

Estratto

# 34.dianoia

Rivista di filosofia



anno XXVII, giugno 2022



Mucchi Editore

34.dianoia

Rivista di filosofia  
del Dipartimento di Filosofia e Comunicazione  
dell'Università di Bologna



Mucchi Editore

dianoia

Rivista di filosofia del Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna fondata da Antonio Santucci †

*Direttore* Francesco Cerrato

*Vicedirettrici* Marina Lalatta Costerbosa, Mariafranca Spallanzani

*Comitato di direzione* Francisco Javier Ansuátegui Roig, Alberto Burgio, Bruno Centrone, Diego Donna, Carlo Gentili, Manlio Iofrida

*Comitato scientifico* Lorenzo Bianchi (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Carlo Borghero (Università di Roma "La Sapienza"), Dino Buzzetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Giuseppe Cambiano (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Capitani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Claudio Cesa† (Scuola Normale Superiore di Pisa), Raffaele Ciafardone (Università degli Studi di Chieti e Pescara), Michele Ciliberto (Scuola Normale Superiore di Pisa), Vittorio d'Anna (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Franco Farinelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Giambattista Gori (Università degli Studi di Milano "La Statale"), Lucian Hölscher (Ruhr-Universität Bochum), Giorgio Lanaro† (Università degli Studi di Milano "La Statale"), Catherine Larrère (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Ernst Müller (Humboldt-Universität zu Berlin), Paola Marrati (Johns Hopkins University - Baltimore), Gianni Paganini (Università del Piemonte Orientale), Paolo Quintili (Università di Roma, "Tor Vergata"), Johannes Rohbeck (Technische Universität Dresden), Ricardo Salles (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Falko Schieder (Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin), Maria Emanuela Scribano (Università "Ca' Foscari" di Venezia), Giovanni Semeraro (Universidade Federal Fluminense), Stefano Simonetta (Università degli Studi di Milano "La Statale"), Alexander Stewart (Lancaster University), Walter Tega (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Luc Vincenti (Université Paul Valéry, Montpellier 3), John P. Wright (Central Michigan University), Günter Zöllner (Ludwig-Maximilians-Universität München)

*Comitato di redazione* Alessandro Chiessi, Roberto Formisano, Gabriele Scardovi, Piero Schiavo, Serena Vantin (coordinatrice)

*Direzione e redazione* Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Via Zamboni, 38 - 40126 Bologna  
info@dianoia.it

«dianoia. Rivista di filosofia» è una rivista *peer reviewed*, che fa proprio il codice etico delle pubblicazioni elaborato da COPE: Best Practice Guide Lines for Journal Editors.

Publicato con un contributo del Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

I manoscritti devono essere inviati per posta elettronica alla redazione della rivista. La loro accettazione è subordinata al parere favorevole di due referee anonimi. Le norme tipografiche, le modalità d'invio dei contributi e il codice etico sono scaricabili dalla pagina web della rivista: <http://www.dianoia.it>

*Abbonamento annuo* (2 numeri, iva inclusa): Italia € 60,00; Estero € 85,00; numero singolo € 30,00 (più spese di spedizione); numero singolo digitale € 22,00 versione digitale € 47,00; digitale con IP € 56,00; cartaceo e digitale (Italia) € 71,00; cartaceo e digitale (Italia) con IP € 80,00; cartaceo e digitale (estero) € 96,00; cartaceo e digitale (estero) con IP € 105,00.

La fruizione del contenuto digitale avviene tramite la piattaforma [www.torrossa.it](http://www.torrossa.it)

Registrazione del Tribunale di Modena n. 13 del 15/06/2015

ISSN 1125-1514 - ISSN digitale 1826-7173

Grafica e impaginazione STEM Mucchi (MO), stampa Geca (MI)

© STEM Mucchi Editore - 2022

info@mucchieditore.it [www.mucchieditore.it](http://www.mucchieditore.it)

[facebook.com/mucchieditore](https://facebook.com/mucchieditore) [twitter.com/mucchieditore](https://twitter.com/mucchieditore) [instagram.com/mucchi\\_editore](https://instagram.com/mucchi_editore)



## *I traguardi raggiunti, le novità in cantiere*

Sono passati più di venticinque anni dalla fondazione di «dianoia». Quando nacque si presentò come una rivista di storia della filosofia, oggi la sua identità si è aperta ad altri ambiti di ricerca e ha assunto un respiro internazionale, anche grazie all'arricchimento degli organi direttivi, nei quali figurano nuovi amici e colleghi di altri Atenei, non solo italiani. Negli ultimi anni abbiamo mantenuta forte la cifra storico-filosofica, ma abbiamo al contempo consolidato il profilo giusfilosofico ed estetico. Saggi di filosofia della scienza, di filosofia teoretica e di filosofia morale e politica hanno rafforzato già avviate collaborazioni, destinate a continuare in futuro. In questo processo di contaminazione intendiamo proseguire, incoraggiati dal riconoscimento della classe A da parte di Anvur, non solo per il settore di storia della filosofia e di estetica, ma anche per l'intera area giuridica. È stato questo per noi un traguardo importante e incoraggiante, che non sarebbe stato possibile raggiungere senza la competenza e l'impegno di colei che in questi anni ha diretto la rivista, Mariafranca Spallanzani, alla quale va il più sentito ringraziamento da parte di tutta la Direzione.

Oggi, diverse novità sono in cantiere, su queste vorrei spendere qualche parola.

Anzitutto, il passaggio alla quadrimestralità. È da tempo che riflettiamo su questa opportunità, e oggi pensiamo di riuscire a realizzarla già dal prossimo anno. Mantenendo la forma attuale, che vede la consueta alternanza di numeri miscellanei e di numeri monografici, siamo convinti che una periodicità più frequente, consentirà una maggiore agilità e immediatezza nella partecipazione al dibattito filosofico e culturale internazionale. Stiamo inoltre organizzando l'indicizzazione accurata e completa di tutte le annate della rivista, al fine di rendere accessibile il nostro archivio e favorire la condivisione delle ricerche promosse nei decenni trascorsi. Da molto tempo, il web è uno strumento di documentazione indispensabile. Intendiamo perciò rafforzare la diffusione telematica della rivista, migliorando i nostri siti ([dianoia.it](http://dianoia.it) e [www.mucchieditore.it/dianoia](http://www.mucchieditore.it/dianoia)) e rendendo disponibili in *open access* progressivamente i numeri che usciranno. Sempre sul web vedrà la luce un'ulteriore iniziativa. Negli anni passati «dianoia» è sempre stata attenta a pubblicare saggi di giovani studiosi, svolgendo in questo modo una significativa funzione formativa. Con l'intenzione di conservare e, se possibile, rafforzare ulteriormente questa vocazione, abbiamo deciso di dare vita a una pubblicazione periodica *online*, «AlmaDianoia», desti-

nata a raccogliere i migliori contributi a tema filosofico di giovani laureati, dottorandi o assegnisti dell'Università di Bologna.

Infine, è uscito quest'anno il secondo dei *quaderni di dianoia*, la nuova collana della Rivista, alla quale teniamo molto per la sua cifra eccentrica e per la grande libertà e multidisciplinarietà che ne qualificano il carattere. È così che, con grande determinazione, sotto la direzione di Marina Lalatta Costerbosa, intendiamo impegnarci a renderla viva e feconda; nella condivisione di questo impegno collettivo il terzo numero sul *Senso della filosofia oggi* è ora in preparazione.

Il lavoro dei prossimi anni sarà intenso, ma anche una sfida affascinante e, perché no, divertente. Nella speranza di poter dare il mio contributo a questo progetto ho accolto con gratitudine ed entusiasmo l'invito, rivoltomi dal Comitato di Direzione, ad assumere la Direzione di «dianoia». Da quest'anno abbiamo con noi, quali nuovi membri della Direzione, anche Javier Ansuátegui Roig e Bruno Centrone, importanti studiosi di fama internazionale che è per tutti noi un onore poter annoverare nel nostro Comitato direttivo.

Tante idee da realizzare ci attendono, nella speranza di offrire ai nostri lettori negli anni futuri, una pubblicazione al contempo ricca e di qualità, affinché a «dianoia. Rivista di filosofia» possa guardare, con interesse e curiosità, chiunque svolga ricerca, in Italia e all'estero, nel campo degli studi filosofici.

*Francesco Cerrato*

## 34.dianoia

7 Mariafranca Spallanzani, *Per Olivier Bloch*

### *Saggi*

23 Federico M. Petrucci, *Ai limiti del letteralismo: note metodologiche sul "Timeo" di Platone*

45 Carlo Delle Donne, *Retinentia rerum. Lucrezio sulla reminiscenza platonica*

55 Mattia Mantovani, *Descartes without Clear and Distinct Ideas. A Proposal*

73 Paolo Quintili, Simone Vallerotonda, *Rousseau e Diderot, «fratelli-amici» in musica. L'imitazione invisibile della natura e Jean-Philippe Rameau*

99 Serena Vantin, *Olympe de Gouges tra legge e Rivoluzione. Considerazioni di storia della filosofia del diritto*

113 Alessandro Volpi, *Reich der Freiheit o American Way of Life? Kojève e la «fine della storia»*

129 Peter Langford, *On Slavery. Kojévian Reconstructions*

145 Alberto Giacomelli, *Tradurre l'altrove. Riflessioni sulla trasversalità dell'esperienza estetica a partire dagli Scritti sul Giappone di Karl Löwith*

165 Diego Donna, *Kant con Baudelaire. L'estetica dell'esistenza in Michel Foucault, fra esperienza del limite e artificio*

181 Carolina Tognon, *Violenza di genere e "pedagogia nera". Alla radice di un velenoso legame*

*Note*

- 203 Roberto Limonta, *Pensare per diagrammi. Modi cognitivi e pratiche testuali nella filosofia del XIII secolo*
- 213 Manuel Fiori, *Rileggere Sulzer per capire l'Illuminismo. Sul primo volume delle nuove Gesammelte Schriften*
- 219 Massimo Gabella, *Due Saggi marxisti di Antonio Labriola nell'Edizione nazionale delle opere*
- 229 Erika Sità, *Due libri recenti sulla memoria storica*
- 241 Paolo Quintili, *Olivier Bloch e il testamento dei materialisti classici. Note di lettura*
- 255 Diego Donna, *Rudy Leonelli, l'intellettuale come io l'immagino*
- 265 *Recensioni*
- 293 *Gli autori*



*Rousseau e Diderot, «fratelli-amici» in musica.  
L'imitazione invisibile della natura e Jean-Philippe Rameau\**

Paolo Quintili  
Simone Vallerotonda

*Music unites two great thinkers of the Age of Enlightenment: D. Diderot and J.-J. Rousseau. Music is the only art capable of representing not the object but the feelings aroused in the soul by the object itself. And in this investigation into sensibility, the Querelle des Bouffons is the historical event that aligns the two thinkers side by side in support of Italian music, which is superior in expressing the feelings and passions of the human soul to the French opera represented by J.-P. Rameau. The divergent views between the latter and J.-J. The differing opinions between Rousseau and J.-J. Rousseau, on elements such as melody/harmony, imitation/expression, and Italian/French opera, shed further light on the reasons for a lively debate that focused on man and his need, through art, to express his passions, feelings, and daily essentials in a society that would soon be the scene of great revolutions.*

Keywords: *Sensibility, Querelle des Bouffons, Music, Opera, Language, Melody, Harmony, Expression, Imitation, Genius, Art, Encyclopédie.*

1. *I due grandi «Maestri della sensibilità francese del secolo XVIII»*

Sono già passati ottant'anni dalla pubblicazione della monumentale e, per certi aspetti, ancora attuale sintesi di Pierre Trahard (1887-1986) intitolata: *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII<sup>e</sup> siècle (1715-1789)*, pubblicata in quattro volumi a Parigi tra il 1931 e il 1933, di cui i volumi 2 e 3 sono dedicati proprio ai celebri «fratelli-nemici» (*frères-ennemis*) Diderot e Rousseau<sup>1</sup>. È vero che Trahard attribuisce a Rousseau un primato indiscutibile su tutti gli altri autori, nel grande affresco che disegna di questa filosofia della sensibilità nel XVIII secolo. A Rousseau egli dedica, infatti, l'intero terzo volume della sua opera.

Tuttavia, anche Diderot occupa un posto considerevole, quasi tre quarti del secondo volume sono a lui dedicati. In cosa consiste-

\* I §§ 1-3 sono di P. Quintili, i §§ 4-8 di Simone Vallerotonda.

<sup>1</sup> Cfr. P. Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII<sup>e</sup> siècle (1715-1789)*, Paris, Boivin, 1931-1933, 4 voll.

rebbe esattamente quella che si potrebbe chiamare la «filosofia della sensibilità», di cui i nostri due filosofi sarebbero «i maestri»? L'analisi di Trahard inizia con Marivaux, passando per l'Abbé Prévost e il teatro di Voltaire (*Zaïre*), affermando che la sensibilità è un'*attitudine* particolare a lasciar passare, parlare e agire i sensi, le sensazioni e la ricettività relativa, facendoli diventare un oggetto di rappresentazione, un'idea analizzata e ricercata da quei primi che, nel secolo dei Lumi, avevano inventato l'arte di coglierla *sur le vif*. La «cosa» («l'importanza data alle sensazioni, dunque alla sensibilità») ovviamente c'era già, secondo Trahard, anche nel secolo precedente, nei grandi «classici» (Racine, Corneille, Molière, ecc.), ma non trovava ancora i mezzi per esprimersi come *idea*, come oggetto di rappresentazione, perché quell'«età classica» era, egli affermò, tutta presa dall'«eccesso dell'esercizio intellettuale»<sup>2</sup>, dal pascaliano *esprit de géometrie*.

Da qui è sorto, nel secolo successivo, il concetto di «marivaudage», da P. Ch. de Marivaux (1688-1763) il quale sarebbe stato, in effetti, il primo ad aver posto al centro dei suoi drammi o romanzi (ad esempio *La vie de Marianne*) l'amore (o il sentimento d'affetto in generale, ovvero l'amore-passione in particolare) che si *spia* nel processo di costruzione di sé stesso, di determinazione di sé stesso come realtà propria e forte, autonoma, nell'esistenza degli uomini. Marivaux sarebbe stato perciò il primo «maestro» di sensibilità, Rétif de la Bretonne l'ultimo.

La sensibilità è qualcosa di riflessivo e di *riflesso* allo stesso tempo<sup>3</sup>. I due maestri della sensibilità con cui abbiamo a che fare, in certo senso allievi di Marivaux, sono stati, senza dubbio, i più abili e raffinati ad aver parlato, scritto e creato su questo tema: la sensibilità *riflessiva*. L'arte della musica, il romanzo e il teatro sono stati i mezzi di espressione privilegiati attraverso i quali questa filosofia della sensibilità è passata, per diventare poi opera di creazione e di

<sup>2</sup> Ivi, p. 12, come aveva affermato già Lanson, nella sua *Histoire de la Littérature française* (Paris, Hachette, 1912), p. 659: «Quand toutes les pensées de l'homme se rabattent vers la terre, le plaisir prend une valeur infinie. Or, dans une société enivrée par l'excès de l'exercice intellectuel et la pratique de la politesse, le plaisir est dans le sentiment; on ne sait plus agir».

<sup>3</sup> Ivi, pp. 18-19: «Être sensible pour Prévost, Diderot et Jean-Jacques, ce n'est pas se borner à sentir, c'est se rendre compte que l'on sent, étudier la sensation, réfléchir sur ses émotions lorsque la première flamme est tombée; c'est, au besoin, provoquer la sensation pour l'analyser avec un raffinement cruel; c'est, en un mot, prendre conscience du sentiment qu'on éprouve». L'analisi di Trahard è in parte condizionata dalla prospettiva delle prefigurazioni del Romanticismo: Rousseau e Diderot sono visti come «*les avant-coureurs de la passion romantique*» (e dei «*frères romantiques*») che la loro sensibilità avrebbe «preparato».

invenzione ad un tempo poetica, letteraria e filosofica. Ma in questo campo è la musica ad occupare un posto di primo piano<sup>4</sup>, perché la musica permette l'operazione riflessiva primaria sulla sensibilità, senza abbandonare la dimensione sensibile stessa, al contrario, rafforzandola attraverso la produzione di un oggetto d'arte che «ha la virtù di colpire più direttamente l'anima...», come dirà lo stesso Diderot nel *Discorso sulla poesia drammatica*.

Nel campo della musica e della *sensibilità musicale* possiamo notare che l'inimicizia tra Diderot e Rousseau poté trasformarsi nel suo opposto. I due pensatori – «principi della sensibilità», come li definisce Trahard<sup>5</sup> –, nel loro stesso rapporto conflittuale, arrivano ad accordarsi, a conciliarsi in forma postuma, proprio in questo campo dell'estetica musicale.

Vediamo anzitutto le differenze tra i due, nel modo di concepire l'«essere senziente», seguendo le stesse utili linee-guida indicate da Trahard. Rousseau naviga in un'altra *sfera sensibile*, rispetto a quella di Diderot, una sfera nuova per quanto riguarda la concezione dell'uomo come individuo sensibile: «Con Rousseau, entriamo in una sfera superiore, dove i limiti della realtà e del sogno sono cancellati; la sensibilità sconvolge l'individuo, rigenera il mondo, aspira al divino. Tuttavia, Jean-Jacques non le concede un dominio universale e ne traccia arbitrariamente i confini»<sup>6</sup>. Per Diderot, al contrario, la sensibilità è una proprietà universale della materia, non è specifica dell'uomo:

Diderot, nel suo sforzo di fisiologo, concepisce la creazione come una catena indefinita di esseri, che circolano l'uno nell'altro, e in cui circola anche la vita; afferma che la materia bruta, che la pianta e la pietra sentono, e che, di conseguenza, non sappiamo dove comincia e dove finisce la vita. Rousseau nega qualsiasi sensibilità per il regno vegetale e minerale. Il suo amore per le piante non lo porta alle conseguenze scientifiche che Diderot accetta con entusiasmo. Per lui la pianta è un «corpo organizzato, dotato di vita e privo

<sup>4</sup> Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent. Avec des additions*, in Id., *Œuvres Complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot [DPV], Paris, Hermann, 1978, vol. IV, pp. 129-231; trad. it. *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano. Con aggiunte, in Opere filosofiche, romanzi e racconti*, con testo a fronte, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019, pp. 296-395, segnatamente pp. 311-313, 333 e 351: la nozione di «geroglifico musicale» o «emblema», un concentrato di senso che passa dall'intelletto al sensibile e resta così sempre inesaurito.

<sup>5</sup> Ivi, p. 22: «dénués de faste [qui] sont les maîtres de la vie intime, c'est-à-dire les seuls maîtres».

<sup>6</sup> Cfr. P. Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française*, cit., vol. 3, pp. 7-8 [traduzione nostra].

di sentimento». Dissociando il sentimento e la vita, mentre Diderot li confonde, Rousseau dispiega la sua definizione<sup>7</sup>.

Rousseau non adottò la concezione fisiologica *materialista* che era alla base della filosofia naturale sperimentale del suo tempo. È su questo spartiacque che si distinguono le due concezioni della sensibilità. Rousseau, in tale contesto, è interessato solo all'uomo. Diderot colloca invece l'uomo stesso nel quadro di un universo energetico naturale, percorso da innumerevoli forze e che non conosce un «ordine», né una finalità precisa: «Tutto cambia. Tutto passa. Soltanto il tutto resta», affermerà in *Le Rêve de D'Alembert*<sup>8</sup>.

Tale differenza nella concezione della sensibilità si riflette anche nelle pagine dell'*Enciclopedia*. L'articolo «Sensibilità» del grande *Dictionnaire raisonné*, redatto dal cavaliere De Jaucourt, è molto breve e limita la sua definizione alla sola morale, cioè, ancora una volta, all'uomo:

SENSIBILITÀ, (*Morale.*) è una disposizione tenera e delicata dell'anima, che la rende facile ad essere commossa, ad essere toccata. [...] Le anime *sensibili* hanno più esistenza delle altre: i beni e i mali si moltiplicano nei loro confronti. La riflessione può fare l'uomo onesto, ma la *sensibilità* rende l'uomo virtuoso. La *sensibilità* è la madre dell'umanità e della generosità; serve al merito, aiuta lo spirito e porta con sé la persuasione (D.J.)<sup>9</sup>.

Più avanti, il discorso enciclopedico su questo tema fondamentale è affrontato da una nuova prospettiva materialista, nei due grandi articoli: «Sensibilité, sentiment (*Médecine*)», del medico di Montpellier Henri Fouquet, e all'articolo «Sensations» (plurale), di Diderot<sup>10</sup>. Le due anime dei «grandi maestri della sensibilità francese», si ritrovano qui nell'*Encyclopédie* espresse fianco a fianco

<sup>7</sup> Ivi, p. 8 [traduzione nostra].

<sup>8</sup> D. Diderot, *Il sogno di D'Alembert*, trad. it. di P. Quintili, in Id., *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit., p. 559.

<sup>9</sup> D. Diderot-J. Le Rond D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* [sigla: *Enc.*], Paris, 1751-1772, vol. XV, p. 52a.

<sup>10</sup> *Enc.* XV, 34b-38b.

## 2. Dall'imitazione della natura all'espressione dei sentimenti

Uno sguardo più attento ai testi di Rousseau sulla musica mostra poi che la distinzione stabilita da Trahard va presa con cautela; a volte la distanza da lui posta tra i due *frères-ennemis* si attenua e svanisce del tutto. Dalla *Querelle des Bouffon*, intorno al primato della musica italiana sulla musica francese (*infra*, § 6), fino alle grandi opere teoriche di Rousseau e Diderot, in particolare il *Saggio sull'origine delle lingue*, il secondo *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*, da parte di Rousseau; la *Lettera sui sordomuti* e le *Lezioni di clavicembalo*, da parte di Diderot, gli elementi di vicinanza sono numerosi.

In primo luogo, c'è la presenza di un sentimento profondo della natura nel duplice senso del genitivo oggettivo e soggettivo, caratteristico della musica, anche nella celebre teoria di Rousseau della nascita del linguaggio dal *canto*, o meglio dal «grido» appassionato dei primi uomini. In secondo luogo, questa teoria porterà, per vie trasversali, nelle ultime opere di Rousseau (a proposito dell'opera *Alcèste* di Gluck in particolare, sia nella versione italiana che in quella francese, e *l'Orphée*<sup>11</sup>), all'affermazione del primato dell'espressione rispetto al principio classico dell'imitazione, un'imitazione della natura che, pur rimanendo dichiarata come principio, in quanto necessaria per la buona riuscita dell'opera musicale, diventa imitazione «invisibile».

Come ha notato Béatrice Didier:

Un aspetto fondamentale dell'estetica musicale dell'Illuminismo sembra dunque essere questa rottura della nozione di imitazione, accompagnata o provocata da un ampliamento del concetto di *natura* che, designando sia il mondo esterno che i sentimenti umani, mette in discussione la distinzione tra oggettività e soggettività. Questa riflessione sulla musica porta anche ad uno spostamento graduale da un certo tipo di parallelo tra le arti ad una scoperta della specificità dei mezzi a disposizione della musica. Forse perché quest'arte non si adattava bene a un'estetica generale, ha permesso di chiarire l'autonomia di ogni sistema semiotico<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. J.-J. Rousseau, *Lettre à M. Burney et fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, pp. 433-457.

<sup>12</sup> B. Didier, *La musique des Lumières. Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985, pp. 29-30 e ss. [traduzione nostra, *infra*, § 4].

A grandi linee, la tendenza della musica illuminista è quella di andare verso una progressiva semplificazione dei mezzi espressivi, rispetto alla complessità ornamentale del barocco, e verso l'affermazione dell'importanza del "naturale" nei processi fondamentali dell'arte musicale: melodia, modulazione, collegamento, formazione e inversione degli accordi, ecc.<sup>13</sup>.

Questo movimento nella musica e nell'estetica musicale dell'Illuminismo, di cui Rousseau e Diderot sono i rappresentanti più originali, può essere riassunto nella formula: «Bellezza musicale = passaggio dall'imitazione all'espressione sentimentale»<sup>14</sup>. Partiamo dall'analisi del *Saggio sull'origine delle lingue* di Rousseau, opera postuma concepita, in principio, come un'appendice o estensione della seconda parte del *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*. In quest'ultima opera, dopo il famoso primo *Discorso sulle scienze e le arti* (1751) che valse a Rousseau il premio dell'Accademia di Digione<sup>15</sup>, il filosofo affrontava (Parte II) il difficile tema dell'origine delle prime organizzazioni sociali, le loro cause e la loro dinamica interna. Il tema troverà pieno sviluppo appunto solo nel *Saggio* postumo.

Il problema del linguaggio e della comunicazione sorge nel momento in cui l'uomo si unisce in società ai suoi simili, dopo aver trascorso un lungo periodo della sua storia primordiale in solitudine (oggetto della Parte I). Quale forma di linguaggio comunicativo usa quest'uomo all'inizio di un simile processo? Prendendo in prestito da Condillac l'idea di un «linguaggio d'azione», non verbale, che non comporta un discorso articolato, Rousseau introduce una nozione vicina al linguaggio d'azione che Condillac utilizzò per descrivere queste prime forme di relazioni sociali, ma diversa su un punto fondamentale. Che cos'è, infatti, esattamente l'«azione» primordiale o l'agire umano in generale, nella visione di Rousseau? Non ha niente a che vedere con l'interesse, con i bisogni materiali, con le cause necessitanti dei sensualisti e dei materialisti. È *desiderio sessuale*, ossia quella passione primordiale, e il connesso bisogno di prevalere sui propri simili, a questo fine, che dà vita a certe forme di

<sup>13</sup> Cfr. A. Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Étude sur les enjeux de la musico-graphie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000, chap. 16, pp. 541-578.

<sup>14</sup> Cfr. C. Dauphin, *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

<sup>15</sup> Cfr. M. Spallanzani, *Filosofi. Figure del «Philosophe» nell'età dei Lumi*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 285-287.

espressione vocale – non la parola, dunque, ma la *voce passionale*<sup>16</sup>, la voce primitiva dell'essere umano, il canto – che all'inizio sono come *grida inarticolate*, delle inflessioni accentuate su certe altezze della voce, che non possono ancora essere chiamate «canto»<sup>17</sup>, perché assomiglierebbero piuttosto a qualcosa di animale – «un linguaggio non più raffinato di quello delle cornacchie o delle scimmie, che s'imbrancano pressappoco nella stessa maniera»<sup>18</sup>, osserva Rousseau. In seguito, con l'esperienza e all'interno della stessa dinamica di socializzazione, l'uomo impara a *cantare*, cioè a modulare la sua voce a certe altezze fisse, stabili, permettendo al respiro e all'accento di essere usati come due supporti per il suono vocale, ai fini della comunicazione.

Il linguaggio articolato nasce, non solo, come si vede, per ragioni di immediata utilità pratica e materiale (in termini diretti di causa-effetto, di mezzo-fine), ma a scopo di *piacere*, per compiacere gli altri (le femmine dell'essere umano, soprattutto, secondo Rousseau), per spingerli a comunicare, e a unirsi tra loro. Pagine celebri del *Saggio sull'origine delle lingue*<sup>19</sup>, ampliano ed estendono ciò che Rousseau aveva affermato nel *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza* e nell'articolo «Canto» dell'*Enciclopedia*, il più dettagliato al riguardo:

CANTO, s. m. (*Musica.*) è in generale un tipo di modifica della voce, con la quale si formano suoni vari e apprezzabili. È molto difficile determinare in che modo il suono che forma il discorso differisce dal suono che forma il *canto*. Questa differenza è certa; ma non è chiaro in cosa consista. [...] Il *canto* è una delle prime due espressioni del sentimento, date dalla natura. Vedere *Gesto*. È attraverso i diversi suoni della voce che gli uomini hanno dovuto esprimere per la prima volta le loro diverse sensazioni. La natura ha dato loro i suoni della voce, per dipingere esteriormente i sentimenti di dolore, gioia e piacere da cui erano internamente colpiti, così come i desideri e

<sup>16</sup> Cfr. F. Bocolari, *Rousseau, la voix passionnée. Force expressive et affections sociales dans l'Essai sur l'origine des langues*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 34, accentua, a ragione, anche il carattere socio-politico dell'operazione linguistica.

<sup>17</sup> J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue. Dove si parla della melodia e dell'imitazione musicale*, trad. it. a cura di P. Bora, Torino, Einaudi, 1989, cap. I, pp. 3-15: «Differenti mezzi per comunicare i nostri pensieri».

<sup>18</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini*, in Id., *Scritti politici*, vol. I, a cura di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 176.

<sup>19</sup> J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, cit., cap. II, pp. 16-24: «La prima invenzione della parola non deriva dai bisogni ma dalle passioni».

i bisogni da cui erano pressati. [...] Questa specie di linguaggio, che è di tutti i paesi, è anche sentito da tutti gli uomini, perché è quello della natura<sup>20</sup>.

Rousseau estende questa visione genetica passionale del linguaggio/canto nelle due opere maggiori succitate, ponendo la questione in termini non precisamente estetici ma piuttosto *antropologici*. Si tratta di spiegare la nascita della socievolezza umana e la sua tendenza al bello:

Dire e cantare erano in altri tempi la stessa cosa, dice Strabone; il che mostra, egli aggiunge, che la poesia è la fonte dell'eloquenza. Bisognerebbe dire che l'una e l'altra ebbero la stessa fonte, e non furono all'origine che una cosa sola. Quanto al modo in cui si formarono le prime società, può forse stupire se si mettevano in versi le prime storie e si cantavano le prime leggi? Stupisce il fatto che i primi grammatici sottomettevano la loro arte alla musica ed erano, al contempo, professori dell'una e dell'altra? Una lingua che ha solo articolazioni e voci possiede dunque solo la metà della sua ricchezza; essa rende le idee, è vero, ma per rendere i sentimenti e le immagini, le occorrono ancora un ritmo e dei suoni, vale a dire una melodia: ecco ciò che aveva la lingua greca e ciò che manca alla nostra<sup>21</sup>.

Il secondo *Discorso* sottolinea l'aspetto antropologico della socializzazione e i suoi lati negativi, che sono concepiti nella prospettiva del futuro dell'umanità, la quale inizia a dividersi in famiglie, tribù, classi e nazioni:

Una vicinanza permanente non può non generare alla fine dei legami tra famiglie diverse. Giovani di sesso differente abitano capanne vicine; il rapporto passeggero che la natura vuole non tarda a produrne un altro, non meno dolce e più duraturo, attraverso la consuetudine di frequentarsi. Ci si abitua a considerare oggetti diversi e a stabilire dei confronti; si acquistano insensibilmente idee di merito e di bellezza, da cui nascono sentimenti di preferenza. A forza di vedersi, non si può più fare a meno di rivedersi. Un sentimento tenero e dolce s'insinua nell'anima, e per il minimo contrasto diventa impetuoso furore: la gelosia si risveglia con l'amore; la discordia trionfa e la più dolce delle passioni riceve sacrifici di sangue umano<sup>22</sup>.

La progressione dei legami è poi assicurata dallo sviluppo della lingua-canto che porterà alla distinzione e al conflitto sociale, di

<sup>20</sup> *Enc.*, III, 140b-141a.

<sup>21</sup> J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, cit., pp. 79-80, cap. XII: «Origine della musica».

<sup>22</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*, cit., pp. 178-179.

individui e di classi. La sensibilità musicale si è trasformata così in sensibilità *sociale*. La dialettica conflittuale che divide gli uomini tra loro sarà basata sulle diverse capacità di esprimersi attraverso la voce e il canto. Non è più solo una questione di estetica, è diventata una questione «politica».

### 3. *Genio, socializzazione e distinzione*

Quanto a Diderot, il tema del «grido animale della passione» come fonte e testimonianza sia della nascita della musica che della creazione di musica di valore, ossia del genio musicale, è soprattutto espresso in *Le Neveu de Rameau* (1762), opera postuma e clandestina, che afferma tale tema come un ideale estetico. Il nipote di Jean-Philippe Rameau, Jean-François, è portavoce della nuova musica espressiva del *cri animal*, di cui Diderot esalta le virtù: la musica degli italiani. *Le Neveu* lo teorizza così:

Il canto è un'imitazione, con i suoni, di una scala inventata dall'arte o ispirata dalla natura, come preferite, o con la voce o con lo strumento, dei rumori fisici o degli accenti della passione umana. E vedete bene che là dentro, cambiando le cose che vanno cambiate, la definizione si adatterebbe perfettamente alla pittura, all'eloquenza, alla scultura e alla poesia. Ora, per venire alla vostra domanda, qual è il modello del musicista o del canto? È la declamazione, se il modello è vivente e pensante; è il rumore, se il modello è inanimato. Bisogna considerare la declamazione come una linea e il canto come un'altra linea che si muoverebbe a serpentina sulla prima. Più tale declamazione, tipo del canto, sarà forte e vera, più il canto che vi si conforma la taglierà in un maggior numero di punti; più il canto sarà vero e più sarà bello. Ed è questo che hanno sentito molto bene i nostri giovani musicisti<sup>23</sup>.

Questa pagina è da confrontare con quella che Rousseau scrisse all'articolo «Canto» dell'*Encyclopédie* sopra citata. Diderot evoca, come Rousseau, il tema dell'imitazione e della declamazione per rimanere nei limiti di un'estetica classicistica, anche se era già uscito da questi schemi. Come può la musica, infatti, «imitare» la natura? Come può il musicista «imitare» un tramonto o il silenzio della notte più profonda?<sup>24</sup> In contrasto con la poetica «rococò», ovvero lo «Stile Galante» che già ai primi del Settecento affermava la nozio-

<sup>23</sup> D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, trad. it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche*, cit., p. 2271.

<sup>24</sup> Cfr. D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti*, cit., p. 351 ss. Sul tema ancora del «geroglifico» proprio della musica e dell'armonia musicale (non imitativa).

ne di una «musica a programma», mirante a imitare acusticamente certi eventi naturali (le quattro stagioni, una tempesta, ecc.) o umani (una battaglia, una lotta, ecc.), Diderot e Rousseau erano d'accordo sul fatto che si possono imitare solo i *sentimenti* o le *passioni* umane che si producono in occasione della «cosa» da imitare, quando questa li suscita nell'anima dello spettatore (il tramonto, il silenzio della notte, l'alba, la primavera, ecc.).

Un'altra modalità originale di imitazione, che assumono positivamente entrambi i *philosophes*, e che va nella direzione dell'espressività, è la pantomima (musicale), un genere minore al quale Diderot dedica alcune delle sue pagine migliori. Lo stesso nipote di Rameau, – il personaggio è un genio musicale fallito, diventato per questo un «mostro morale» –, è anche un maestro della pantomima. Il nipote riesce cioè a imitare con il suo corpo, con i gesti e la voce, tutta la musica degli autori geniali. Ne comprende il significato, ma non può creare egli stesso musica di genio; ne dà quindi un'*imitazione fisica* con la voce e il corpo intero. È una delle pagine più giustamente famose del *Neveu*:

E nella misura in cui la passione aumentava, alzava il tono di voce; vennero poi i gesti, le smorfie del viso e le contorsioni del corpo; e io dissi, beh, ecco che perde la testa e si prepara a qualche nuova scena [...]. Ammucchiava e ingarbugliava insieme trenta arie italiane, francesi, tragiche, comiche di ogni specie di caratteri; ora con una voce di basso scendeva fino agli inferi, ora si sgolava e, contraffacendo il falsetto, dilaniava i toni alti, imitando con l'andatura, il portamento, il gesto, i diversi personaggi cantanti; volta a volta furioso, sdolcinato, imperioso, sghignazzante<sup>25</sup>.

Questa pagina sulla pantomima darà l'occasione a Hegel di fare alcune osservazioni molto pertinenti, e divenute celebri, sull'«alienazione di spirito» del *Neveu* e sul significato filosofico di quest'opera, secondo cui la scintillante figura di spirito di Diderot rappresenterebbe il mondo di uno spirito alienato da sé stesso, ossia «il mondo della cultura»<sup>26</sup>, una cultura prerivoluzionaria, lo specchio di una società sull'orlo della sua tomba<sup>27</sup>. È anche la figura del-

<sup>25</sup> D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, cit., p. 2275.

<sup>26</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 345-347: «VI. Spirito - B. Spirito estraniato da sé».

<sup>27</sup> P. Duc-M. Hobson, *Le Neveu De Rameau: Eighteenth-Century Music as a stepping Stone to hegelian Dialectic*, «Diderot Studies», 35 (2015), pp. 197-212; J. D'Hondt, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique. Suivi du Neveu de Rameau*, Texte établi et présenté par É. Puisais et P. Quintili, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 77-88.

la coscienza prerivoluzionaria, in politica, essa stessa specchio della grande rivoluzione che gli italiani – i musicisti delle scuole napoletana, veneziana e bolognese del XVIII secolo – avevano già compiuto nel campo dell'estetica musicale. Su questo punto, in particolare, Diderot e Rousseau non cesseranno di mostrarsi e di essere, soprattutto, «fratelli amici».

Diderot fu anche autore di un'opera, poco nota, di teoria musicale, le *Leçons de clavecin et principes d'harmonie de M. Bemetzrieder*<sup>28</sup>, un'opera di circostanza, del periodo della maturità: serie di dialoghi tra il maestro e la sua allieva sul modo migliore di studiare e praticare lo strumento. Diderot lo scrisse in occasione dello studio del clavicembalo e delle lezioni di sua figlia Angelique, che aveva iniziato a frequentare la scuola del musicista alsaziano Anton Bemetzrieder (1739-1817). Il libro è un'eccezione nel contesto della produzione di Diderot: ne pubblicò un'edizione a stampa nel 1771 che ebbe subito un discreto successo, mentre tutte le sue altre grandi opere filosofiche furono postume e non ebbero molto successo<sup>29</sup>.

Ciò che ci interessa qui è che Diderot, pur ammirando il genio di Jean-Philippe Rameau, lo zio del personaggio della «Satira seconda», protesta contro l'intellettualismo musicale di Rameau zio, che loda soprattutto come autore della *Génération harmonique*. Le ragioni della protesta di Diderot sono, potremmo dire, rousseauiane. È sì essenziale conoscere la scienza dei suoni, conoscere la tecnica musicale e il modo stesso di costruire gli strumenti, ma ciò non solo non è sufficiente, ma a volte può addirittura diventare un ostacolo allo sviluppo del genio musicale, che dipende da altri fattori, non legati alla scienza e alle conoscenze tecnico-musicali. Come afferma l'articolo «Genio» dell'*Enciclopedia*:

GENIO (*Filosofia e Letteratura*). Vastità d'intelletto, forza d'immaginazione e vivacità d'animo: ecco il *genio*. Dal modo in cui si ricevono le idee dipende il modo in cui le si ricordano. L'uomo, gettato nell'universo, riceve idee da tutti gli esseri con sensazioni più o meno vive. Gli uomini, per la maggior parte, provano sensazioni vivaci soltanto dalla percezione di oggetti che hanno un rapporto immediato con i loro bisogni, con i loro gusti, ecc. Tutto ciò che è estraneo alle loro passioni, tutto ciò che è privo di analogie con il loro modo di vivere, essi non lo afferrano affatto, oppure lo vedono solo per

<sup>28</sup> In corso di pubblicazione, a nostra cura, nella collana «Il Pensiero Occidentale», Milano, Bompiani, vol. 3.

<sup>29</sup> Cfr. P. Sarrasin Robichaud, *L'homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Garnier, 2017.

un attimo senza sentirlo, e per dimenticarlo per sempre. L'uomo di *genio* è colui il cui animo più capace, sensibile a tutti gli esseri, interessato a tutto ciò che c'è in natura, non riceve idea che non susciti un sentimento; ogni cosa lo anima e tutto vi si conserva<sup>30</sup>.

Il genio musicale è dunque quella forza creativa che *dà la regola* all'arte – come affermerà anche Kant, qualche anno più tardi<sup>31</sup> – e che non riceve, né obbedisce a nessuna regola predefinita, nella sua attività creativa. Nelle *Leçons de clavecin* Diderot ribadisce questa visione *energetica* e vitalistica dell'attività del compositore, senza la quale non ci potrebbe essere musica di qualità, musica di genio<sup>32</sup>. Su questo tema che apre al futuro più prossimo della musica, in un momento in cui, ad esempio, Mozart, Haydn e Beethoven, alla fine del XVIII secolo a Vienna, iniziano ad affermare i loro nuovi stili espressivi, Rousseau guarda indietro alla musica semplice, basata sul primato della linea melodica, senza quelle profonde complicazioni armoniche che Gluck<sup>33</sup> aveva già introdotto in quegli stessi anni, dopo J.-Ph. Rameau.

Sulla questione del genio, Rousseau aveva una visione diversa. Già il secondo *Discorso* aveva scorto nella distinzione e nel talento, ossia nel genio, il marchio del conflitto. E non si può trovare, nel ginevrino, una teoria del genio, né una valorizzazione della «genialità», al contrario, come vien detto esplicitamente nel *Discorso*, il talento è divisivo:

Ciascuno cominciò a guardare gli altri e a volersi far guardare, e la pubblica stima acquistò pregio. Chi cantava o danzava meglio; il più bello, il più forte, il più abile o il più eloquente divenne anche il più considerato, e fu il primo passo verso la disuguaglianza e al tempo stesso verso il vizio; da queste prime preferenze nacquero, da un lato, la vanità e il disprezzo, dall'altro la vergogna e l'invidia; la fermentazione causata da questi nuovi lieviti finì col produrre risultati funesti alla felicità e all'innocenza. Appena gli uomini ebbero cominciato ad apprezzarsi a vicenda e nel loro spirito si formò l'idea

<sup>30</sup> *Enc.*, VII, 182a; AA.VV., *L'estetica dell'Encyclopédie*, Guida alla lettura a cura di M. Modica, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 143-144.

<sup>31</sup> I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999, pp. 143-144: «§ 46. *L'arte bella è arte del genio*».

<sup>32</sup> D. Diderot, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, par M. Bemetzrieder, in DPV, to. IX, a cura di J. Mayer e P. Citron, Paris, Hermann, 1983, pp. 397-407.

<sup>33</sup> *Supra*, nota 11.

di considerazione, ognuno pretese di avervi diritto, e diventò impossibile mancare impunemente di considerazione verso nessuno<sup>34</sup>.

Questa fu l'ultima parola della distanza e della rottura che presto si compirà tra i due fratelli-nemici, non sul lato dell'estetica musicale dell'espressione, ma piuttosto, come sappiamo, sullo scivoloso terreno della concezione generale della storia e della civiltà umane e, in ultimo, sul terreno della politica. Nel momento in cui Rousseau ha abbandonato i campi della linguistica e dell'estetica e s'è rivolto alla questione della storia, la rottura è consumata<sup>35</sup>. Resta il fatto che la comunità d'intenti e di obiettivi, su quel livello originario dell'amore per la nuova musica espressiva, fa dell'amicizia tra Rousseau e Diderot una delle più belle testimonianze di una relazione intellettuale feconda che ha dato i migliori frutti alla filosofia dell'Illuminismo europeo. Tale testimonianza si può apprezzare meglio in rapporto all'opera del grande modello della musica francese dell'epoca: Jean-Philippe Rameau.

#### 4. J.-J. Rousseau e J.-Ph. Rameau: due sponde dello stesso fiume. Il conflitto tra melodia e armonia

Le affinità di pensiero tra Diderot e Rousseau sono, come abbiamo visto, più forti su questioni strettamente musicali, rispetto ad altre di carattere estetico più generale (vedi le differenti visioni sulla "sensibilità" e sul "genio" sopra esposte). Possiamo senza dubbio affermare che J.-J. Rousseau, più di ogni altro tra i *Philosophes*, è entrato in profondità nello studio della musica, cercando di capirne le strutture, le regole, e il suo ruolo nella società<sup>36</sup>. Così come possiamo constatare che il musicista più coinvolto nelle varie *querelles* con i *Philosophes*, che accendevano gli animi dentro e fuori i teatri e i salotti, è stato J.-Ph. Rameau. Tra i due non è mai corso buon sangue, per alcuni episodi che li hanno direttamente messi in contrasto, ma soprattutto per le divergenti visioni sulla musica. Agli occhi di

<sup>34</sup> Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini*, cit., p. 179.

<sup>35</sup> G. Snyders, *Une révolution dans le goût musical au XVIII<sup>e</sup> siècle: l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations», 1 (1963), pp. 20-43; S. Sacaluga, *Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752. Nouvelle mise au point*, «Diderot Studies», 10 (1968), pp. 133-173.

<sup>36</sup> Cfr. A. Collisani, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'Epos, 2007.

Rameau, Rousseau non era che un autodidatta, con slanci intuitivi di genio, ma scarsa conoscenza della pratica musicale e della composizione. Cosa che Rousseau stesso conferma nelle sue *Confessions*:

Mi ostinavo a cercar follemente la mia fortuna nella musica e, sentendomi nascere in testa idee e canti, credetti che non appena fossi in condizione di trarne profitto sarei diventato un uomo celebre [...] cominciando già a leggere discretamente la musica, si trattava per me d'imparare la composizione. La difficoltà consisteva nel trovare qualcuno che me la insegnasse<sup>37</sup>.

Il ginevrino si riconosceva dilettante, spinto da felici intuizioni melodiche, ma scarsamente supportato da una solida conoscenza dell'armonia. Tentò per tutta la vita di supplire a queste sue lacune, istruendosi sulle opere del suo "nemico":

Le opere di Rameau cominciavano a fare scalpore e diedero valore ai suoi scritti teorici che erano alla portata di pochi per effetto della loro oscurità. Per caso udii parlare del suo *Traité de l'harmonie* e non ebbi pace finché non ebbi acquistato quel libro [...] lo divorai, ma era così lungo, così diffuso, così mal ordinato che capii che mi ci voleva un tempo considerevole per studiarlo e chiarirmelo<sup>38</sup>.

Un episodio in particolare segnò la frattura tra il filosofo e il musicista che mai si risanò del tutto. Avvenne nel salotto di Monsieur La Poplinière, dove Rousseau racconta:

Rameau sin dall'ouverture cominciò a far capire con elogi esagerati che non poteva esser mia. Non lasciò passare nessun pezzo senza dar segni d'impazienza; ma a un'aria del contralto [...] non poté più trattenersi. Mi apostrofò con una brutalità che scandalizzò tutti, sostenendo che una parte di quanto aveva appena sentito era d'un uomo consumato nell'arte, e il resto di un ignorante che non conosceva neppure la musica; ed è vero che il mio lavoro, ineguale e senza regola, era talvolta sublime e tal'altra assai sciatto, come dev'essere quello di chiunque si elevi solo per qualche impeto di genio e che non è sostenuto dalla scienza<sup>39</sup>.

Al di là dell'astio tra i due, ciò che maggiormente li divideva erano le opposte concezioni riguardanti il ruolo dell'armonia e della melodia nell'espressione dei sentimenti, e la superiorità della musi-

<sup>37</sup> J.-J. Rousseau, *Le Confessions*, trad. it. di V. Valente, introduzione e note di A. Calzolari, Milano, Mondadori, 1990, Libro V, p. 271.

<sup>38</sup> Ivi, p. 247.

<sup>39</sup> Ivi, Libro VII, p. 404.

ca italiana, sostenuta dal filosofo, su quella francese. Rousseau difendeva il primato della melodia, come il miglior mezzo per evocare le passioni dell'uomo, in quanto strettamente legata al linguaggio. Rameau al contrario, fondava la musica e il suo potere descrittivo ed evocativo, sulla scientificità dell'armonia, i cui principi erano riscontrabili in natura, come dimostrato nel suo *Traité de Harmonie* del 1722.

Era un antico dualismo, quello tra melodia e armonia, che s'era espresso in prima battuta nelle complesse vicende che nel secolo XVII avevano dato vita a una nuova forma d'arte musicale che doveva conciliarle tra loro: il melodramma. Il complesso e raffinato mondo della polifonia, il cui contrappunto raggiunse i massimi livelli sia in ambito sacro (mottetti) che profano (madrigali), alla fine del Cinquecento, cominciò ad essere abbandonato per lasciar spazio ad un nuovo modo di esprimere gli affetti: il *recitar cantando*. La semplificazione del tessuto polifonico in favore di una sola linea melodica fu teorizzata dalla *Camerata de Bardi*, guidata da Vincenzo Galilei, Giulio Caccini e Jacopo Peri. Costoro vedevano nella melodia intimamente connessa con la parola il modello più vicino al mito della classicità greca, come teorizzò Caccini<sup>40</sup>.

Pochi anni dopo la sua *Euridice* del 1602, questo modello puro di recitazione cantata si trasformò in uno spettacolo più complesso: il melodramma. Il cristallino *recitar cantando* divenne il *recitativo* che esponeva col canto declamato la successione dei fatti nella trama dell'opera, lasciando all'*aria* il compito di esprimere le passioni dei personaggi. Di fronte alla nascente e complessa macchina teatrale, sorsero pareri contrastanti. Così la descriveva Saint-Evremond:

Se desiderate sapere cos'è un'opera, vi dirò che è un lavoro bizzarro fatto di poesia e di musica, dove il poeta e il musicista, egualmente impediti l'uno dall'altro si danno una gran pena di fare un cattivo lavoro [...] una stupidaggine piena di musica, di danze, di macchine, di decorazioni, una magnifica stupidaggine ma pur sempre una stupidaggine<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1602, «Avviso ai lettori», p. 1: «Quella sorte di musica, che non lasciando ben intendere le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermano la Musica altro non essere che la favella, el rhitmo, e 'l suono per ultimo, e non lo contrario».

<sup>41</sup> Boileau, *Réflexions critiques*, III, cit. in E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 23.

Per converso, c'era anche chi la considerava uno spettacolo utile e capace di muovere il cuore dell'ascoltatore come Dubos, il quale affermava:

I sensi sono talmente toccati dai racconti cantati, dall'armonia che li accompagna, dai cori, dalle sinfonie, da tutto lo spettacolo, che l'animo si lascia facilmente sedurre dal piacere da essi suscitato e acconsente ad essere incantato da una finzione la cui illusione è per così dire tangibile<sup>42</sup>.

### 5. *Il melodramma italiano e quello francese*

La Francia divenne il luogo in cui il dibattito sul melodramma fu più acceso e si schierarono in campo due veri e propri «partiti»: i sostenitori dell'opera italiana, opposti ai difensori di quella francese, «nazionale». Grazie a Giovanni Battista Lulli, musicista e ballerino fiorentino alla corte di Luigi XIV, presto francesizzato in Jean-Baptiste Lully e capo indiscusso de l'*Académie Royale de Musique*, la musica strumentale francese si era ben codificata nello stile e il teatro aveva le sue forme: *Tragédie-liryque* per le grandi opere serie e la *Comédie-ballet* per quelle a carattere buffo. Il confronto tuttavia tra l'opera francese e quella italiana fu, a partire da Lully, sempre più acceso. L'abate Ragueuet, nel suo *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* del 1702, sosteneva:

Le nostre opere sono scritte molto meglio di quelle italiane; sono regolari e coerenti nel disegno e anche recitate senza musica, possono stare alla pari di qualsiasi pezzo puramente drammatico [...] dall'altra parte le opere italiane sono povere, incoerenti e rapsodiche, senza connessione né disegno generale. Tuttavia il loro linguaggio si adatta alla musica molto più naturalmente del nostro, le loro vocali sono tutte sonore, quando più della metà delle nostre sono mute [...] per cui non si può comporre nessuna cadenza e bel passaggio sulle sillabe in cui vi sono queste vocali ed inoltre le parole vengono pronunciate solo per metà dovendo così indovinare ciò che i cantanti francesi cantano, mentre gli italiani risultano perfettamente comprensibili<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, t. I, p. 450, citato ivi, p. 33.

<sup>43</sup> E. Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica*, cit., p. 42.

Alle nette affermazioni di Raguenet sul primato dell'opera italiana, controbatteva Lecerf de la Vieville nella sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*:

Immaginatevi una vecchia e raffinata civettuola cosparsa di bianco, di rosso e di nei; tutto questo però spalmato con tutta la cura e l'abilità che si possa immaginare; che sorride e fa le smorfie nel modo più scaltro e studiato, che largisce sorrisi a destra e a manca, facendo ininterrottamente le smorfie; sempre brillante e vivace ma senza assennatezza né misura; un atteggiamento allettante, un desiderio perpetuo di piacere a tutti, ma senza cuore, senz'anima, senza sincerità, volubile, desiderando ad ogni istante mutare luogo e piaceri. Ecco la musica italiana<sup>44</sup>.

Quella libertà degli italiani che rompeva le regole in favore del gusto e del piacere, era vista da Lecerf come causa principale della corruzione di quell'ideale di compostezza, unità aristotelica di tempo, luogo ed azione, incarnato invece dal melodramma francese.

## 6. *La Querelle des Bouffons*

Come spesso accade nella storia, alcuni eventi sono responsabili di un'esplosione già pronta, a cui basta solo una piccola fiamma per innescarsi. È questo il caso de *La Serva Padrona*, intermezzo buffo di Giovanni Battista Pergolesi, messo in scena per la prima volta all'*Opéra de Paris* nel 1752 dalla *Compagnia di Eustachio Bambini*. In sé una semplice, ben scritta operetta buffa, interposta come spesso avveniva nel teatro italiano, tra due atti di un'opera seria. La sua forza fu subito riconosciuta dagli *Enciclopedisti*, i quali vedevano in essa una potente arma in grado di scansare con un sol colpo la complessa, rigida e aristocratica struttura dell'*ancien regime* delle opere di Lully. Scoppia la *Querelle des buffons* che divide il pubblico in due fazioni: italiani contro francesi. Rousseau dipinse bene nelle sue *Confessions* questa spaccatura<sup>45</sup>.

Una trama semplice quanto ardita: una serva che convince il suo padrone a sposarla diventando così padrona! Un condensato di rivoluzione, di rivincita della classe borghese nascente, che spazzava via la monotonia e l'autoreferenzialità dell'opera francese, con le sue ambientazioni arcadiche, mitologiche, lontane dalla vita quo-

<sup>44</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 24.

<sup>45</sup> J.-J. Rousseau, *Le Confessions*, cit., Libro VIII, p. 458.

tidiana. Il pubblico aveva bisogno di passioni, di storie vere e reali, di riconoscersi in quelle trame fatte di gelosia, amore, desiderio di rivalsa, paura, rabbia, leggerezza. E l'intermezzo italiano le racchiudeva tutte.

Analizzando la struttura dell'opera pergolesiana, assistiamo ad un ventaglio frizzante di sentimenti cantati dai due protagonisti: nell'aria *Sempre in contrasti*, lo spettatore vede la quotidiana *scaramouche* domestica, dove Uberto, il padrone, si lamenta di Serpina, la serva, la quale non rispetta più i suoi voleri; nell'aria di Serpina *Stizzoso mio stizzoso*, la serva rivendica con caparbia il suo ruolo egemone nella casa e nel rapporto di coppia. O ancora nel duetto *Quegli'occhietti* dove il realismo espresso tra i due personaggi colpì tanto Rousseau, da esporlo come modello di perfezione nella sua *Lettre sur la musique française*<sup>46</sup>.

Umanità, semplicità, naturalezza, unite ad una musica viva, coinvolgente e calzante in ogni affetto evocato dal testo. Tutto questo suonò a Parigi come una vera e propria "rivoluzione sonora".

### 7. J.-J. Rousseau il filosofo francese, il musicista italiano

L'anno dopo lo scoppio della *Querelles des bouffons*, Rousseau provocatoriamente scrisse la *Lettre sur la musique française* (1753) la quale non passò inosservata. In questo scritto il filosofo analizza la figura del musicista il quale deve ben equilibrare, nell'atto compositivo, tre elementi: melodia, armonia, ritmo. In essa afferma:

Poiché l'armonia ha il suo principio nella natura, essa è la medesima per tutte le nazioni e nel caso in cui ci sia qualche differenza, questa è introdotta dalla melodia; pertanto è unicamente dalla melodia che si può trarre il carattere particolare di una musica nazionale<sup>47</sup>.

Il carattere della melodia deriva perciò proprio dalla lingua, le cui articolazioni e accenti ne determinano e influiscono il carattere. Ne consegue che la lingua francese è la meno adatta al canto<sup>48</sup>. Costretti dunque da una lingua non adatta ad essere musicata, i compositori francesi, secondo Rousseau, «per togliere l'insipidezza essi aumen-

<sup>46</sup> Tutte le citazioni della *Lettre sur la musique française* sono prese da: J.-J. Rousseau, *Lettre sulla musica francese*, a cura di G. Moretti, Gaeta, Bibliotheca, 1994, p. 66.

<sup>47</sup> Ivi, p. 32.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 35-36.

terebbero la confusione e credendo di far musica farebbero soltanto rumore»<sup>49</sup>. Passando al ritmo, Rousseau, sottolinea come la varietà ritmica in musica sia legata a quella degli accenti del discorso verbale. Il modello è sempre quello greco, «in cui tutti i ritmi non erano altro che formule di altrettanti ritmi forniti dagli arrangiamenti di sillabe lunghe o brevi e dai piedi di cui erano suscettibili lingua e poesia»<sup>50</sup>. Da ciò emerge ancora una volta la povertà della lingua francese, che ha «una prosodia brutta, poco marcata, senza esattezza e senza precisione»<sup>51</sup>.

Al contrario la superiorità della lingua italiana è elogiata da Rousseau nella *Lettre*, dove sostiene:

Se c'è in Europa una lingua adatta alla musica, questa è senz'altro l'italiano in quanto è una lingua dolce, sonora, armoniosa, e accentata più d'ogni altra, e queste quattro qualità sono precisamente quelle che si addicono di più al canto<sup>52</sup>.

La sua dolcezza deriva da un'articolazione semplice che non presenta mai aspre unioni di consonanti e che offre un maggior numero di vocali; quest'ultime la rendono sonora, in quanto non sono nasali come nel francese. L'armoniosità è data dall'ampia scelta di suoni e parole che ben dipingono immagini ora dolci, ora forti, a seconda della necessità. Ulteriore caratteristica preziosa al testo da musicare è la *reversibilità* sintattica dell'italiano<sup>53</sup>, che permette di mantenere invariato il significato, spostando l'ordine degli elementi sintattici nel discorso. È il problema delle cosiddette «inversioni linguistiche», su cui si fonda la stessa teoria diderotiana della cosiddetta «melodia polipo», nel *Nipote di Rameau*<sup>54</sup>. Gustoso è un racconto di Rousseau del periodo in cui era ambasciatore a Venezia, laddove descrive gli effetti provati da un armeno di fronte al quale fu eseguita prima musica francese, poi italiana:

Durante tutto il pezzo francese notavi nell'armeno più sorpresa che piacere, ma tutti osservavano che fin dalle prime battute dell'aria italiana il viso e

<sup>49</sup> Ivi, p. 36.

<sup>50</sup> Ivi, p. 38.

<sup>51</sup> Ivi, p. 39.

<sup>52</sup> Ivi, p. 42.

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, nota 4; cfr. D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti*, cit., pp. 303-307, intorno al problema della formazione delle lingue e delle «inversioni» linguistiche.

<sup>54</sup> Cfr. *supra*, § 2 e nota precedente.

gli occhi gli si addolcivano. Da quel momento non fu più possibile fargli ascoltare arie francesi<sup>55</sup>.

Tre erano i principali elementi di superiorità della melodia e lingua italiana secondo Rousseau: la «dolcezza della lingua» che «lascia al gusto del musicista la libertà di fare una scelta più raffinata, di variare maggiormente le combinazioni»<sup>56</sup>; la «libertà delle modulazioni» che permette al musicista di dipingere i bruschi cambi di passione, le situazioni inaspettate, lasciando da parte «le transizioni intermedie e scolastiche»<sup>57</sup> e infine «la precisione nel tempo», «che rende il canto animato e interessante e gli accompagnamenti vivaci e cadenzati»<sup>58</sup>.

Solo così si raggiunge quella «unità di melodia» non offuscata da un'armonia troppo ricca, strabordante, come testimoniato dal filosofo stesso quando vide il figlio di Eustachio Bambini, suonare il cembalo ne *La Serva padrona*: «Non riempiva quasi mai gli accordi [...] sopprimeva molti suoni, e usava spessissimo soltanto due dita di cui una suonava quasi sempre l'ottava del basso!»<sup>59</sup>.

Se l'aria francese mal dipinge le sfumature dell'animo umano, non è da meno il suo recitativo. Esso, secondo Rousseau, non lega parola e canto. È monotono, tedioso, strascinato, lamentoso, eseguito con «rumorose e stridenti intonazioni»<sup>60</sup>. Per dimostrarne l'inefficacia, il filosofo chiude la sua *Lettre* con una profonda analisi del famoso recitativo dell'*Armida* di Lully, *Enfin Il est en ma puissance*. Questo recitativo, considerato da Rameau come il più alto esempio di stile, non sottolinea affatto, secondo Rousseau, i mutamenti psicologici di Armida, che sta per uccidere l'uomo di cui, alla vista, si è innamorata. La colpa è di Lully, il quale non adopera nessun cambiamento armonico aderente ai mutamenti d'animo del personaggio<sup>61</sup>.

Senza nessuna pietà, così il ginevrino chiude la sua focosa *Lettre*:

Nella musica francese non c'è né ritmo, né melodia, e questo perché la lingua non è capace di dar loro vita. Il canto francese non è altro che un abbaiare continuo, insopportabile ad ogni orecchio non prevenuto. L'armonia

<sup>55</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera sulla musica francese*, cit., p. 51.

<sup>56</sup> Ivi, p. 54.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 55.

<sup>59</sup> Ivi, p. 67.

<sup>60</sup> Ivi, p. 74.

<sup>61</sup> Ivi, p. 82.

è grezza e scolastica e senza espressione; le arie francesi non sono arie e il recitativo non è affatto il recitativo. I francesi non hanno una musica e non possono averla, e, se mai ne avranno una, sarà tanto peggio per loro<sup>62</sup>.

Il primato della melodia sull'armonia, per la maggior capacità che ha la prima nell'imitazione della natura e nell'espressione dei sentimenti è il fulcro della visione estetica rousseauiana<sup>63</sup>. La melodia infatti «imitando le inflessioni della voce, esprime i pianti, le grida di dolore e di gioia, le minacce, i gemiti; tutti i segni vocali delle passioni ne sono la molla»<sup>64</sup>. L'armonia deve essere *dulce ancilla melodiae*, contribuendo ad esaltarne il ruolo<sup>65</sup>.

Ulteriore fonte di conoscenza dell'estetica musicale del ginevrino è il *Dictionnaire de musique* pubblicato a Parigi nel 1768. Pur avendo dichiarato il fine economico dell'impresa – «era un lavoro di maneggio che poteva farsi in ogni momento e che non aveva come scopo che un prodotto pecuniario»<sup>66</sup> – troviamo in quest'opera preziosi riferimenti al mondo musicale contemporaneo e critiche alle teorie di Rameau. Nella voce *Expression* Rousseau raccoglie e descrive accuratamente tutte le caratteristiche che una musica deve avere affinché risulti ben scritta. La natura intesa come totalità dei sentimenti e delle passioni dell'uomo è sempre il suo punto di riferimento. Così afferma:

Le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son Art; il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient<sup>67</sup>.

Anche nella voce *Imitation*, troviamo un'importante serie di avvertimenti del filosofo. Ciò che rende la musica superiore alla pittura, in accordo con la visione estetica di Diderot, è la capacità di imitare non solamente la natura visibile, ma soprattutto ciò che non è visibile. I suoni, intangibili per loro stessa natura, a differenza dei

<sup>62</sup> Ivi, p. 93.

<sup>63</sup> Ivi, p. 102.

<sup>64</sup> Ivi, p. 108.

<sup>65</sup> Ivi, p. 109.

<sup>66</sup> Vedi *Introduzione al Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di G. Gentile, Napoli, Guida, 1984, p. 9.

<sup>67</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in Id., *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, p. 818.

colori, possono descrivere ciò che l'occhio non vede e suscitare in noi le sensazioni vissute interiormente in quella determinata situazione:

Par un prestige presque inconcevable elle semble mettre l'œil dans l'oreille; [...] la nuit, le sommeil, la solitude et le silence, entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique [...] l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur [...] il ne représentera pas directement des choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en le voyant<sup>68</sup>.

Imitazione ed espressione concorrono dunque allo stesso fine: suscitare in noi le emozioni, risvegliare i sentimenti che viviamo nella realtà. Nella voce *Opéra* Rousseau contesta pienamente la visione del suo rivale J.-Ph. Rameau, ribadendo il confronto tra la naturalezza della melodia e l'artificiosità dell'armonia:

Avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de là nait la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille<sup>69</sup>.

Alla luce della scoperta dei suoni armonici da parte Mersenne e Sauver, Rameau aveva fondato tutto il suo sistema. Ed è nella voce *Harmonie* che Rousseau lo pone a confronto con quello di Tartini. Quest'ultimo aveva sperimentato che intonando simultaneamente due suoni consonanti si ottiene un "terzo suono" più grave, la cui frequenza è pari alla differenza tra le frequenze dei due suoni intonati. Rameau invece era partito dal suono generatore e aveva fondato l'accordo perfetto maggiore sovrapponendo al suono fondamentale il terzo e il quinto armonico. Forse un po' semplificando la questione Rousseau afferma: «M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse; M. Tartini fait engendrer la basse par le dessus: celui-ci tire l'harmonie de la mélodie, et le premier fait tout le contraire»<sup>70</sup>.

Certamente Rousseau usa Tartini per sovvertire il pensiero di Rameau, in maniera frettolosa, probabilmente non avendo potuto neanche consultare le opere del violinista italiano, altrettanto piene di calcoli matematici quanto quelle di Rameau. Il punto su cui la

<sup>68</sup> Ivi, pp. 860-861.

<sup>69</sup> Ivi, p. 951.

<sup>70</sup> Ivi, p. 846.

critica si fa più interessante, e fondata, è la presunta giustificazione scientifica del modo minore, dove denuncia:

Il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la tonique ou fondamentale<sup>71</sup>.

Rousseau rimarca l'inesistenza in natura dei suoni inferiori al suono fondamentale ipotizzati da Rameau, e di conseguenza, l'artificiosità dell'accordo minore, dicendo:

Il a avancé comme un fait assuré, qu'une Corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autre cordes plus grave [...] et de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement [...] l'introduction du Mode mineur<sup>72</sup>.

## 8. J.-Ph. Rameau, un profondo credo

Rameau rappresenta per la Francia musicale una figura chiave e quanto mai controversa. L'aristocrazia, ai suoi esordi, mal digeriva le sue opere, imponenti e fragorose. La Borde giudicava la sua musica «un orribile strepito, un fracasso da cui si rimane storditi»<sup>73</sup>. La querelle tutta francese, tra lullisti e ramisti contrapponeva i difensori del sontuoso equilibrio delle opere lulliane, ai sostenitori del nuovo linguaggio inaugurato da Rameau, che non ripudiava lo stile del suo predecessore, ma ne ampliava i colori, le strutture, le forme. Il quadro è ben dipinto dal Marchese d'Argenson nei suoi *Mémoires*:

Infine giunse Rameau ed è a lui che dobbiamo questo genere bastardo, che passa oggi in Francia come musica italiana. Vero e proprio luccichio, nessun accordo tra il canto e le parole, tra le arie e le situazioni dei personaggi! Ahimè! Non ci saranno più compositori francesi per le nostre opere e sarò destinato ormai per tutta la vita a non ascoltar più altro che questa musica straniera, barocca, e inumana [...]. La ricchezza di accordi di Rameau stordisce l'orecchio e impedisce la via del cuore<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Ivi, p. 848.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, cit., p. 47.

<sup>74</sup> Ivi, p. 72.

Non mancavano tuttavia suoi sostenitori tra gli *Enciclopedisti*. Voltaire ne parlava così:

Io capisco che la profusione di biscrome possa rivoltare i lullisti, ma alla lunga è inevitabile che il gusto di Rameau diventi il gusto dominante della nazione, man a mano che diventerà più dotta. L'orecchio si forma a poco a poco. Tre o quattro generazioni trasformano l'orecchio di una nazione<sup>75</sup>.

Lungi dal voler essere un rivoluzionario, e rompere il legame con la tradizione, Rameau chiariva così il suo intento in testa alla sua opera *Les Indes galantes*:

Sempre ammirato della bella declamazione e del bel canto che regnano nel recitativo di Lulli, cerco di imitarlo, non come un copista servile ma prendendo come modello come già lui fece, la bella e semplice natura<sup>76</sup>.

La sua visione della musica era scientifica, matematica<sup>77</sup>. Pretendeva di essere *lo specchio* della natura, costituita da leggi, rapporti matematici da scoprire ed imitare, opposta quindi alla visione rousseauiana della natura come sentimento e passioni. Per tutta la vita il musicista si batté per dare dignità scientifica all'arte dei suoni, contrastando quell'approccio irrazionale, amatoriale e "sentimentale" incarnato da Rousseau. L'opera che più di tutte racchiude il suo credo è il *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* stampata a Parigi nel 1722. In essa Rameau afferma:

La musica è una scienza che deve avere regole certe: queste regole devono derivare da un principio evidente e questo principio non ci si rivela senza l'aiuto della matematica. È solo con l'aiuto della matematica che le mie idee si sono chiarite e che la luce ha sostituito l'oscurità di prima, di cui non ero neppure conscio<sup>78</sup>.

Tale principio risiede nella gamma dei suoni armonici. Un corpo vibrante contiene nel suono fondamentale che produce, una serie infinita di suoni d'intensità minore e con un numero di vibrazioni doppio, triplo, ecc. rispetto al suono generatore. La serie dei primi sette armonici di un suono, infatti, è: I la fondamentale, II l'ottava,

<sup>75</sup> Voltaire, *Lettera a Thriot*, 1735, citato ivi, p. 67.

<sup>76</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, cit., p. 48.

<sup>77</sup> Cfr. T. Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

<sup>78</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, cit., p. 49.

III la quinta giusta, IV la doppia ottava, V la terza maggiore della doppia ottava, VI la quinta giusta della doppia ottava, VII la settima minore della doppia ottava. Sovrapponendo al suono fondamentale il terzo ed il quinto armonico, abbiamo la triade perfetta maggiore. Questa esiste quindi in natura<sup>79</sup>.

La scientificità delle sue teorie fu ben accolta dall'*Académie des Sciences* che ne esaminò il contenuto. Il *Mercur de France* riportò il suo giudizio favorevole<sup>80</sup>. Secondo Rameau il processo compositivo doveva basarsi dunque sulle regole dell'armonia, e non affidato, come in Rousseau, alle intuizioni melodiche<sup>81</sup>. Contrariamente agli *Enciclopedisti* che esaltavano lo stile italiano, Rameau ambiva ad una musica che andasse al di là delle divisioni nazionali e abbracciasse i sentimenti di tutti gli uomini. Così si esprimeva nel suo *Code de musique*, del 1760:

La più grande prova che si possa dare contro l'orecchio nella musica è di voler fare intendere che una nazione possa essere più favorita che altre. L'esperienza forma l'orecchio. Vi sono teste egualmente dotate in tutti i paesi dove regna la musica<sup>82</sup>.

Nonostante i meriti riconosciuti dall'*Académie des Sciences*, e l'ammirazione di Voltaire e Diderot, l'astio con Rousseau si acui quando nel 1752, in piena *Querelle des Bouffons*, Rameau si rifiutò di compilare le voci musicali dell'*Encyclopédie*. Compito che ricadde sul ginevrino. Ne scaturì una guerra, combattuta a colpi di lettere, trattati, saggi, e finì col divenire un dialogo tra sordi. Pur esprimendo la necessità di studiare il fenomeno musicale ricercandone i principi scientifici, Rameau non si rinchiuse mai in un arido laboratorio scientifico, ma considerò sempre l'arte dei suoni come un linguaggio diretto al cuore dell'uomo. Così si difendeva in una lettera scritta a Houdar De La Motte nel 1727, pubblicata nel 1765 dal *Mercur de France*, un anno dopo la sua morte:

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Cfr. E. Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica*, cit., p. 77.

<sup>81</sup> Ivi, p. 82: «L'armonia può sicuramente suscitare in noi le più diverse passioni, secondo gli accordi adoperati. Vi sono accordi tristi, languidi, teneri, piacevoli, allegri, meravigliosi; e si può ancora sostenere che un certo insieme concatenato di accordi esprimerà le stesse passioni».

<sup>82</sup> Ivi, p. 87.

La natura non mi ha del tutto privato dei suoi doni e non sono così preso dalle combinazioni di note al punto da dimenticare il loro intimo legame con il bello naturale che piace in sé stesso ma che non si trova facilmente in un terreno incolto o esaurito<sup>83</sup>.

Come due sponde dello stesso fiume, dunque, Rameau e Rousseau hanno, da prospettive diverse, e con mezzi diversi, guardato, senza saperlo o senza volerlo, allo stesso fine della musica: muovere gli affetti dell'animo umano, descriverne le sue più profonde sfaccettature, la sua natura, al fine di migliorare ed elevare l'uomo. Il punto di vista comune, sul quale entrambi s'incontravano, a metà strada, attraverso le tesi postume espresse dal *frère ami-ennemi* Diderot, è in *Le Neveu de Rameau*, portavoce di tale conciliazione, problematica sì, ma densa di avvenire<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Ivi, p. 91.

<sup>84</sup> Cfr. G. Morelli, *Il morbo di Rameau. La nascita della critica musicale*, Bologna, il Mulino, 1989.

## **34.dianoia**

**MARIAFRANCA SPALLANZANI**

*Per Olivier Bloch*

*Saggi*

**FEDERICO M. PETRUCCI**

*Ai limiti del letteralismo: note metodologiche sul "Timeo" di Platone*

**CARLO DELLE DONNE**

*Retinentia rerum. Lucrezio sulla reminiscenza platonica*

**MATTIA MANTOVANI**

*Descartes without Clear and Distinct Ideas. A Proposal*

**PAOLO QUINTILI, SIMONE VALLEROTONDA**

*Rousseau e Diderot, «fratelli-amici» in musica. L'imitazione invisibile della natura e Jean-Philippe Rameau*

**SERENA VANTIN**

*Olympe de Gouges tra legge e Rivoluzione. Considerazioni di storia della filosofia del diritto*

**ALESSANDRO VOLPI**

*Reich der Freiheit o American Way of Life? Kojève e la «fine della storia»*

**PETER LANGFORD**

*On Slavery. Kojévian Reconstructions*

**ALBERTO GIACOMELLI**

*Tradurre l'altrove. Riflessioni sulla trasversalità dell'esperienza estetica a partire dagli Scritti sul Giappone di Karl Löwith*

**DIEGO DONNA**

*Kant con Baudelaire. L'estetica dell'esistenza in Michel Foucault, fra esperienza del limite e artificio*

**CAROLINA TOGNON**

*Violenza di genere e "pedagogia nera". Alla radice di un velenoso legame*

*Note*

*Recensioni*