ Tra i casi estremi, ci fu anche chi tentò di avvalersi del metodo matematico per elaborare un sistema di “certificazione dell’attendibilità storica”: il matematico scozzese John Craig pubblicò nel 1699 due interessanti pubblicazioni – *A calculation of Credibility of Human Testimony* («Philosophical Transactions», XXI) e *Theologiae Christianae Principia Mathematica* – in cui veniva utilizzato il calcolo delle probabilità al fine di studiare in termini quantitativi la progressiva perdita di attendibilità delle tradizioni orali e scritte (cfr. Carlo BORGHERO, *La certezza e la storia...*, cit., pp. 195-201).

⁹ Tra il 1722 e il 1725, infatti, all’Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres aveva avuto luogo un vivace alterco seguito alla lettura della *Dissertation sur l’incertitude des quatre premiers siècles de Rome* (1722) di Jean Levesque de Pouilly, cfr. Carlo BORGHERO, *La certezza e la storia...*, cit., pp. 357-390.

Le pagine scritte su di essa non andrebbero, dunque, solo inquadrare come una parte di quella disputa coi ‘Moderni’ cui abbiamo accennato nella prima parte di questo lavoro, ma – nel tentativo di definire ‘cosa’ e ‘come’ la musica antica fosse – andrebbe anche letta come parte della diatriba sulla possibilità di ricostruire con un qualche grado di certezza le vicende degli Antichi.

Una conferma di quanto qui ipotizzato ci viene, per nostra buona sorte, proprio da Charles Burney nella prefazione alla *General History of Music*. Si sa come l'autore inglese fosse in principio riluttante all'idea di includere la musica degli Antichi nella sua trattazione e come avesse pensato di prendere le mosse da Guido d'Arezzo.¹⁰ Si convinse in seguito della necessità di trattare l'argomento, spinto dal fatto che ai suoi tempi non vi fosse storia della musica che non avesse inizio dall'antichità greca.

Nelle poche pagine introduttive alla *General History*, Burney sente di dover rendere conto del proprio approccio alla musica degli Antichi e le sue prime parole esprimono totale sconforto riguardo alla possibilità di ricostruirne la storia: «concerning the music of the Greeks and Romans, about which *the learned* talk so much, it is *impossible* to speak with certainty».¹¹ Che tale affermazione non sia solo di circostanza, ma che esprima una sorta di ‘credo’ storico, è confermato dalla citazione, che segue di lì a poco, del motto di una delle più illustri figure del pirronismo francese, François La Mothe Le Vayer (1588-1672): «de las cosas mas seguras, la mas segura es dudar».¹² La Mothe Le Vayer aveva scritto nella seconda metà del secolo XVII alcune importanti opere sul metodo storico, tra le quali la più celebre è il *Discours du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* (1668), ma aveva anche composto un saggio di interesse musicale indirizzato a Mersenne, dal titolo *Discours sceptique sur la Musique*. Questo testo non è altro che una vivace e ricca dissertazione sull'impossibilità di affermare alcunché sulla musica degli Antichi. La Mothe Le Vayer enumera dapprima con dovizia tutte le testimonianze a favore dei celebri *mirabilia* della musica antica, tratta delle musica delle sfere e di tutti i *topoi* connessi all'arte dei suoni, per poi passare a citare – con *nonchalance* – una copiosa messe di

¹⁰ Come testimoniato dal *General Plan* della *History* di Burney in possesso di Padre Martini e custodito al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

¹¹ Ch. BURNEY, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1776-1789), New York, Dover, 1957 (1935), vol. I, p. 14 (corsivo mio).

¹² Ivi, p. 17. Il motto, che riprende un noto proverbio spagnolo, si trova al termine dei *Cinq Dialogues faits à l'imitation des anciens, par Horatius Tubero* (pubblicati postumi nel 1698) di La Mothe le Vayer.

autori che sostengono il contrario esatto dei primi. L'ironia riservata a certi luoghi classici delle riflessioni sulla musica dei Greci è sferzante:¹³

On n'avance rien à la recommandation de la Musique, qui soit plus ridicule, il me semble, que cette étenduë qu'on lui donne par tous les ordres de la Nature. Témoin la mélodie celeste qu'on veut avoir été entendue par Pythagore, qui en faisoit après leçon à ses disciples. En ces cas on pourroit esperer, que comme on a inventé depuis peu les telescopes, ou lunettes à longue vuë, qui nous ont fait voir dans le Ciel de nouvelles Etoiles qui seroient autrement invisibles: on pourroit aussi trouver la fabrique de quelque instrument Otacouste, propre à entedre cette harmonie resultante du mouvement réglé des Astres & de leurs Globes.

Non sappiamo se Burney abbia letto anche questo opuscolo di La Mothe Le Vayer,¹⁴ certo è che la sua posizione appare vicina a quella dello scettico francese, sia nella considerazione delle “favole” degli Antichi sia nella concezione della scrittura storica. Nella sezione della *General History* dedicata alla ‘History of Greek music’, in ciò che concerne la musica delle sfere Burney è lapidario: «it is equally to the credit and advantage of Music and Philosophy, that they have long descended from these heights, and taken their proper and separate station upon *earth*: that we no longer admit of Music that cannot be *heard*, or of Philosophy that cannot be *understood*».¹⁵

È interessante notare che Burney, mentre cerca di giustificare la propria trattazione della musica degli Antichi, dichiara che essa «has now become the business af an Antiquary more than a Musician».¹⁶ Cosa significa una tale affermazione? Come ha messo in luce Momigliano,¹⁷ spesso non è semplice distinguere tra storici ed antiquari, tuttavia esistono almeno due criteri che possono aiutare a distinguere le due figure: il primo è dato dalla *forma* che essi danno alle proprie opere. Uno storico ordinerà il materiale secondo un ordine cronologico, un antiquario secondo un ordine per lo più sistematico. Il secondo è dato dal tipo di interesse che li anima; Momigliano descrive in modo mirabile con poche parole cosa

¹³ François LA MOTHE LE VAYER, *Œuvres*, vol. II, Ginevra, Slatkine, 1970, p. 247.

¹⁴ Il testo potrebbe essere stato visionato, ad esempio, all'epoca della visita a Padre Martini, il quale aveva nella propria biblioteca un volume miscelaneo che conteneva, tra le altre cose, il *Compendium Musicae* di Cartesio, uno scritto di Jacob Spon e il *Discours* di La Mothe Le Vayer.

¹⁵ Ch. BURNEY, cit., vol. I, p. 346.

¹⁶ Ivi, p. 16.

¹⁷ Arnaldo MOMIGLIANO, *L'origine della ricerca antiquaria*, in ID., *Le radici classiche della storiografia moderna* ('Sather Classical Lectures'), a cura di R. Di Donato, Sansoni, Firenze, 1992, pp. 59-83.

egli intenda per antiquario, e lo definisce «il tipo d'uomo che si interessa ai fatti storici senza essere interessato alla storia».¹⁸ L'antiquario è quella figura di erudito che passa la vita tra le carte e che prova piacere nella ricerca in quanto tale, è eclettico nel senso pieno del termine giacché gli oggetti del suo studio non devono per forza di cose avere connessioni tra loro, e quando dà vita a delle opere, esse sono ricolme dei dettagli e delle informazioni più stravaganti. Nulla di più lontano da uno storico “alla Burney”. Come egli stesso afferma: «I would rather be pronounced trivial than tiresome».¹⁹ Il primo scopo dell'autore della *General History* è quello di intrattenere, l'*instruere* è subordinato al *delectare*, esattamente come nella concezione della storia di La Mothe Le Vayer, dove la scrittura storica viene concepita come *opus maxime oratorium*. Burney si gloria di non aver fatto «a vain display of erudition»,²⁰ così come di non essere mai stato pedante: la sua storia non pone al centro né la musica, né i musicisti, ma il lettore e ciò che questi si attende dallo storico.

Proprio alla luce di questa concezione ‘estetica’ in senso proprio, che si pone dal punto di vista del fruitore, della *General History* possiamo capire il taglio dato alla *Dissertation on the Music of the Ancients*, posta all'inizio dell'opera. Afferma Burney:²¹ «I shall consider the music of the ancient Greeks under such heads only as absolutely concern Music, according to our acceptation of the words». Se ciò che interessa non è l'indagine di una verità storica, che di tali epoche non si può dare, è anche chiaro che ‘cosa’ per gli Antichi fosse ‘musica’ non può essere questione di rilievo. Burney non è interessato alla storia antica in quanto tale e quindi neppure a darne una rappresentazione ‘a tutto tondo’ ai suoi lettori. Ciò che conta è il concetto di musica “d'oggi” e come esso viene inteso. In fondo, le prime parole della prefazione non dicevano altro che questo: «the feeble beginnings of whatever afterwards becomes great or eminent, are interesting to mankind»,²² dove è chiaro che i primi passi nelle

¹⁸ Ivi, p. 59.

¹⁹ Ch. BURNEY, cit., vol. I, p. 19.

²⁰ *Ibidem*. Va altresì aggiunto che, come egli stesso ammette, Burney si poteva permettere un tale comportamento perché all'occorrenza poteva sempre rinviare i lettori più curiosi alle opere di riferimento compilate dagli ‘antiquari’ e perché lui stesso, per ciò che concerne la musica degli Antichi, poteva contare sull'enorme aiuto che gli diede Thomas Twining.

²¹ Ivi, p. 23 (corsivo mio).

²² Ivi, p. 11.

manifestazioni dell'ingegno umano ci interessano solo nella misura in cui vi ritroviamo qualcosa che parli della grandezza d'oggi.

Quanto diversa sia l'impostazione della parallela storia della musica di Hawkins, si può evincere sia dalla struttura, sia dal genere di "divagazioni" in essa presenti: ci troviamo in questo caso proprio al cospetto di un'opera antiquaria, e così può capitare, ad esempio, che nel bel mezzo di una discussione sugli antichi trattati di Armonica un accenno a Vitruvio ci conduca a sette fitte colonne dedicate alla descrizione dell'organo idraulico!

In che cosa si traduce l'interesse antiquario di Hawkins nella discussione della musica degli Antichi? In primo luogo, direi, nel rispetto della diversità di una tradizione lontana da quella dei Moderni. Hawkins riconosce l'alterità del concetto di musica dell'antichità rispetto a quello contemporaneo, ma a differenza di Burney non è interessato ad escludere dalla propria storia quegli elementi che possono ingenerare un senso di estraneità nel lettore. Nelle sue pagine la priorità non è assegnata al lettore, ma alla Storia. Così, verso la fine della discussione della musica antica, egli afferma:²³

from the foregoing extracts a judgement may be formed, not only of the work from which they are made, but also of the manner in which the ancients, more especially the followers of Pythagoras, thought of music.

Se anche Hawkins esclude che si possa ricostruire una qualche precisa idea di come 'veramente fosse' la musica antica sulla base delle scarse testimonianze che restano, a differenza di Burney afferma che però possiamo sempre cercare di capire quale fosse il *concetto* di musica degli Antichi.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, questo interesse teorico di Hawkins è rilevante ed è ad esso che dobbiamo il fatto che non si sia limitato alla scrittura di una *History of Music*, ma che si sia occupato della *Science of Music*. E che altro è questa se non una forma di musicologia prima della *Musikwissenschaft*?

2. Una dimenticata Science of Music: la musicologia immaginata da Sir John Hawkins.

²³ Sir John HAWKINS, *A general History of the Science and Practice of Music*, vol. I, Graz, Akademische Druck, 1969 (Ripr. facs. dell'ed.: London, 1875), p. 124 (libro III, cap. xxvi).

La storia della musica di Sir John Hawkins, sebbene sia ben nota e spesso citata, appare nel dettaglio un'opera poco conosciuta. Di certo la sua mole e la mancanza di un indice, o di titoli dei numerosi capitoli che ne compongono i ben venti libri, scoraggia il lettore d'oggi come quello di ieri. La struttura del testo non è di semplice individuazione: l'autore segue un ordine che fonde l'impianto cronologico e quello sistematico, anche se in modo non del tutto efficace.²⁴ In generale si può dire che il fattore di maggior disturbo nel seguire l'opera di Hawkins sul filo della cronologia, è che l'autore riporta spesso il giudizio di scrittori posteriori su teorie più antiche, ricostruendo le diatribe eventualmente sorte in seguito: la classica trattazione della 'fortuna' degli autori entra in conflitto con la narrazione storica, obbligando il lettore a continui salti cronologici.²⁵ L'ordine sistematico si articola in primo luogo sul piano della distinzione tra generi musicali e spesso, anche se non sempre, delle nazioni in cui essi vengono coltivati. Per ogni epoca, poi, un occhio di riguardo è sempre usato sullo stato della musica in Gran Bretagna. Di nuovo, questo modo di procedere può condurre Hawkins lontano dagli argomenti da cui aveva preso le mosse. Ad esempio, il quinto libro della *General History* muove dalla ricezione del sistema guidoniano in Inghilterra, segue per un po' le tracce della musica sacra, per poi passare alla lirica dei provenzali e di qui ai generi della musica profana. Ad un certo punto, l'autore si sofferma su una riflessione dedicata alla connessione esistente tra pratica musicale e condizioni sociali e di vita delle singole epoche, il che lo conduce ad un excursus dedicato prima al Boccaccio e in seguito a Chaucer come fonti da cui trarre indicazioni riguardo al modo di vivere nel secolo XIV. Focalizzandosi su tale argomento, Hawkins prosegue per quasi una decina di pagine citando per esteso fonti – in particolare un *De proprietatibus rerum* di metà Trecento di Bartholomæus Glantville, frate francescano – che riportano descrizioni sulla

²⁴ Un esempio più riuscito della combinazione dei due modi di fare storia è la *History of Great Britain* (1771-1793) di Robert Henry in cui l'ordine cronologico racchiude al proprio interno un ordine tematico. La storia generale risulta in Henry procedere di evo in evo per sezioni distinte dedicate alla storia politica, della cultura, dell'economia e tale sistemazione è spiegata fin dagli inizi dell'opera, nonché resa palese dai titoli dati ai paragrafi dello scritto.

²⁵ Ad esempio nel trattare di Johannes de Muris e della *musica mensurabilis* ci si trova a discutere degli errori che si trovano al suo riguardo nell'*Histoire de la Musique et ses Effets* (1715) di Bonnet – Bourdelot.

struttura della famiglia, sui compiti e le condizioni di uomini, donne e bambini tra XIV e XV secolo. Il passaggio da questi argomenti all'invenzione del *cantus mensurabilis* può essere disarmante per un lettore in cerca di coerenza, sebbene un tale metodo, che procede spesso per semplice analogia o associazione, conferisca al testo di Hawkins una notevole ricchezza documentaria.

A differenza del lavoro di Burney, l'opera di Hawkins presenta un ricco discorso preliminare che si sviluppa lungo ventidue densissime pagine. Come avremo modo di vedere, in questa introduzione viene compendiata buona parte delle coeve discussioni sulle arti e ritroveremo molti dei temi trattati nella prima parte del nostro lavoro. È all'interno di tale contenitore che Hawkins si pone il problema di definire la *science of music*. Già l'*incipit* del discorso preliminare ci proietta all'interno di un panorama molto differente da quello di Burney: la prima preoccupazione di Hawkins, infatti, è quella di collocare la propria discussione sulla tradizione musicale all'interno delle riflessioni sulle facoltà della mente umana messe in gioco dalle arti, a cui ampio spazio è stato dedicato nella prima parte del nostro lavoro. Piacere, immaginazione, bellezza, imitazione ed espressione sono tra le prime parole che si incontrano in queste righe. Il primo pensiero dell'autore è dedicato ai 'piaceri dell'immaginazione', di che genere essi siano e quali siano le arti che li veicolano. Hawkins sembra rifarsi soprattutto a James Harris, esplicitamente citato, e Francis Hutcheson. Dell'autore dei *Three essays* Hawkins riprende in particolare l'argomentazione secondo cui la musica si differenzia da pittura e poesia in riguardo alla funzione che l'imitazione svolge in esse. Se per pittura e poesia l'imitazione è il mezzo cui ascrivere il merito della loro efficacia, per la musica il discorso è diverso.²⁶ Proprio qui, però, Hawkins si discosta dall'argomentazione di Harris. Mentre Harris aveva posto l'attenzione sulla simpatia e l'associazione delle idee per spiegare l'efficacia musicale, l'autore della *General History* si richiama ad un'argomentazione di sapore hutchesoniano:²⁷

in music there is little beyond itself to which we need, or indeed can, refer to heighten its charms. If we investigate the principles of harmony, we learn that they are general and universal; and of harmony itself, that the proportions in which it consists are to be found in those material forms, which are beheld with the greatest pleasure, the sphere, the cube, and

²⁶ Cfr. *infra*, pp. 52 sgg.

²⁷ Sir J. HAWKINS, *A general History of the Science and Practice of Music*, vol. I, p. xx.

the cone, for instance, and constitute what we call symmetry, beauty, and regularity; but the imagination receives no additional delight; our reason is exercised in the operation, and that faculty alone is thereby gratified.

La musica, che non deriva la propria efficacia dal principio mimetico, non ha bisogno di cercare giustificazioni al di fuori di sé; il piacere che essa veicola è fondato in natura. E se in Harris tale fondazione naturale andava ricercata nella moderna psicologia della mente, Hawkins preferisce rimanere ancorato all'antica tradizione musicale legata al concetto di 'armonia'.

Se la prima preoccupazione di Hawkins è individuare il fondamento del piacere musicale, la seconda è volta alla definizione dell'oggetto della propria storia: cosa definisce il sapere che va sotto il nome di *science of music*? Ed è proprio nella risposta a questo quesito che possiamo scorgere un progetto di 'musicologia' che precede di molto la "classica" fondazione ad opera di Adler.

Hawkins colloca la propria riflessione lungo il percorso tracciato da Francis Bacon nell'*Advancement of Learning* (1605). Bacon aveva diviso il sapere universale in tre grandi generi, ciascuno facente capo ad una specifica facoltà della mente. Vi era il sapere storico, connesso alla memoria, il sapere poetico, connesso all'immaginazione e quello filosofico legato alla ragione. Il sapere storico era ulteriormente diviso in naturale e civile, e la storia civile, che si occupa delle opere e degli atti degli uomini, si divideva ancora in ecclesiastica e letteraria. E proprio la storia letteraria è il ramo del sapere in cui Hawkins colloca la *science of music*.

Ancora agli inizi del Seicento, Bacon lamentava come la *literary history* fosse il settore storico meno coltivato, il che rendeva la storia pari a «the statue of Polyphemus, without its eye; the part that best shows the life and spirit of the person».²⁸ La storia letteraria è, dunque, nella mente di Bacon la parte più rappresentativa e nobile dell'intero edificio che fa capo alla memoria. Tra i numerosi compiti di tale ramo del sapere, l'autore dell'*Advancement* annovera per primi quelli che oggi definiremmo 'compilativi' («what particoular kinds of learning and arts flourished, in what ages, and what part of the world; their antiquities, progress, and travels on the globe; their decline, disappearance, and restoration»). In secondo luogo, di ogni arte andrebbero descritti «its origins and occasion of invention; the

²⁸ Francis BACON, *Of the Proficiency and Advancement of Learning*, Londra, 1605, libro II, p. 7.

manner or form of its delivery; the means of its introduction, exercise, and establishment», poi andrebbero descritte le diverse scuole, narrate le dispute, ma soprattutto – precisa Bacon – «let events be throughout coupled with their causes (which is the soul, as it were, of civil history)».²⁹ La storia letteraria, dunque, non si limita a narrare, né a ricostruire gli eventi, ma deve interpretarli, cercare di indagarne le cause.

Come abbiamo detto, in Hawkins la *Science of Music* è una disciplina eminentemente storica, il cui studio egli suddivide in quattro grandi categorie:

1. saggi che riconducono i principî della scienza musicale allo studio delle proporzioni matematiche
2. saggi che hanno in vista la pratica musicale
3. saggi che vedono nello studio fisico del suono il proprio oggetto
4. saggi a carattere letterario in cui si discute di musica (tra i casi citati: Dryden, Sir W. Temple, Milton...)

Uno dei fini della disciplina, secondo l'autore non curato a sufficienza, è di indagare i principî della musica, che testimoniano come essa sia «worthy the exercise of our rational as well as audible faculties»: tutto ciò deve essere indirizzato allo studio «of its greatest excellence, its influence on the human mind».³⁰ La *Science of Music* si caratterizza, dunque, per un interesse rivolto sia alla pratica sia alla teoria, sia alle facoltà razionali sia al senso dell'udito, che tiene conto dei trattati, così come di ciò che oggi chiameremmo la 'critica letteraria'. Per quanto strano possa sembrare ad un lettore odierno, la *History of the Science and Practice of Music* è meno di ogni altra cosa una storia di 'opere musicali'. Per lo più si tratta di una storia della scienza musicale, di una storia biografica di musicisti e di un compendio di numerosissime fonti, poiché spesso l'autore fornisce gli indici dei trattati che cita, li riassume e ne propone larghi estratti.

Tale è la convinzione di Hawkins circa l'importanza della speculazione teorico-musicale, che è attorno ad essa che egli tesse il proprio elogio all'arte dei suoni. Gli encomi musicali, ci dice l'autore, sono già traboccanti di racconti sugli effetti della musica sull'uomo, così come sugli animali; al di là del piacere che l'uomo ricava

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Sir J. HAWKINS, cit., p. xxiii.

direttamente da quest'arte, Hawkins vuole celebrare la soddisfazione che deriva dal suo *studio*. Il fatto che essa poggi su principî «as clearly demonstrable ad mathematical truth»³¹ la rende superiore a molte altre discipline che, pure, sono state l'oggetto dell'indagine approfondita di larga parte dell'umanità. Hawkins compara la scienza musicale alla teologia, alla giurisprudenza, alla medicina e alle altre arti liberali, e sostiene che queste ultime somigliano all'arte della memoria, di cui ciascuno sa che non si fonda su principî basati sulla natura, ma creati da noi stessi, «widely differing from those which are the basis as well of musical as mathematical science».³² Tale enfasi riposta sulla base certa ed immutabile dell'arte dei suoni conduce Hawkins alla critica di uno dei criteri estetici in voga del Settecento, ossia quella 'novelty' tanto celebrata anche da Addison nei *Piaceri dell'immaginazione*. Lo storico della musica si chiede perché, potendo la musica poggiare su solidi principî³³

novelty in music should be its best recommendation; or that the love of variety should so possess the generality of the hearers, as almost to leave it a question whether or no it has any principles at all.

Hawkins sottolinea come i principî dell'armonia permettano alla fantasia grandi spazi all'interno dei quali muoversi e come, almeno in linea di principio, vi sia un gioco tra le arti dell'immaginazione e la mente umana che dovrebbe permettere agli artisti di confidare nella capacità del pubblico di cogliere il valore delle loro opere. Eppure qui Hawkins si abbandona a più cupe considerazioni, facendosi sostenitore della disegualianza tra gli uomini e affermando che gli effetti della musica non si potranno comunicare che a coloro³⁴

whom nature has endowed with the faculty which it is calculated to delight; and [...] a privation of that sense, which, superadded to the hearing, is ultimately affected by the harmony of musical sounds, must disable many [...] from receiving that gratification in music which others experience.

A differenza dei filosofi che pur dimostra di aver letto, il nostro autore non ritiene che tutti gli uomini abbiano le medesime facoltà. Le differenze tra individui che in Locke, Hutcheson, Hume erano giustificate sulla base dell'esperienza,

³¹ Ivi, p. xxxvii.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. xxxviii.

dell'educazione, dell'abitudine, divengono qui un dato originario di natura; Hawkins è del tutto cosciente di tale scelta di campo e la giustifica tramite il concetto religioso di 'blessing'. Il possesso o meno della facoltà di godere appieno della musica è dunque un 'dono', e forse anche per questo motivo nel discorso preliminare Hawkins sembra farsi promotore di un ruolo 'informativo' della storia, vista come un deposito documentario, mentre non si sofferma mai su un suo possibile ruolo educativo.

3. 'Sonata' risponde a Fontenelle: l'*Essay on Musical Criticism* di Ch. Burney

L'opera di Burney consta di quattro libri, ma è solo a partire dal secondo che l'autore adopera la locuzione *General History of Music*. Il primo libro, infatti, che copre il periodo storico che precede Guido d'Arezzo e che – come già ricordato – in principio Burney aveva pensato di non trattare, reca il titolo di 'Dissertation on the Music of the Ancients'. In esso si tratta della musica degli egizi, degli ebrei, dei greci e dei romani; il libro si conclude con un capitolo organologico, dedicato alla costruzione e all'uso degli strumenti musicali degli Antichi. Il secondo libro prende le mosse dalla descrizione del canto fermo e giunge fino a metà Cinquecento. Il terzo libro, che dà inizio alla parte della storia musicale che più sta a cuore a Burney – ossia dalla metà del Cinquecento fino alla contemporaneità –, si apre a sorpresa con un 'Essay on Musical Criticism' e termina con la morte di Purcell. Come vedremo tra breve, il titolo 'Essay on Musical Criticism' suona un po' pretenzioso, dato il contenuto delle cinque paginette che l'autore dedica al tema. Tuttavia è significativo come Burney si sia sentito in dovere di dare spazio ad un argomento che riteneva di non poter tralasciare. Sappiamo come egli nella sua opera si premurasse anzitutto di venire incontro alle attese dei lettori e possiamo quindi considerare le sue riflessioni sulla critica come una testimonianza del radicamento di tali discorsi nella coscienza pubblica. Anche l'ultimo libro dell'opera si apre con un 'Essay' dedicato ad un tema *à la page*, in questo caso si tratta della "musicalità" delle lingue nazionali, mentre le restanti pagine sono quasi per intero dedicate al genere del dramma per musica e terminano riferendo sullo stato contemporaneo dell'arte in Italia, Germania, Francia e Inghilterra.

Sebbene, come si è visto nei precedenti capitoli, la letteratura sul ‘musical criticism’ nell’Inghilterra del Settecento fosse piuttosto sviluppata, l’unica fonte che Burney cita sull’argomento è il trattato di Avison, riferimento inevitabile che tuttavia egli liquida in fretta sia qui sia nel quarto libro della *General History*, ove è cronologicamente situato. Il principale motivo di tale scarsa considerazione sembra essere una discrasia in materia di gusto musicale tra i due autori, poiché Burney non perde mai l’occasione di criticare il giudizio di Avison su Händel, troppo severo, e quello su Benedetto Marcello, troppo generoso.³⁵

Sebbene le pagine dedicate all’‘Essay on Musical Criticism’ siano costruite in modo alquanto tortuoso e portino talvolta l’autore a contraddirsi, emerge un’ideale di fondo: il critico, secondo Burney, deve avere familiarità con la pratica e chi non sa ‘fare’ difficilmente saprà ‘giudicare’:³⁶

and who can judge of the originality of the composition, its fitness for the instrument, or degree of praise due to the performer, but those who have either studied composition, practised the same instrument, or heard an infinite variety of Music and great performers of the same kind?

È interessante che l’autore includa l’ascolto nel quadro della *pratica* musicale: una dimestichezza uditiva con la musica può dunque surrogare la competenza che deriva dalla pratica esecutiva. E, in effetti, Burney denuncia negli studi di critica musicale una carenza di saggi che insegnino agli «ignorant lovers of Music how to listen, or to judge for themselves».³⁷ Tuttavia le riflessioni da lui proposte non sono di enorme aiuto. Già nell’enucleare gli ingredienti della composizione musicale, egli fa confusione tra elementi compositivi e criteri estetici, mettendo su uno stesso piano «melody, harmony, modulation, invention, grandeur, fire, pathos, taste, grace, and expression».³⁸

³⁵ Tale critica è particolarmente rivelatrice dell’atteggiamento servile di Burney nei riguardi della sensibilità pubblica, infatti si sa come in privato il suo giudizio su Händel fosse meno benevolo di quanto egli non faccia apparire nella *General History* (cfr. Kerry S. Grant, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983, pp. 286-290).

³⁶ Ch. BURNEY, cit., vol. II, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 7 sg. Questa considerazione di Burney mette comunque in luce come egli attribuisse un peso educativo alla critica delle arti, cosa che invece – come si è appena visto – in Hawkins veniva minata alla base in virtù della sua concezione di una ‘naturale diseguaglianza’ tra gli uomini.

³⁸ Ivi, p. 8.

Nello stabilire quale sia l'oggetto della critica musicale, Burney opera una sommaria divisione tra due tipi di piacere. Le Belle Arti, quando siano prodotte da genio e passione, eccitano una forma di entusiasmo «beyond the reach of cold criticism»,³⁹ tuttavia la musica dona anche una seconda forma di piacere, più moderato, che si rivolge sia al senso che all'intelletto: è l'analisi di questo piacere che costituisce l'oggetto del *musical criticism*. Dopo quanto letto nella prima parte del nostro lavoro, è inutile sottolineare la scarsa profondità e accuratezza di una tale distinzione tra piaceri. Ciò che invece può essere più interessante mettere in luce è proprio il fatto di porre l'accento sul piacere. Abbiamo visto come in ambito filosofico la riflessione attorno alla musica focalizzasse la propria attenzione soprattutto sugli *effetti* dell'arte dei suoni. Fisici, medici e filosofi sono interessati a ricercare le *cause* di quegli effetti e li vanno a cercare nella mente o nel corpo dell'uomo, a seconda che sposino una visione psicologica o meccanica dell'azione della musica.

Lo storico Burney e l'antiquario Hawkins dimostrano di non essere alieni da tale modo di pensare. Non solo, infatti, le prime parole della prefazione di Hawkins erano state dedicate ai 'piaceri dell'immaginazione', ma lo stesso Burney, nel momento in cui si trova a definire l'oggetto della critica musicale, prima che all'opera dimostra di pensare al suo *effetto*, il piacere. È chiaro che l'opera è presente, ma essa non interessa 'in quanto tale', bensì in virtù delle reazioni che suscita nell'ascoltatore.

Verso la fine dell'«Essay on Musical Criticism», Burney fornisce un'ulteriore conferma di quanto appena detto, facendo «parlare» l'opera. L'autore cita la celebre domanda di Fontenelle, riportata da Rousseau del *Dictionnaire de Musique*, «Sonate, que me veux tu?». Egli immagina una risposta da parte di 'Sonata' a tale interrogativo, e così la fa replicare:⁴⁰

I would have you listen with attention and delight to the ingenuity of the composition, the neatness of execution, sweetness of the melody, and the richness of the harmony, as well as to the charms of refined tones, lengthened and polished into passion.

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ Ivi, p. 11.

Sonata chiede un ascolto in primo luogo empatico, che faccia caso alla dolcezza dei suoni, al loro fascino, alle passioni cui danno vita: più che di essere ‘analizzata’, essa chiede un ascolto attento e coinvolto.

4. «Unluckily for Purcell!»: Burney e le sorti progressive del materiale musicale.

La storia della musica di Burney è dominata da un concetto *lineare* di progresso. A fronte dei tipici titoli di storie settecentesche sul modello ‘*of the rise, progress and decay*’,⁴¹ in cui opera un concetto *ciclico* dell’avanzamento del sapere umano – come già prima in Lord Bacon,⁴² e come sarà in Sir John Hawkins – solo nello scorrere i titoli dei capitoli che compongono il terzo e quarto volume della storia di Burney al lettore si renderà palese un continuo alternarsi di titoli dedicati allo ‘State of Music’, e al ‘Progress of Music’. L’idea di decadenza o ‘corruzione’ non si manifesta nell’indice, per il semplice motivo che ogni *progresso* (musicale) di una data epoca, viene *superato* da quello dell’epoca successiva: di fronte al procedere degli anni e al mutare del gusto non v’è autore che tenga, il genio soccombe allo scorrere del tempo. L’applicazione ferrea di tale idea non è priva di conseguenze: i giudizi di valore sui compositori che si succedono nelle varie epoche, il disprezzo per l’antichità, le considerazioni sul concetto di ‘gusto’ sono tutte legate al destino di uno sviluppo di tipo progressivo.

Innumerevoli sono i luoghi della *General History* in cui emerge il peso di tale concezione della storia, tuttavia le pagine dedicate a Henry Purcell sono tra le più significative poiché in esse si percepisce un interno dissidio di Burney. Da un lato vi è la volontà di esaltare un genio nazionale, tanto da indurre l’autore (caso unico in tutta l’opera) ad abbandonare «the wide range of *general history*, and assume the more minute narrative of a biographer»,⁴³ dedicando al compositore ben 26 pagine; dall’altro vi è la riluttanza nei confronti di una produzione musicale che Burney

⁴¹ Di cui, in ambito musicale, è esempio il celebre saggio del reverendo John BROWN, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music* (Londra, 1763).

⁴² Sul concetto di progresso in Sir Francis Bacon si vedano i numerosi studi di Paolo Rossi, e più in generale nel periodo che ci interessa cfr. David SPADAFORA, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*, New Haven – London, Yale University Press, 1990.

⁴³ Ivi, p. 380.

percepisce come antiquata e prossima al pensionamento. Purcell cade vittima di quello che per lo storico inglese è, in ambito musicale, un processo inevitabile. Ed è da sottolineare come tale destino sia proprio *solo* dell'arte dei suoni. Dopo aver equiparato Purcell ai massimi ingegni insulari di tutti i tempi (Shakespeare, Milton, Locke, Newton), Burney scrive:⁴⁴

Unluckily for Purcell! he built his fame with such perishable materials, that his worth and works are daily diminishing, while the reputation of our poets and philosophers is increasing by the constant study and use of their productions. And so much is our great musician's celebrity already consigned to tradition, that it will soon be as difficult to find his songs, or, at least to *hear* them, as those of his predecessors Orpheus and Amphion, with which Cerberus was lulled to sleep, or the city of Thebes constructed.

Ora, chi ben conosca l'opinione di Burney riguardo alle epoche di Orfeo ed Anfione («barbarous times and more barbarous Music»,⁴⁵ tanto per intenderci), saprà che un'affermazione come quella appena citata suona peggio di una condanna a morte per lo 'sfortunato' Purcell!

Burney paragona la storia della musica ad un campo arato, il quale un anno viene coltivato a grano, un altro a patate e così via, «but none of its productions remain»,⁴⁶ il problema – come si evince dal brano precedente – riguarda la musica e non le altre arti e discipline proprio a causa del 'materiale deperibile' di cui essa fa uso: il suono. L'autore spinge a tal punto la considerazione circa la fuggevolezza del suono da affermare che se a tutt'oggi vi è ancora della curiosità per la musica degli Antichi, non è a causa delle narrazioni su di essa, ma a causa dell'ammirazione che riscuotono le grandi opere del passato: se non fosse rimasta traccia di poesia, eloquenza, scultura e architettura dell'epoca greca e romana, nessuno si interrogherebbe circa la loro musica.⁴⁷ Se la caducità del suono mina alla base la conoscenza del passato musicale, la mutevolezza del gusto è ciò che rende indigeste le prelibatezze antiche alle orecchie dei moderni. E a questi due elementi rimandava Burney già nella prefazione alla *General History*, quando – ribadendo l'impossibilità di discorrere con certezza sulla musica degli Antichi – scriveva: «for what, besides

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 1024.

⁴⁶ *Ivi*, p. 380.

⁴⁷ *Ivi*, vol. I, p. 336 sg.

conjecture, is now left us, concerning things so transient as sound, and so evanescent as taste?».⁴⁸

Forse è anche sulla base di queste considerazioni che va letta l'avversione di Burney per gli 'antiquari'. Per Burney, così attento al *gusto* dei lettori e pronto a raccontare la storia secondo una prospettiva che vada incontro alle *loro* aspettative – tanto da scusarsi apertamente quando se ne discosta – l'interesse antiquario ha dell'inconcepibile. Che senso ha dedicarsi a musiche che non risuonano più, o a musiche il cui suono risulta addirittura offendere l'udito comune? Queste domande e questa visione trovano la loro spiegazione ultima nell'idea stessa di 'musica' concepita da Burney, ossia «at best, but an amusement».⁴⁹ Se il diletto è l'unico fine della musica, non stupisce che in Burney non si trovi traccia di volontà di dare vita ad una *Science of Music*, materia da dotti e pedanti.

In più occasioni l'autore tenta di narrare le vicissitudini della storia della musica istituendo analogie con la storia politica. In uno di tali luoghi egli dipinge l'idea del continuo cadere in disgrazia dell'antico in favore del moderno nel modo più crudo: mediante la prevaricazione. L'esempio in questione è interessante perché tiene conto sia della figura del teorico, sia del pratico. Nella visione di Burney, di fatto il teorico non vive la dimensione di precarietà del compositore: nel reame musicale egli riveste il ruolo del *legislatore*, la cui fama perdura spesso nei secoli. Al contrario⁵⁰

with Practical Musicians and Composers it is very different; the memory of these is of short duration; for however extensive their power, and splendid their reign, their empire, like that of Alexander and other rapid conquerors, acquires no permanence; but as the territories of these were divided among their captains, so the disciples or followers of great musical leaders soon appropriate to themselves the revenue and reputation of their masters, so entirely, that, when divided into small portions, they add no great profit or power to the new possessors, who generally retain and enjoy them in obscurity, till seized and appropriated by some new and more powerful conqueror.

Tuttavia non bisogna pensare che la distinzione tra 'permanente' e 'transeunte' porti Burney a stabilire una gerarchia tra valori teorici e pratici fondata sulla durata della rispettiva fama. Al contrario, il fastidio che l'autore dimostra a più riprese nei

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ Ivi, p. 19.

⁵⁰ Ivi, p. 706 sg.

confronti degli scritti dei 'legislatori' musicali mette in evidenza come il perdurare della loro fortuna non costituisca a suoi occhi un merito. Ad esempio, Burney si sente obbligato dalla tradizione a trattare in modo piuttosto diffuso di Zarlino, ma l'insofferenza dello storico trapela ad ogni riga, finché non ammette di essere stato «more frequently discouraged from the pursuit by his prolixity, than enlightened by his science: the most trivial information is involved in such crowd of words, and the suspense it occasions so great, that patience and curiosity must be invincible indeed, to support a musical enquirer through a regular perusal of all his works».⁵¹ La critica che più spesso Burney rivolge ai teorici è di essere, per quanto colti, privi di 'genio', ossia, più prosaicamente, di essere proprio ciò che più teme: noiosi. Come abbiamo visto, l'autore della *General History* desidera rivolgersi ad un pubblico vasto e il suo intento è quello di intrattenere. La musica è per lui «an amusement», e in un tale contesto il peso della tradizione e la dimensione teorica della musica – per quanto durevoli – sono solo d'impaccio. Ciò che conta è ciò che piace.

5. Hawkins e la natura non progressiva del gusto.

In the comparison of the modern with the ancient music, it must evidently appear that that of the present day has the advantage, whether we consider it in theory or in practice.⁵²

Nel 1776 alcuni punti fermi nello scontro tra Antichi e Moderni sono stati ormai stabiliti. Quando Burney e Hawkins si scagliano contro i sostenitori della superiorità degli Antichi, il loro strale polemico continua a cadere sul povero – nonché da lungo tempo defunto – Sir William Temple, il cui scritto è del 1690! I Moderni avevano vinto con sufficiente celerità la battaglia per ciò che concerneva l'ambito della filosofia naturale e delle matematiche, mentre – si ricorderà –⁵³ più incerto era l'esito dello scontro nel dominio delle belle arti.

La teoria musicale in Hawkins resta legata a doppio filo, come si evince dalla descrizione delle tematiche della *Science of Music*, agli studi fisici e matematici, di cui condivide le sorti progressive. L'autore insiste, in particolare, a più riprese sulla scoperta dell'acustica, quella «philosophy of sound» la quale «as it results from the

⁵¹ Ivi, vol. II, p. 138.

⁵² Sir J. HAWKINS, cit., p. 917 ('Conclusion').

⁵³ Cfr. il capitolo II, pp. 46 sgg.

modern discoveries in physics, the moderns only are entitled to the merit of its investigation». ⁵⁴ Il sapere per l'autore inglese procede per accumulazione e la modernità avanza anche qualora a poggiare sulle spalle dei giganti vi siano dei nani.

Per ciò che concerne la pratica musicale, il suo progredire viene fatto dipendere in larga misura dal miglioramento tecnico degli strumenti e dalla loro differenziazione sempre maggiore. A parte gli strumenti a percussione, che Hawkins non ritiene passibili di miglioramento, egli sostiene che gli Antichi ne conoscevano sostanzialmente due tipologie, lire e tibie. Tra gli strumenti moderni, invece: ⁵⁵

the instruments of the viol kind are so constructed as to reverberate and prolong that sound, which, when produced from the Lyre, must be supposed to have been wasted in the open air; the modern flutes, as far as can be judged by a comparison of them with the graphical representations of the ancient Tibiæ, have greatly the advantage; and as to pipes of other kinds, such as the Hautboy, the Bassoon, the Chalumeau, and others, these, as having the adjunct of a reed, constitute a species new and original, and are an invention unknown to the ancients.

Da queste considerazioni sembrerebbe discendere una concezione di progresso lineare simile a quella di Burney. Come mai, dunque, Percy Scholes – autore dell'unica monografia a stampa su Hawkins, nonché della voce omonima per il *Grove Dictionary of Music and Musicians* – sostiene che egli aveva «a view in direct contrast to Burney's idea of music history as a continuous development which was reaching its zenith in his own days»? ⁵⁶ L'affermazione di Scholes è di certo eccessiva, ma la severa critica di Hawkins agli autori moderni è un dato di fatto. Come conciliare l'insofferenza nei confronti delle composizioni a lui contemporanee e l'idea di un progredire continuo di conoscenza e tecnica?

D'altra parte l'affermazione di Scholes non è del tutto corretta perché il contrasto tra Burney e Hawkins non va tanto ravvisato in una «idea of music

⁵⁴ Sir J. HAWKINS, cit., p. 917 ('Conclusion'); cfr. anche il discorso preliminare (p. xxii) per il riconoscimento in Lord Bacon di uno dei maggiori indagatori di tale nuova scienza.

⁵⁵ Ivi, p. 918.

⁵⁶ Percy SCHOLES, 'John Hawkins, Sir.', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, a cura di S. Sadie, II ed., New York, Macmillan, 2001, p. 166. La letteratura secondaria su John Hawkins è quantomai carente: a partire dal 1950, oltre alla monografia di Scholes (*The life and activities of Sir John Hawkins: musician, magistrate and friend of Johnson*, London, Oxford University Press, 1953), si segnala solo il volume di Bertram H. DAVIS, *A Proof of Eminence: the Life of Sir John Hawkins* (Bloomington, Indiana University Press, 1973)

history» di radicale diversità, quanto nell'idea e valutazione di un concetto cardine di tutto il Settecento: il *gusto*, nozione che influenza le rispettive valutazioni della contemporaneità. Abbiamo già speso in precedenza qualche parola in merito a Burney, mettendo in luce come sia il mutare del gusto a scandire il tempo della fortuna dei compositori nella sua *History of Music*. A Purcell non viene rimproverato di non aver composto con genio, ne viene semplicemente constatato l'invecchiamento. Il gusto, in Burney, muta procedendo lungo il tracciato del progresso, si tratta di un cangiare orientato in senso teleologico, che conduce alla perfezione del presente, in cui è naturale che Händel spodesti Purcell e Haydn faccia l'eguale con Händel. Al contrario nella storia di Hawkins il gusto può agire come fattore di disturbo nel procedere delle arti: anche se tecnica e sapere progrediscono, il gusto del pubblico ha il potere di piegare alle proprie esigenze la produzione e l'esecuzione musicale. E non è detto che il gusto della maggioranza proceda verso il meglio. Da questo punto di vista il progresso descritto da Hawkins si presta meglio ad essere definito come 'ciclico', piuttosto che 'lineare'. L'autore della *General History of the Science and Practice of Music* riconosce, infatti, ad alcuni momenti della tradizione del passato un grado di sviluppo analogo a periodi posteriori.

Un esempio di tale lettura della storia della musica si può trarre dalle pagine riservate alla produzione franco-fiamminga. Hawkins bilancia il giudizio sulla grande polifonia antica segnalando un difetto e un pregio. Il difetto è la scelta dei testi da musicare, poiché molti di essi sono ritenuti inadatti «with all the aids of melody and harmony, to excite joy, devotion, pity, or, in short, any other of those affections which are confessedly under the dominion of music».⁵⁷ Così, se la 'buona musica' («fine music») fosse solo quella patetica, bisognerebbe ritenere compositori come Ockeghem non degni di memoria e attribuire il loro successo all'effetto di novità che le loro opere dovevano aver suscitato, oppure all'«ignorance of its admirers».⁵⁸ Ma diversa è la valutazione dello storico, che sostiene:⁵⁹

whoever is capable of contemplating the structure of a vocal composition in a variety of parts, will find abundant reason to admire many of those which Glareanus has been at the pains of preserving, and will discover in them a fine modulation, a close contexture and

⁵⁷ Sir J. HAWKINS, cit., p. 325.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

interchange of parts, different kinds of motion judiciously contrasted [...]. And such a full harmony resulting from the whole, as leaves the ear nothing to expect or wish for.

Il ragionamento si conclude con l'osservazione che Händel stesso aveva dimostrato d'essere sensibile alla ricchezza armonica di quelle composizioni. Nell'ambito della musica vocale, già nel 'Preliminary discourse' Hawkins ne individuava il periodo aureo a partire dal 1560, con la produzione madrigalistica; per la musica strumentale egli rimanda a Corelli e Geminiani. Come si può dedurre dal passo appena citato, ritroviamo in Hawkins una distinzione tra il piacere veicolato dalle qualità patetiche della musica e un secondo – altrettanto valido – dovuto alla considerazione per l'armoniosità strutturale dell'opera, di cui avevamo descritto la teorizzazione in Francis Hutcheson. Il riconoscimento di queste due possibili e distinte fonti di soddisfazione dell'ascolto permette a Hawkins di valorizzare anche quelle musiche che non incontrano il favore delle orecchie moderne: l'attenzione formale per le strutture che il concetto di armonia porta con sé permette, come era anche nella teoria di Hutcheson, di non erigere il solo gusto ad arbitro delle composizioni, ma di integrare la dimensione soggettiva del giudizio con una controparte "oggettiva".

La storia della musica di Hawkins non procede compatta verso un fine. Mentre saperi e tecniche si accrescono, la produzione musicale e il gusto degli ascoltatori procedono piuttosto ad ondate e le molteplici componenti della composizione possono trovarsi in uno stato di perfezione disgiunte le une dalle altre. Nella propria epoca Hawkins vede una fase di declino, che giustifica con un ragionamento in qualche modo "sociologico": la diffusione del benessere economico conduce ad una crescita del desiderio di godere dei piaceri che la società offre, così «in proportion as riches abound, not to be susceptible of fashionable pleasures is to be the subject of reproach».⁶⁰ L'uomo si abitua in questo modo a fingere un gusto che in realtà non possiede, ma di cui non può dichiarare di essere sprovvisto, pena il biasimo collettivo. Solo che finché gli ignoranti rimanevano la minoranza dei fruitori dei prodotti dell'arte, essi si appoggiavano sul giudizio di una maggioranza che aveva gli strumenti per esercitare una critica competente; ora che essi sono la maggioranza si

⁶⁰ Ivi, p. 919.

piccano d'avere opinioni proprie e così avviene una disgiunzione tra gusto e conoscenza dell'arte. La critica di Hawkins alle moderne sinfonie è dura:

Music of this kind, constructed without art or elegance, awakens no passion: the general uproar of a modern symphony or overture neither engages attention, nor interrupts conversation; and many persons, in the total absence of thought, flatter themselves that they are merry.

Lo storico poco dopo sottolinea un paio di caratteristiche che rendono queste composizioni inadatte alla riflessione: il tempo è troppo rapido e l'esecuzione troppo complicata. Ciò sposta l'attenzione dell'ascoltatore dalla composizione all'abilità dell'esecutore, vanificando i durevoli effetti della musica sull'uomo. Anche in questo caso ritroviamo un tema già discusso nella prima parte della tesi, relativo al valore che filosofi e letterati attribuivano al fatto che gli effetti della musica non svanissero con l'esaurirsi del suono. Hawkins purtroppo non espande oltre il proprio ragionamento, e si limita a dire che il miglior banco di prova per un confronto tra le sinfonie a lui coeve e la musica di Corelli, Händel e Purcell resta «the different effects of each».⁶¹ Bisogna comunque aggiungere, prima di concludere questo paragrafo, che le ultime parole della *General History* di Sir John Hawkins – che citerò per intero – sono cariche di buone speranze per il futuro:

notwithstanding these evils, it does not appear that the science itself sustained any loss; on the contrary, it is certain that the art of combining musical sounds is in general better understood at this time than ever. We may therefore indulge a hope that the sober reflection on the nature of harmony, and its immediate reference to those principles on which all our ideas of beauty, symmetry, order and magnificence are founded; on the infinitely various modifications of which it is capable; its influence on the human affections; and, above all, those nameless delights which the imaginative faculty receives from the artful disposition and succession of concordant sounds, will terminate in a thorough conviction of the vanity and emptiness of that music with which we now are pleased, and produce a change in the public taste, that, whenever it takes place, can hardly fail to be for the better.

⁶¹ *Ibidem.*

Risulta davvero difficile e riduttivo, dunque, costringere Hawkins tra le file dei detrattori della modernità. Se la storia di Burney descrive l'evoluzione della musica dalla barbarie antica alla civiltà e perfezione dell'epoca moderna, la storia di Hawkins segue un percorso più accidentato, in cui la musica conosce dei picchi d'eccellenza e in cui vi sono dei periodi di crisi che si manifestano allorché gusto dei fruitori e competenza nel giudizio si dissociano. Lo studio e la conoscenza teorica sono per Hawkins una vera e propria guida nel giudizio sulla musica: infatti, di fronte alle mode e ai cambiamenti di gusto, egli afferma che il giudice competente – e ricordo che Hawkins era giudice, nel senso proprio della parola, per professione – dovrà basare la propria opinione sui principi immutabili della natura musicale.⁶²

6. Le *Histories of Music*: collocazione culturale di un genere letterario

Dopo aver esaminato i concetti che stanno alla base delle riflessioni – e valutazioni – musicali dei due storici, sarà utile concludere soffermandosi sul genere letterario cui appartengono le loro opere: la *General History*. Il Settecento è il secolo che vede la nascita delle prime 'storie della musica' che fin nel titolo si riconoscono come tali, ma ciò non significa che la tradizione precedente non conoscesse una riflessione storica sulla musica. Le opere di Burney e Hawkins per la propria edificazione si sono potute giovare di fondamenta e impalcature solide, derivanti da tradizioni preesistenti. La riflessione filosofica sulla natura del suono, del piacere musicale e sul concetto di 'gusto' rappresenta un orizzonte fondamentale per la concezione delle due *Histories*, così come la disputa letteraria tra Antichi e Moderni o il dibattito riguardante lo scetticismo storico.

Un secondo orizzonte di cui tener conto, nel quale i novelli storiografi musicali potevano trovare materia di riflessione per le proprie opere, è il trattato di musica. Nel modello rinascimentale, il trattato di musica includeva ogni forma di sapere riguardo alla scienza musicale: la dimensione storico-antropologica vi trovava

⁶² Sebbene l'autore faccia spesso menzione di tali principi, le sue affermazioni al riguardo sono alquanto generiche; tuttavia è piuttosto chiaro che egli ha una visione molto simile a quella, ad esempio, di Hutcheson: i fondamenti della musica riposano da un lato nella matematica (a volte Hawkins scrive anche 'nella geometria'), dall'altro nella filosofia naturale e sono questi studi a rendere ragione del perché la musica abbia un effetto sulla mente umana.

espressione nei capitoli dedicati agli encomi della musica, nelle pagine dedicate all'invenzione della musica o nei capitoli *de inventoribus*. Abbiamo visto, col caso del trattato di Malcom, come fin nel Settecento il trattato potesse ancora cercare di riassumere tutti questi aspetti. Tuttavia sempre più frequente diviene una separazione di generi che trattano singoli aspetti del sapere musicale, come abbiamo visto nell'*Essay* di Charles Avison. Le storie della musica possono essere lette anche alla luce della scomposizione dell'antico sapere musicale enciclopedico e universalistico sul quale si modellava il genere trattatistico, e dunque come una risposta alla necessità di declinare in modo più dettagliato e secondo nuovi criteri le antiche topiche.

Oltre alla tradizione filosofica e a quella musicale, anche la tradizione storica *tout court* va presa in considerazione per inquadrare la genesi della storiografia musicale. In un articolo del 2001,⁶³ Franco Alberto Gallo si interrogava sulla tradizione intellettuale alla luce della quale considerare i testi de l'*Historia dell'origine dei Sassoni* (1697) e l'*Historia musica* (1695) di Giovanni Bontempi, e a tale scopo richiamava la distinzione allora in uso tra *historia civilis* e *historia naturalis*. Si prenderà spunto da queste riflessioni, e da quanto già affermato nel corso delle pagine dedicate ai due storici inglesi, per svolgere una considerazione sulla collocazione delle *General Histories* all'interno di questa più ampia classificazione del sapere storico. Per descrivere le ramificazioni dell'albero del sapere storico e della possibile collocazione della riflessione sulla musica al suo interno, ci rifaremo al dettagliato affresco dipinto da Francis Bacon nel 1605 in *Of the Proficiency and Advancement of Learning*, testo che abbiamo già incontrato nel trattare il discorso introduttivo di Sir John Hawkins alla *General History* e che ebbe un'influenza determinante sulla cultura britannica sei- e settecentesca.⁶⁴

Al fine di pensare le nascenti storie della musica – considerando un arco cronologico che va dalla fine del Seicento al pieno Settecento – in relazione ad una loro collocazione culturale, è importante tenere conto delle aree del sapere cui la musica afferiva nel secolo XVII. Con la progressiva sostituzione/integrazione del sistema delle arti liberali – articolato in trivio e quadrivio – con la concezione di enciclopedie del sapere ordinate sulla base delle facoltà della mente umana (ad

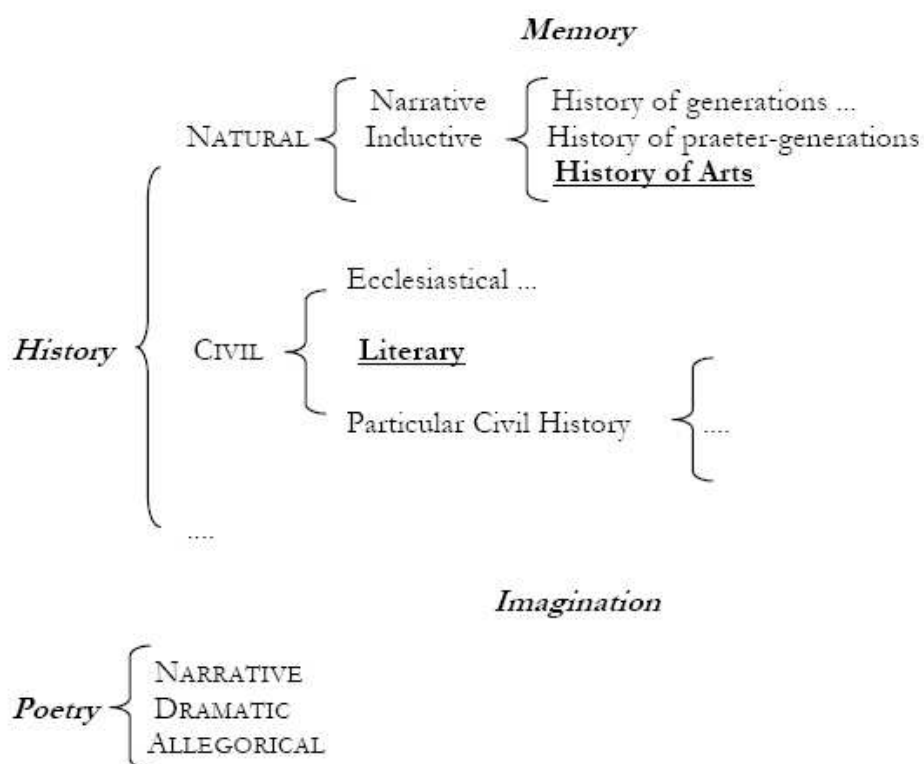
⁶³ F. A. Gallo, *Historia civilis e Cultural heritage*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 15-20.

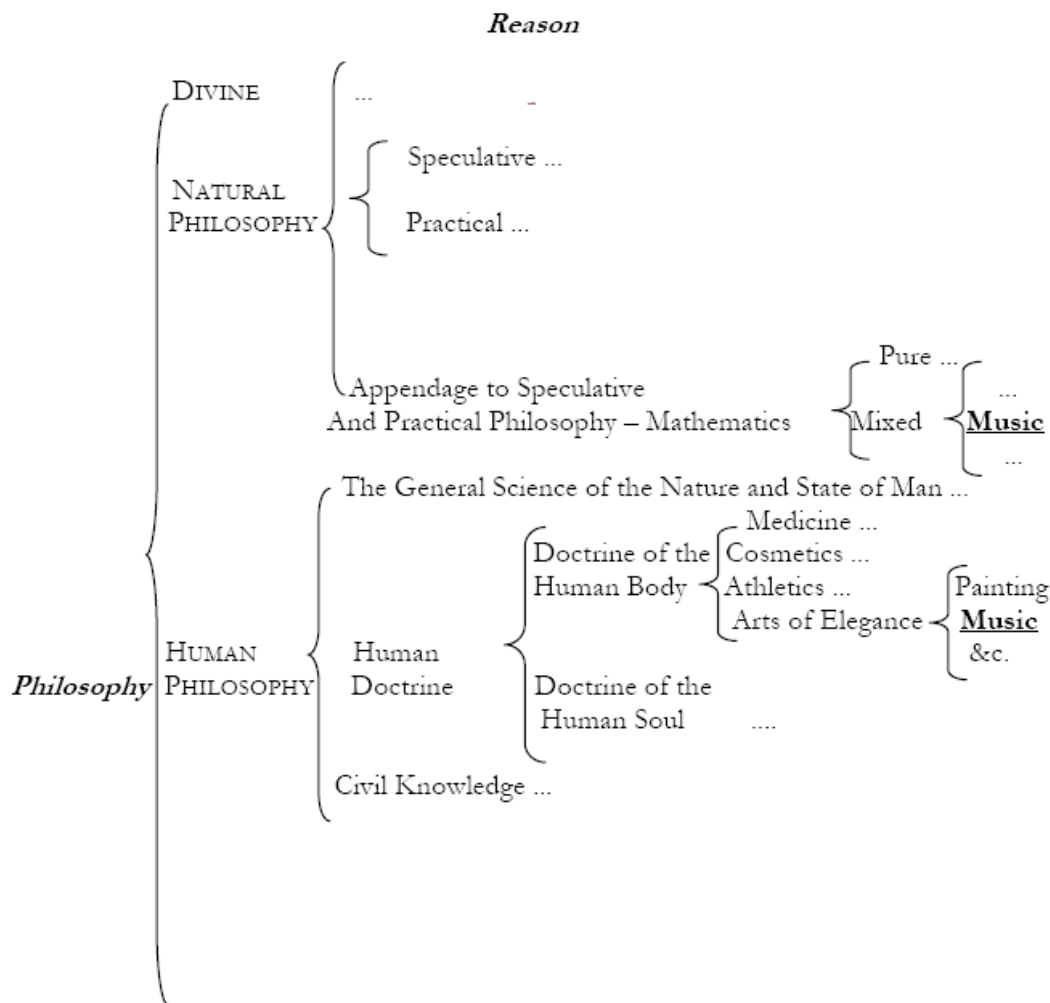
⁶⁴ Cfr. § 2 di questo capitolo.

esempio, nel sistema baconiano, memoria, immaginazione e ragione) il termine ‘musica’ comincia a trovare più collocazioni possibili, accanto a quella tradizionale che la annoverava tra le matematiche miste.

Nell’*Advancement of Learning* di Bacon, come già illustrato, l’enciclopedia del sapere si articola su tre assi primari: il sapere storico, che fa capo alla facoltà della memoria; quello poetico, connesso all’immaginazione e il sapere filosofico che fa capo alla ragione. Restituisco di seguito (Fig. 1) una versione ridotta dell’albero immaginato da Lord Bacon, che mira ad evidenziare le aree del sapere in cui vi è spazio per riflessioni sulla musica.

Figura 2 - Luoghi di possibile collocazione della musica nella «General Distribution of Human Knowledge».





Si può fin da subito notare un parallelismo tra le aree in cui la musica può essere discussa sotto l'egida della memoria e della ragione: così come all'interno del sapere storico – e ora vedremo come – la musica si può trovare sia nella storia naturale, sia nella storia civile, e nel sapere filosofico trova collocazione sia nella filosofia naturale, sia nella filosofia dell'uomo.

La *History* si divide principalmente in due sottogeneri: naturale e civile. In entrambi i generi col termine *history* si può rinviare sia al concetto tutt'ora vigente di 'storia' come processo diacronico e come forma di narrazione, sia ad un'idea di 'storia' come descrizione e come testimonianza. Ad esempio, nella *Civil History* rientrano sia narrazioni sul modello del *De bello gallico*, sia i semplici registri ed atti pubblici, sia le testimonianze antiquarie. Ora, la musica – a diverso titolo – può rientrare sia nella *Natural* sia nella *Civil history*.

In una *Natural History* compilata dallo stesso Bacon, la *Sylva Sylvarum*, la ‘musica’ compare a più riprese, in particolare nel secondo e terzo capitolo. Il Lord cancelliere inizia la trattazione dell’arte dei suoni con queste parole:⁶⁵

Music, in the practice, hath been well pursued, and in good variety; but in theory, and especially in the yielding of the causes of the practice, very weakly; being reduced into certain mystical subtilities of no use and not much truth. We shall, therefore, after our manner, join the contemplative and active part together.

Gran parte delle successive riflessioni di Bacon possono essere collocate in quel particolare ambito di studio della filosofia naturale che proprio nel Seicento viene denominato *acustica*. I primi 14 paragrafi, da cui prende l’avvio l’esame della natura del suono, sono dedicati a temi familiari alla discussione sulla musica: si tratta di consonanze e dissonanze, dell’armonia, della capacità dei suoni musicali di influire sull’animo umano e della causa della percezione di piacere o dispiacere all’ascolto di suoni musicali. Proprio dalla necessità di fornire maggiori spiegazioni riguardo al piacere (e dispiacere) dell’ascolto e alla capacità della musica di agire sull’uomo si passa ad una più dettagliata indagine dedicata alla propagazione e alle qualità del suono, corredata di numerosi esperimenti. L’integrazione tra la dimensione sperimentale («active part») e quella teorica («contemplative») fa parte del progetto baconiano di riforma del sapere, che deve condurre a risultati «as shall not vanish in the fume of subtle, sublime, or delectable speculation, but such as shall be operative to the endowment and benefit of man’s life».⁶⁶

Abbiamo già descritto nel paragrafo dedicato al concetto di ‘Science of Music’ di Hawkins i capisaldi di quel particolare ramo della *Civil History* che è la *Literary History*, nuovo genere di cui Bacon auspica lo sviluppo. Tale genere storiografico si deve occupare dello stato della cultura di epoca in epoca e di tutto ciò che ha influito su di essa. Lo scopo della Storia Letteraria è di particolare rilevanza, poiché «it will make learned men wise in the use and administration of learning».⁶⁷ Sebbene Bacon non entri nel dettaglio dei possibili contenuti di tale storia, il generale riferimento ad una storia della cultura rendeva possibile il pensiero di una

⁶⁵ Lord Bacon, *Sylva Sylvarum*, Londra (1626), p. 35.

⁶⁶ Lord Bacon, *Of the Proficiency and Advancement of Learning*, cit., libro II, p. 10. Per un’approfondito esame del progetto baconiano si veda il classico studio di Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Bologna, il Mulino, 2004³ (Bari, Laterza, 1957).

⁶⁷ Ivi, p. 7 sg.

discussione storiografica sulla musica all'interno di tale contesto. A cogliere questa possibilità, come si è visto, sarà Sir John Hawkins, che colloca in modo esplicito la propria *General History* all'interno di questo ramo dell'enciclopedia del sapere.⁶⁸ Il Lord cancelliere aveva messo in luce come, sebbene non esistesse alcuna storia che affrontasse l'argomento in generale, alcune scienze particolari già si erano mosse in tale direzione, compilando «some small memorials of the schools, authors, and books; and so likewise some barren relations touching the inventions of arts and usages».⁶⁹ Di fatto, tranne che per l'aggettivo 'small', questa descrizione corrisponde pienamente all'operazione messa in atto sia da Hawkins, in misura maggiore, che da Burney, in misura minore: entrambi i testi, infatti, ripercorrono i principali autori – scrittori, compositori, esecutori – di cui la tradizione ha serbato la memoria, e ne citano e riassumono le opere. Il testo di Hawkins, che fin nel titolo riporta la doppia dicitura «Science and Practice of Music», è dei due quello che ci restituisce la visione più completa degli àmbiti del sapere con i quali la musica era a contatto, costruendo una discussione storica della musica intesa sia come parte di una *Natural Philosophy*, sia di una *Human Philosophy*. Il concorrere di mezzi e concetti provenienti dalla filosofia, dal sapere storico, dalla riflessione dei trattatisti musicali, dalla nuova sistematizzazione del sapere immaginata fin dal Seicento ha permesso di pensare la musica come 'disciplina' in modo nuovo, ma senza isolarla dal resto degli *studia humanitatis*. Nel Settecento britannico la musica è ancora parte di una 'filosofia naturale e umana', che al centro dei propri interessi continua a porre l'uomo.

⁶⁸ In questo punto ci discostiamo dall'analisi di F. A. Gallo, che nell'articolo *Historia civilis e Cultural heritage* (cit.) collocava le storie di Burney e Hawkins nel solco delle *Historiae naturalis*.

⁶⁹ *Ibidem*.

Bibliografia

Fonti:

RYMER Thomas, *A Short View of Tragedy; It's Original, Excellency, and Corruption*, London, 1693.

DENNIS John, *The Impartial Critick: or, some Observations upon a Late Book, entituled, A Short View of Tragedy, written by Mr. Rymer*, London, 1693.

WOTTON William, *Reflections upon Ancient and Modern learning*, London, 1694.

COLLIER Jeremy, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*, London, 1698.

DENNIS John, *The Usefulness of the Stage*, London, 1698.

SOUTH Dr., *Musica Incantans: or, the power of Musick. A Poem with a Preface concerning the Natural Effects of Musick upon the Mind*, London, 1700.

DENNIS John, *An Essay on the Opera's after the Italian Manner, which are about to be establish'd on the English Stage: with some Reflections upon the Damage which they may bring to the Publick*, London, 1706.

–, *An Essay upon Publick Spirit*, London, 1711.

ADDISON Joseph, STEELE Richard et al., *The Spectator*, London, 1711-12.

SHAFTESBURY Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Man, manners, Opinions, and Times*, London, 1714.

STEELE Richard, *Town-Talk in a Letter to a Lady in the Country*, London, 1715-16.

–, *Chit-Chat in a Letter to a Lady in the Country*, London, 1715-16.

MALCOM Alexander, Rev., *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical*, Edinburgh, 1721.

HUTCHESON Francis, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725.

BISSE Thomas, *Musick the Delight of the Sons of Men, a Sermon...*, Londra, 1726.

NAISH Thomas, *A Sermon Preach'd at the Cathedral Church of Sarum, November the 30th, 1726, being the Anniversary Day appointed for the Meeting of the Society of Lovers of Musick*, London, 1726.

NORTH Roger, *Memoirs of Musick*, ?.

–, *The Musickall Grammarian*, ms., 1728.

- , *Theory of Sounds*, ms., 1728.
- MAYNE Zachary, *Two dissertations concerning sense and the imagination*, London, 1728.
- HYBERNICUS, *Apollo: or a Poetical Definition of the Three Sister-Arts, Poetry, Painting, and Musick*, London, 1729.
- BROWNE Richard, *Medicina Musica; or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing, on Human Bodies*, Londra, 1729.
- HARPER John, *The natural Efficacy of Musick to prepare the Mind for good Impressions: A Sermon*, London, 1730.
- PEPUSCH Johann Christopher, *A Treatise on Harmony*, London, 1731.
- JACOB Hildebrand, *Of the sister Arts, an Essay*, London, 1734.
- COLEIRE Richard, *The Antiquity and Usefulness of Instrumental Musick in the Service of God*, London, 1738.
- PAYNE Thomas, *A Defence of Church-Musick, A Sermon...*, Oxford, 1738.
- HUME David, *A Treatise on Human Nature*, London, 1739.
- LAMPE John Frederick, *The Art of Musick*, London, 1740.
- TURNBULL George, *Observations upon Liberal Education*, London, 1742.
- AKENSIDE Mark, *Pleasures of the Imagination*, London, 1744.
- ARMSTRONG John, *The Art of Preserving Health*, London, 1744.
- HARRIS James, *Three Treatises*, London, 1744.
- COOPER John Gilbert, *The Power of Harmony*, London, 1745.
- BROCKLESBY Richard, *Reflections on Antient and Modern Musick*, London, 1749.
- HARTLEY David, *Observations Upon Man, his Frame, his Duty and his Expectations*, London, 1749.
- MASON John, *An Essay on the Power of Numbers, and the Principle of Harmony in Poetical Compositions*, London, 1749.
- (anon.), *The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence*, London, 1749.
- AVISON Charles, *An Essay on Musical Expression*, London, 1752.
- HAYES William, *Remarks on the Essay on Musical Expression*, London, 1753.
- COOPER John Gilbert, *Letters concerning taste*, London, 1755.
- BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757.
- ARMSTRONG John, *Sketches: or Essays on Various Subjects*, London, 1758.

- GERARD Alexander, *Essay on Taste*, Edinburgh, 1759.
- GOLDSMITH Oliver, *The Bee, being Essays on the Most Interesting Subjects*, London, 1759.
- SMITH Robert, *Harmonics, or the Philosophy of Musical Sounds*, London, 1759.
- STILES Francis, Sir, *An Explanation of the Modes or Tones in the Ancient Greek Music*, London, 1761.
- HOME Henry, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762.
- BROWN John, Rev., *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*, London, 1763.
- Some Observations on Dr. Brown's Dissertation on the Rise, Union, & of Poetry and Musick, in a Letter to Dr. B******, London, 1764.
- GREGORY John, *A comparative View of the State and Faculties of Man with those of the animal World*, London, 1765.
- Thoughts on the Use and Advantages of Music, and other amusements...in Nine Letters*, London, 1765.
- HAYES William, *Anecdotes of the five music-meetings, on account of the charitable foundations at Church Langton*, Oxford, 1768.
- WEBB Daniel, *Observations on the correspondance between Poetry and Music*, London, 1769.
- HAWKINS John, Sir, *An account of the institution and progress of the Academy of Ancient Music*, London, 1770.
- HOLDEN John, *An Essay towards a Rational System of Music*, Glasgow, 1770.
- JONES William, Sir, *Essay on the arts commonly called imitative*, Oxford, 1772.
- BURNETT James, Lord Monboddo, *Of the origin and progress of Language*, Edinburgh, 1773-1792.
- REID Thomas, *Lectures on the Fine Arts*, ms., 1774.
- BEATTIE James, *On Poetry and Music, as they affect the mind*, Edinburgh, 1776.
- HAWKINS John, Sir, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776.
- BURNEY Charles, *A general History of Music, from the earliest Ages to the present Period*, London, 1776-1789.
- Euterpe; or Remarks on the Use and Abuse of Music as a part of Modern Education*, London, 1778.
- JONES William, Rev., *Letters from a Tutor to his pupils*, London, 1780.
- , *Physiological Disquisitions*, London, 1781.

MARMADUKE Overend, *Brief account of, and an Introduction to, Eight Lectures, in the Science of Music...*, London, 1781.

BLAIR Hugh, *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*, London, 1783.

JACKSON William, *Thirty Letters on Various Subjects*, London, 1783.

ROBERTSON Thomas, Rev., *An Inquiry on the Fine Arts*, London, 1784.

DONALDSON John, *Principles of Taste*, Edinburgh, 1786.

JONES William, Rev., *A Sermon*, London, 1787.

ALISON Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, 1790.

EASTCOTT Richard, *Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrela*, Bath, Hazard, 1793.

SMITH Adam, *Essays on Philosophical Subjects*, London, 1795.

TWINING Thomas, Rev., *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.

KNIGHT Richard Payne, *An analitical Inquiry into the Principles of Taste*, London, 1805.

REID Thomas, *Essays on the Powers of the human Mind*, London, 1808.

Letteratura secondaria:

Cataloghi e dizionari enciclopedici:

Dictionary of Eighteenth-Century British Philosophers, a cura di John W. Yolton, John V. Price e John Stephens, Bristol, Thoemmes Press, 1999.

Encyclopedia of Aesthetics, a cura di Michael Kelly, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.

KASSLER Jamie C., *The Science of Music in Britain, 1714-1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, 2 voll., New York – London, Garland, 1979.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, a cura di Stanley Sadie, II ed., New York, Macmillan, 2001.

Studi dedicati alla cultura e alla filosofia del Settecento:

Aberdeen and the Enlightenment, a cura di Jennifer J. Carter e Joan H. Pittock, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1987.

A.A.V.V., *The Age of Enlightenment. Studies presented to Th. Bestermann*, Edinburgh and London, Oliver & Boyd, 1967.

ALLAN David, *Virtue, Learning and the Scottish Enlightenment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993.

ALLEN Richard C., *David Hartley on Human Nature*, Albany, State University of New York Press, 1999.

Aspects of the Eighteenth Century, a cura di Earl R. Wasserman, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1965.

The birth of a consumer society : the commercialization of eighteenth-century England, a cura di N. McKendrick, J. Brewer and J.H. Plumb, London, Europa publications, 1982.

BORGHERO Carlo, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Milano, Franco Angeli, 1983.

BOWEN OBERG Barbara, *David Hartley and the Association of Ideas*, «Journal of the History of Ideas», XXXVII, 1976, pp. 441-454.

CAMIC Charles, *Experience and Ideas: Education for Universalism in Eighteenth-Century Scotland*, «Comparative Studies in Society and History», XXV, 1, 1983, pp. 50-82.

- CANT R. G., *Scottish Universities and Scottish Society in the Eighteenth Century*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», LVIII, 1967, pp. 1953-66.
- CASINI Paolo, *Filosofia e fisica da Newton a Kant*, Torino, Loescher, 1978.
- , *Introduzione all'illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Roma – Bari, Laterza, 1973
- , *L'universo macchina*, Bari, Laterza, 1969.
- Le Char ailé du Temps – Temps, mémoire, histoire en Grande-Bretagne aux XVII^e et XVIII^e siècles*, a cura di Luis Roux, Saint-Étienne, 2003.
- CHITNIS Anand C., *The Scottish Enlightenment: A Social History*, London, Croom Helm, 1976.
- CONRAD Stephen A., *Citizenship and Common Sense*, New York, Garland, 1987.
- DAICHES David, *The Paradox of Scottish Culture. The Eighteenth Century Experience*, London, Oxford University Press, 1964.
- DAVIE George, *The Scotch Metaphysics*, London e New York, Routledge, 2001.
- ECCLES Mary Hyde, *The Thrales of Streatham Park*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1977.
- EHRARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, 2 voll., Chambéry, Imprimeries réunies, 1963.
- EMERSON Roger, *The Philosophical Society of Edinburgh 1737-1747*, «The British Journal for the History of Science», XII, 1979, pp. 154-191.
- , *The Philosophical Society of Edinburgh 1748-1768*, «The British Journal for the History of Science», 14, 1981, pp. 133-75.
- , *The Social Composition of Enlightened Scotland: the Selected Society of Edinburgh, 1754-1764*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXIV, 1973, pp. 291-329.
- , *Natural Philosophy and the Problem of the Scottish Enlightenment*, «History of Science», XXVI, 1988, pp. 333-66.
- The Enlightenment in National Context*, a cura di R. Porter e M. Teich, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Eredità dell'illuminismo: studi di cultura europea fra Settecento e Ottocento*, a cura di Antonio Santucci, Bologna, il Mulino, 1979.
- Filosofia e cultura nel Settecento britannico*, 2 voll., a cura di Antonio Santucci, Bologna, il Mulino, 2000.
- Filosofia, scienza e politica nel Settecento britannico*, a cura di Luigi Turco, Padova, Il Poligrafo, 2003.

- FRIESEN John, *Hutchinsonianism and the Newtonian Enlightenment*, «Centaurus», 48, 2006, pp. 40-49.
- GARIN Eugenio, *L'illuminismo inglese*, Milano, F.lli Bocca, 1941.
- GOLDGAR Anne, *Impolite Learning. Conduct and Community in the Republic of Letters 1680-1750*, New Haven & London, Yale University Press, 1995.
- GOLDGAR Bernard A., *Walpole and the Wits: The Relations of Politics to Literature, 1722-42*, Lincoln, University of Nebraska, 1976.
- GRAVE Selwyn Alfred, *The Scottish philosophy of common sense*, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- GRIFFIN Martin I. J., *Latitudinarianism in the Seventeenth-Century Church of England*, Leiden, Brill, 1992.
- The Historical Imagination in Early-Modern Britain*, a cura di Donald R. Kelly e David H. Sacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- HOWELL Wilbur Samuel, *Eighteenth-Century British logic and rethoric*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- HUNTER Jean Paul, *Before Novels: The Cultural Context of Eighteenth Century English Fiction*, New York, Norton & Co., 1990.
- JACOB M. C., *Cultural Meaning of the Scientific Revolution*, New York, Knopf, 1988.
- , *I newtoniani e la rivoluzione inglese, 1689-1720*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- KLEIN Lawrence E., *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- KNIF Henrik, *Gentlemen and Spectators: Studies in Journals, Opera and Social Scene in Late Stuart London*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1995.
- LEVINE Joseph M., *Humanism and History: Origins of Modern English Historiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- MACDONALD W. L., *Pope and his Critics: A Study in Eighteenth-Century Personalities*, London, Dent, 1951.
- MANNS James, *Reid and his French Disciples*, Leiden, Brill, 1994.
- MATHIESON William Law, *Scotland and the Union. A History of Scotland from 1695 to 1747*, Glasgow, James Maclehore & Sons, 1905.
- , *The Awakening of Scotland. A History from 1747 to 1797*, Glasgow, James Maclehore & Sons, 1910.

- MCCELROY Davis D., *Scotland's age of improvement: a survey of eighteenth-century literary clubs and societies*, Washington, Washington State University Press, 1969.
- MERCIER Roger, *La réhabilitation de la nature humaine (1700-1750)*, Villemomble, La Balance, 1960.
- MOMIGLIANO Arnaldo, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo allo studio degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 67-106.
- , *L'origine della ricerca antiquaria*, in *Le radici classiche della storiografia moderna* ('Sather Classical Lectures'), a cura di R. Di Donato, Sansoni, Firenze, 1992, pp. 59-83.
- , *Ottavo contributo allo studio degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987.
- MORAVIA Sergio, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Roma – Bari, Laterza, 2000².
- , *Dall'«homme machine» all'«homme sensible». Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII*, «Belfagor», XXIX, 1974, pp. 633-48.
- Normes et transgression au XVIII^e siècle*, a cura di Pierre Dubois, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- OKIE Laird, *Augustan Historical Writing. Histories of England in the English Enlightenment*, Lanham, Lanham University Press, 1991
- PACCHI Arrigo, *Cartesio in Inghilterra*, Bari, Laterza, 1973.
- PHILLIPS SALBER Mark, *Historiography and Genre; a more modest Proposal*, «Storia della Storiografia», 24, 1993, pp. 119-32.
- , *Reconsiderations on History and Antiquarianism: Arnaldo Momigliano and the Historiography of Eighteenth-Century Britain*, «Journal of the History of Ideas», 57, 2, 1996, pp. 297-316.
- , *Society and Sentiment: Genres of Historical Writing in Britain, 1740-1820*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- PHILLIPSON Nicholas, *James Beattie and the Defence of Common Sense*, in «Festschrift für Rainer Gruenter», a cura di B. Fabian, Heidelberg, Winter, 1978, pp. 145-158.
- Philosophy and Science in the Scottish Enlightenment*, a cura di Peter Jones, Edinburgh, John Donald, 1988.
- PLUMB John Harold, *The commercialisation of leisure in Eighteenth-Century England*, Reading, University of Reading, 1973.
- PROBYN C., *The Sociable Humanist: the Life and Works of James Harris 1709-80. Provincial and Metropolitan Culture in Eighteenth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

- Psychology and Literature in the Eighteenth-Century*, a cura di Ch. Fox, New York, AMS Press, 1987.
- RESTAINO Franco, *Scetticismo e senso comune. La filosofia scozzese da Hume a Reid*, Bari, Laterza, 1974.
- ROSSI Paolo, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Bologna, il Mulino, 2004³.
- , *La nascita della scienza moderna in Europa*, Bari, Laterza, 1997.
- ROUSSEAU George, ‘Brainomania’: *Brain, Mind and Soul in the Long Eighteenth-Century*, «Journal for Eighteenth-Century Studies», XXX, 2007, pp. 161-191.
- SANTUCCI Antonio, *Sistema e ricerca in David Hume*, Bari, Laterza, 1969.
- Scotland in the Age of Improvement*, a cura di N. T. Phillipson e R. Mitchison, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1970.
- Socinianism and arminianism: antitrinitarians, calvinists, and cultural exchange in seventeenth-century Europe*, a cura di M. Mulsow e J. Rohls, Leiden - Boston, Brill, 2005.
- SPADAFORA David, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*, New Haven – London, Yale University Press, 1990
- STEWART M. A., *Berkeley and the Rankenian Club*, «Hermathena», 139, 1985, pp. 25-45.
- The Minutes of the Aberdeen Philosophical Society, 1758-1773*, a cura di Lewis H. Ulman, Aberdeen, University of Aberdeen Press, 1990.
- The ‘Science of Man’ in the Scottish Enlightenment*, a cura di P. Jones, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1989.
- THOMSON Herbert F., *Adam Smith’s Philosophy of Science*, «The Quarterly Journal of Economics», LXXIX, 2, 1965, pp. 212-233.
- TODOROV Tzvetan, *Lo spirito dell’illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007.
- TREVOR-ROPER H., *The Scottish Enlightenment*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 58, 1967, pp. 1635-58.
- TURCO Luigi, *Dal sistema al senso comune. Studi sul newtonismo e gli illuministi britannici*, Bologna, il Mulino, 1974.
- , *Hutcheson, Hume, senso morale e simpatia*, Bologna, CLUEB, 2007.
- VIANO Carlo Augusto, *John Locke. Dal razionalismo all’illuminismo*, Torino, Einaudi, 1960.
- WOOD Paul B., *The Aberdeen Enlightenment. The Arts Curriculum in the Eighteenth Century*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1993.

WOOLF Daniel, *The Idea of History in Early Stuart England: Erudition, Ideology, and 'The Light of Truth' from the Accession of James I to the Civil War*, Toronto, Toronto University Press, 1990.

WROTH Warwick, *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century*, London, Macmillan, 1896 (facsimile reprint 1979).

Studi di estetica filosofica:

ABRAMS Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

ANCESCHI Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Milano, Garzanti, 1992 (1936).

–, *Da Bacone a Kant*, Bologna, il Mulino, 1959.

Art social et art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, a cura di H. Pfeiffer, H.-R. Jauss e F. Gaillard, München, Fink, 1987.

BATE Walter Jackson, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

–, *The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism*, «ELH», XII, 2, 1945, pp. 144-164.

BEVILACQUA Vincent M., *Classical Rhetorical Influences in the Development of Eighteenth-Century British Aesthetic Criticism*, «Transactions of the American Philological Association», CVI, 1976, pp. 11-28.

BOLLINO Fernando, *Derive della mimesis. Il nesso imitazione-espressione fra Batteux e Kant*, «Studi di Estetica», 11/12, 1995, pp. 85-136.

BOYD J. D., *The Function of Mimesis and its Decline*, Harvard, Harvard University Press, 1968.

BREWER John, *I piaceri dell'immaginazione: la cultura inglese nel Settecento*, Roma, Carocci, 1999.

BUELOW George J., *Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXI, 2, 1990, pp. 117-128.

BULLIT John - BATE Walter Jackson, *Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism*, «Modern Language Notes», LX, 1, 1945, pp. 8-15.

- CAPPELLETTO Chiara – FRANZINI Elio, *Estetica dell'espressione*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- CASSIRER Ernst, *La filosofia dell'Illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1952².
- COCKING J. M., *Imagination: A Study in the History of Ideas*, London, Routledge, 1991.
- DELEULE Didier, *Adam Smith et la difficulté surmontée*, in SMITH Adam, *Essais Esthétiques*, Paris, Vrin, 1997, pp. 15-33.
- DRAPER John W., *Aristotelian 'Mimesis' in Eighteenth Century England*, «PMLA», XXXVI, 3, 1921, pp. 372-400.
- Eighteenth-century aesthetics and the reconstruction of art*, a cura di P. Mattick, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, a cura di Serge Trottein, Paris, PUF, 2000.
- FLYNN Ph., *Scottish Aesthetics and the Search for a Standard of Taste*, «Dalhousie Review», 60, 1980, pp. 5-19.
- FORMIGARI Lia, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze, Sansoni, 1962.
- , *Sulla genesi del concetto di espressione*, «Revue internationale de philosophie», 16, 1962, pp. 101-15.
- FRANZINI Elio, *L'estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino, 2002 (1995).
- GOLDBERG M. A., *Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XVI, 1958, pp. 503-509.
- Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Aesthetica, 2000.
- HALLIWELL Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.
- HIPPLE Walter John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1957.
- JACKSON W., *Affective Values in Early Eighteenth-Century Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVII, 1968, pp. 87-92.
- JONES Richard F., *Science and Criticism in the Neo-Classical Age of English Literature*, «Journal of the History of Ideas», I, 4, 1940, pp. 381-412.
- JONES Robert W., *Gender and the Formation of Taste in Eighteenth-Century Britain: The Analysis of Beauty*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- KALLICH Martin, *The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke and Addison*, «English Literary History», XII, 1945, pp. 290-315.

- , *The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste*, «Philological Quarterly», XXVII, 1948, pp. 314-324.
- KIVY Peter, *Reid's Philosophy of Art*, in «The Cambridge Companion to Thomas Reid», a cura di Terence Cuneo e René van Woudenberg, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 267-288.
- , *The "Sense" of Beauty and the Sense of "Art": Hutcheson's Place in the History and Practice of Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LIII, 4, 1995, pp. 349-357.
- , *The Seventh Sense*, New York, Oxford University Press, 1976.
- KLEIN Hannelore, *There is no disputing about taste. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im 18. Jahrhundert*, Münster, Aschendorff, 1967.
- KLOTH Karen, *James Beattie's ästhetische Theorien. Ihre Zusammenhänge mit der Aberdeener Schulphilosophie*, München, Fink, 1974.
- KRISTELLER Paul Oskar, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Uniedit, 1977.
- LIPKING Lawrence, *The ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- MAILLARD Michel, *Historie et association d'idées dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle en Ecosse*, «Bulletin de la Société d'études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles», 25, 1987, pp. 103-114.
- MALEK James, *The Arts Compared: An Aspect of Eighteenth Century British Aesthetics*, Detroit, Wayne State University press, 1974.
- MIGLIORINI Ermanno, *Studi sul pensiero estetico di Francis Hutcheson*, Padova, Liviana, 1974.
- Il "non so che". Storia di una idea estetica*, a cura di P. D'Angelo e S. Velotti, Palermo, Aesthetica, 1997.
- OMASREITER Ria, *Naturwissenschaft und Literaturkritik im England des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg, Carl, 1971.
- Platonism and the English Imagination*, a cura di Anna Baldwin e Sarah Hutton, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Representing emotions: new connections in the histories of art, music and medicine*, a cura di Penelope Gouk e Helen Hills, Aldershot, Ashgate, 2005.
- ROSSI Mario Manlio, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze, Sansoni, 1944.

ROUSSEAU G. S., *Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England*, «Eighteenth-Century Studies», III, 1969, pp. 108-135.

SMITH Andrew Cannon, *Theories of the Nature and Standard of Taste in England 1700-1790*, Chicago, The University of Chicago Libraries, 1937.

Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics, a cura di Ralph Cohen, Los Angeles – London, University of California Press, 1985.

Studies on criticism and aesthetics, 1660-1800: essays in honor of Samuel Holt Monk, a cura di H. Anderson e J. S. Shea, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1967.

STEINWACHS Burkhardt, *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung: Studie zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München, Fink, 1986.

SUMMERS David, *The judgement of sense: renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

TODOROV Tzvetan, *Teorie del simbolo*, s.l., Garzanti, 1984.

TOWNSEND Dabney, *The Aesthetics of Joseph Priestley*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LI, 1993, pp. 561-571.

–, *Thomas Reid and the Theory of Taste*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXI, 2003, 341-51.

TROTTEIN Serge, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, Paris, PUF, 2000.

YOUNGREEN William H., *Addison and the Birth of Eighteenth-Century Aesthetics*, «Modern Philology», 79, 1982, pp. 267-283.

ZEITZ Lisa, *Addison's 'Imagination' Papers and the Design Argument*, «English Studies», 73, 1992, pp. 493-502.

Studi di estetica musicale:

BARRY Kevin, *Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BETZ Sigmund A. E., *The operatic Criticism of the Tatler and the Spectator*, «Musical Quarterly», XXXI, 1945, pp. 318-330.

BOUR Isabelle, *Ut pictura musica? Signe et sens dans l'esthétique musicale britannique au XVIII^e siècle*, «Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles», 40, 1995, pp. 115-129.

- BOUVERESSE-QUILLIOT Renée, *Esthétique, psychologie et musique: l'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume*, Paris, Vrin, 1995.
- BROWN Leslie Ellen, *Thomas Reid and the Perception of Music: Sense vs. Reason*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XX, 2, 1989, pp. 121-140.
- BUELOW George J., *Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography*, «Notes», XXX, 2, 1973, pp. 250-259.
- CAMPA Cecilia, *La repubblica dei suoni. Estetica e filosofia del linguaggio musicale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2004.
- CHARRAK André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998.
- , *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.
- DARENBERG Karl H., *Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, de Gruyter, 1960.
- DOWNING A. Thomas, *Music and the origins of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- FUBINI Enrico, *Musica e cultura del Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.
- , *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005.
- GERHARD Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der 'absoluten Musik' und Mozio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.
- GOZZA Paolo – SERRAVEZZA Antonio, *Estetica e Musica. L'origine di un incontro*, Bologna, CLUEB, 2004.
- HORSLEY Phyllis Margaret, *Charles Avison: the man and his milieu*, «Music and Letters», 55, 1974, pp. 5-23.
- Jones Catherine, *James Beattie and the Ethics of Music*, «Journal for Eighteenth-Century Studies», XXX, 2007, pp. 55-71.
- KASSLER Jamie, *Inner Music: Hobbes, Hooke and North on Internal Character*, London, The Athlone Press, 1995.
- LOFTIS John, *Richard Steele's Censorium*, «The Huntington Library Quarterly», XIV, 1950, pp. 43-66.
- LONGO A., *Charles Avison estetico della musica*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVII, 1992, 183-204.
- MALEK James, *Thomas Twining's Analysis of Poetry and Music as Imitative Arts*, «Modern Philology», LXVIII, 3, 1971, pp. 260-268.

- , *Adam Smith's contribution to Eighteenth-Century British aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXI, 3, 1972, pp. 49-54.
- MCGEARY Thomas, *Shaftesbury, Handel, and Italian Opera*, «Händel-Jahrbuch», XXXII, 1986, pp. 99-104.
- , *Shaftesbury on Opera, Spectacle and Liberty*, «Music & Letters», LXXIV, 1993, pp. 530-541.
- MONTGOMERY Franz, *Early Criticism of Italian Opera in England*, «Musical Quarterly», XV, 1929, pp. 415-425.
- NEUBAUER John, *The Emancipation of Music from Language*, New Haven – London, Yale University Press, 1986.
- OBERTI E., *Charles Avison e l'estetica musicale*, «Rivista di estetica», III, 1958, pp. 206-28.
- OTTENBERG June C., *Musical currents of the Scottish Enlightenment*, «Journal of the Aesthetics and Sociology of Music», 9, 1978, pp. 99-109.
- DE PALÉZIEUX Nikolaus, *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, Wagner, 1981.
- RUMBOLD Valerie, *Music aspires to letters: Charles Burney, Queeney Thrale and the Streatham Circle*, «Music & Letters», 1993, pp. 24-38.
- SCHUELLER Herbert M., *Correspondences between Music and the Sister Arts, according to 18th Century Aesthetic Theory*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XI, 4, 1953, pp. 334-359.
- , *'Imitation' and 'Expression' in British Music Criticism in the 18th Century*, «The Musical Quarterly», XXXIV, 1948, pp. 544-566.
- , *The Pleasures of Music: Speculation in British Music Criticism, 1750-1800*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», VIII, 3, 1950, pp. 155-171.
- , *The Quarrel of the Ancients and the Moderns*, «Music & Letters», XLI, 4, 1960, pp. 313-330.
- , *The Use and Decorum of Music as Described in British Literature, 1700 to 1780*, «Journal of the History of Ideas», XIII, 1, 1952, pp. 73-93.
- SEIDEL Wilhelm, *Der Essay von Adam Smith über die Musik [Einführung und Text]*, «Musiktheorie», XV, 2000, pp. 195-204.
- , *La musica va annoverata tra le arti mimetiche? L'estetica dell'imitazione riveduta da Adam Smith*, «Il Saggiatore Musicale», III, 1996, pp. 259-272.

SÖRBOM Göran, *Aristotle on Music as Representation*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LII, 1, 1994, pp. 37-46.

TOLLEY Thomas, *Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 to c.1810*, Aldershot, Ashgate, 2001.

WEBER William, *The rise of musical classics in Eighteenth-Century England: a study in canon, ritual, and ideology*, Oxford, Clarendon, 1992.

WINN James Anderson, *Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1985.

Studi di musicologia storica:

ALLEN Warren Dwight, *Philosophies of Music History*, New York, Dover, 1962.

BROFSKY Howard, *Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music*, «The Musical Quarterly», LXV, 1979, pp. 313-345.

BURROWS Donald – DUNHILL Rosemary, *Music and theatre in Handel's world : the family papers of James Harris, 1732-1780*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

The Cambridge Companion to Handel, a cura di Donald Burrows, Cambridge, The Cambridge University Press, 1997.

CHRISTENSEN Thomas, *Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore": The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony"*, «Journal of Music Theory», XXXI, 1987, pp.23-50.

–, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

DAHLHAUS Carl, *Che significa e a qual fine si studia la storia della musica*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 219-230.

–, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980.

DRUMMOND Pippa, *The Royal Society of musicians in the Eighteenth-Century*, «Music and Letters», 59, 1978, pp. 268-289.

DUNHILL Rosemary, *Händel and the Harris Circle*, Winchester, Hampshire County Council, 1995.

FARMER Henry George, *Music Making in the Olden Days. The Story of the Aberdeen Concerts, 1748-1801*, London, Peters-Hinrichsen Edition, 1950.

- FAWCETT Trevor, *Musical Life in Eighteenth-Century England*, Norwich, University of East Anglia, 1979.
- FISKE Roger, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London, Oxford University Press, 1973.
- GALLO Franco Alberto, *Historia civilis e Cultural heritage*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 15-20.
- , *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, il Mulino, 1986.
- GIBSON Elizabeth, *The Royal Academy of Music 1719-28: the Institution and its Directors*, New York and London, Garland, 1989.
- GRANT Kerry S., *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983.
- Handel Tercentenary Collection*, a cura di Stanley Sadie e Anthony Hicks, London, Macmillan, 1987.
- HARRIS Ellen T., *With Eyes on the East and Ears in the West: Handel's Orientalist Operas*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 419-443.
- HEGAR Elisabeth, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gebert, Burney und Hawkins*, Strassburg, Heitz, s.d.
- HUME Robert D. – MILHOUS Judith, *J. F. Lampe and English Opera at the Little Haymarket in 1732-33*, «Music & Letters», LXXVIII, 1997, pp. 502-531.
- JACOBI Erwin R., *Harmonic Theory in England after the time of Rameau*, «Journal of Music Theory», I, 1957, pp. 126-146.
- JOHNSON David, *Music and society in Lowland Scotland in the Eighteenth-century*, Edinburgh, Mercat Press, 2003² (1972).
- KNIF Henrik, *Gentlemen and Spectators. Studies in Journals, Opera and The Social Scene in Late Stuart London*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1995.
- KÜMMEL Werner Friedrich, *Geschichte und Musikgeschichte*, Marburg, Görlich & Weiershäuser, 1967.
- LANGWILL Lyndesay G., *J. F. Lampe: a Forgotten Contemporary of Handel*, «The Musical Times», LXXVI, 1935, pp. 604 sg.
- LA RUE Steven C., *Handel and his Singers: The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford, Clarendon, 1995.
- LE HURAY Peter, *Music and the Reformation in England*, New York, Oxford University Press, 1967.

- LEPPERT Richard, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- LINDGREN Lowell, *Camilla and The Beggar's Opera*, «Philological Quarterly», LIX, 1980, pp. 44-61.
- MACKERNES Eric Donald, *A social history of English music*, London-Toronto, Routledge and Kegan Paul, 1974.
- MAURER Maurer, *Alexander Malcom in America*, «Music & Letters», XXXIII, 1952, pp. 226-231.
- MCVEIGH Simon, *Music and the Lock Hospital in the 18th Century*, «The Musical Times», 129, 1988, pp. 235-40.
- MILLER Leta E., *Rameau and the Royal Society of London*, «Music & Letters», LXVI, 1985, pp. 19-33.
- Music & Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, a cura di Christopher Hogwood e Richard Lockett, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- PRITCHARD B. W., *Provincial Music Meetings of the Ashley Family*, «Galpin Society Journal», 22, 1969, pp. 58-77.
- ROHR Deborah, *The Careers of British Musicians, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- SCHOLES Percy, *The life and activities of Sir John Hawkins: musician, magistrate and friend of Johnson*, London, Oxford University Press, 1953.
- SMITH Ruth, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- STEVENSON Robert, *Hawkins, Burney, and Boswell*, «The Musical Quarterly», XXXVI, 1950, pp. 67-82.
- STONE Reppard, *An Evaluative Study of Alexander Malcom's Treatise of Musick: Speculative, Practical and Historical*, Catholic University of America, Washington D.C., 1974 (PhD Dissertation).
- TOLLEY Thomas, *Music in the Circle of Sir William Jones: A Contribution to the History of Haydn's Early Reputation*, «Music & Letters», LXXIII, 1992, pp. 525-550.

TREITLER Leo, *Music and the Historical Imagination*, Harvard, Harvard University Press, 1989.

VENDRIX Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La Musique et son Histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.