

# FILOSOFIA ED ESTETICA MUSICALE

DISPENSA  
A.A. 2020-2021

PROF. MARIA SEMI

## ANTOLOGIA DI PASSI SCELTI, TRADOTTI DALLA DOCENTE

### 1. Voci dal *Dictionnaire de musique* di Rousseau

### 2. Querelle des bouffons : testi scelti

- Passi dalla *Lettre sur Omphale* di Fr. M. Grimm
- Passi dalla risposta di Rousseau alla *Lettre sur Omphale*
- Passi dalla *Lettre d'un symphoniste* di Rousseau
- Passi dalla *Lettre sur la musique françoise* di Rousseau
- d'Alembert, *De la liberté de la musique*

### 3. Lully, *Armide*, « Enfin, il est en ma puissance » (Atto II, partitura)

#### DUE SAGGI :

1. Enrico Fubini, *Da Dubos a Rousseau e oltre*, «Studi francesi», 167 (LVI | II), 2012, online dal 30 novembre 2015, consultato il 25 febbraio 2020.  
URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3933>  
<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3933>
2. Amalia Collisani, “*Le vrai sauvage ne chanta jamais*”: *l'origine e la musica nel Dictionnaire di Rousseau*, «Rivista italiana di musicologia» 31/1, 1996, pp. 61-90.

## ANTOLOGIA DI TRADUZIONI DELLA DOCENTE DAL *DIZIONARIO DI MUSICA DI ROUSSEAU* (Passi).

ACCENTO  
ARIA  
CANTARE  
CANTO  
CANZONE  
COMPOSITORE  
COMPOSIZIONE  
CONTROSENTO  
COPISTA  
DISEGNO  
OPERA  
PATETICO  
URLARE

## ACCENTO

Si definisce così, nell'accezione generale, ogni modifica della voce parlante, nella durata o nel tono delle sillabe e delle parole da cui è composto il discorso. Ciò dimostra un rapporto molto stretto tra i due impieghi degli *accenti* e le due parti della melodia, ossia il ritmo e l'intonazione. [...] Vi sono tanti diversi accenti quante sono le maniere di modificare la voce; e vi sono tanti diversi generi di *accento* quante sono le cause generali di queste modifiche.

Nel discorso semplice, distinguiamo tre di questi generi:

- L'accento grammaticale, che racchiude in sé la regola degli accenti propriamente detti, che rendono le sillabe gravi o acute, e quella della quantità, che rende ogni sillaba breve o lunga.
- L'accento logico, o razionale, che molti - sbagliando - confondono col precedente. Questo secondo indica il rapporto, la connessione maggiore o minore che le proposizioni e le idee hanno tra loro, e si segnala in parte tramite la punteggiatura.
- L'accento patetico o oratorio, qui, mediante le inflessioni della voce, mediante un tono più o meno elevato, mediante un parlare più vivo o più lento, esprime i sentimenti da cui è mosso colui che parla, e li comunica a coloro che ascoltano. Lo studio di questi accenti e dei loro effetti nella lingua deve essere l'occupazione del musicista [...].

Consideriamo dunque come un principio incontestabile che la maggiore o minore presenza dell'accento è la vera causa che rende le lingue più o meno musicali. Infatti, che rapporto vi sarebbe tra la musica e il discorso, se i toni della voce cantante non imitassero gli accenti della parola? Da ciò consegue che meno una lingua è dotata di tali accenti, più la melodia risultante sarà monotona, languida e insipida, a meno che essa non vada a cercare nel rumore e nella forza dei suoni lo charme che non può trovare nella varietà degli accenti.

Quanto all'accento patetico e oratorio, che è l'oggetto più immediato della musica imitativa del teatro, non si deve opporre al principio appena evidenziato il fatto che tutti gli uomini - essendo soggetti alle medesime passioni - devono possederne egualmente il linguaggio: infatti una cosa è l'accento universale della natura, che strappa a ogni uomo grida inarticolate, e altra cosa è l'accento della lingua, da cui deriva la melodia peculiare di ogni nazione. La banale differenza nella maggiore o minore forza dell'immaginazione o della sensibilità che si rileva tra i popoli, ne introdurrà una infinita nell'idioma accentuato, per così dire. Il tedesco, ad esempio, alza con forza ed uniformità la voce quando è in collera: urla sempre sullo stesso tono. L'italiano, agitato rapidamente e in successione da mille movimenti, sempre nel caso della collera, modifica la propria voce in mille modi. La passione, al fondo, è la stessa: ma che varietà di espressione nei sui

accenti e nel suo linguaggio! Ecco, è a questa varietà - quando il musicista la sa imitare - che l'italiano deve l'energia e la grazia del suo canto.

Purtroppo, tutti questi diversi accenti, che ben si accordano nella bocca dell'oratore, non sono così facili da addomesticare dalla penna del musicista, già messo in difficoltà dalle particolari regole della propria arte. Non dubitiamo del fatto che la musica più perfetta, o - se non altro - la più espressiva, sia quella ove tutti gli accenti siano più precisamente osservati; ma ciò che rende questo concorso così complesso è che le molte regole di quest'arte si contraddicono a vicenda, e si contraddicono tanto più quanto la lingua è meno musicale, e non esiste alcuna lingua perfettamente musicale: altrimenti coloro che la usassero, canterebbero invece che parlare.

L'estrema difficoltà nel seguire al contempo le regole di tutti gli accenti obbliga spesso il compositore a dare la preferenza a una piuttosto che a un'altra, a seconda del genere musicale. Così, le arie di danza richiedono soprattutto un accento ritmico e cadenzato, che è determinato dalla lingua di ogni nazione. L'accento grammaticale deve essere in primo luogo osservato nel recitativo, per rendere più sensibile l'articolazione delle parole, che tende a perdersi nella rapidità della declamazione, nella risonanza armonica: ma l'accento appassionato ha la meglio, a sua volta, nelle arie drammatiche, e entrambi sono subordinati a un terzo tipo di accento - soprattutto nelle sinfonie - che potremmo chiamare musicale, e che è in qualche modo determinato dalla specie di melodia che il musicista vuole associare alle parole.

Il primo e principale oggetto di ogni musica è quello di recare piacere all'udito, dunque, ogni aria deve avere un canto piacevole: ecco la prima legge, che non va mai infranta. Nel tratteggiare una qualsiasi aria, bisogna allora consultare in primo luogo la melodia e l'accento musicale. Poi, se si tratta di un canto drammatico e imitativo, bisogna cercare l'accento patetico che dona al sentimento la propria espressione e l'accento razionale mediante il quale il musicista rende con precisione le idee del poeta. Infatti, per suscitare negli altri il calore da cui siamo animati nel parlar loro, bisogna far loro capire ciò che diciamo. L'accento grammaticale è necessario per il medesimo motivo, e questa regola - pur essendo l'ultima qui elencata - non per ciò è meno indispensabile delle precedenti, poiché il senso delle proposizioni e delle frasi dipende da quello delle parole. Ma il musicista che conosca bene la propria lingua ha raramente bisogno di pensare a questo accento: gli sarebbe infatti impossibile cantare la propria aria senza accorgersi se stia parlando bene o male, e gli basta sapere che deve sempre parlare bene. Che fortunato però, quando una melodia flessibile e malleabile si presta di continuo alle esigenze della lingua!

[...]

Non si trova certo la lingua delle passioni col sangue freddo, ed è vero che bisogna essere appassionati per primi, se si vogliono appassionare gli altri. Nulla dunque può supplire nella ricerca dell'accento patetico al genio, che ridesta a volontà ogni sentimento, e in

questo non v'è altra arte se non quella di accendere nel proprio cuore quel fuoco che si vuole accendere nel cuore altrui (cfr. GENIO). Per ciò che concerne l'accento razionale, l'arte non lo può cogliere con facilità: non si insegna, infatti, ad ascoltare a dei sordi. Bisogna anche ammettere che questo accento è meno proprio della musica rispetto agli altri, la musica è infatti più il linguaggio dei sensi che quello della mente. Date dunque al musicista molte immagini o sentimenti e poche idee semplici da rendere: solo le passioni cantano, l'intelletto parla e basta.

## ARIA

Canto che si adatta alle parole di una canzone o di una piccola poesia propria ad essere cantata e, per estensione, si chiama aria la canzone stessa. Nell'Opera si chiamano arie tutti i canti misurati per distinguerli dal recitativo, e in generale si chiama aria ogni pezzo completo di musica, vocale o strumentale, che formi un canto.

[...]

Le arie delle nostre Opere sono, per così dire, la tela o il fondo su cui si dipingono i quadri della musica imitativa; la melodia ne costituisce il disegno, l'armonia il colore. Tutti gli oggetti pittoreschi della bella natura, tutti i sentimenti del cuore umano sono i modelli che l'artista imita. L'attenzione, l'interesse, il piacere dell'udito e l'emozione del cuore sono il fine di questa imitazione (cfr. IMITAZIONE). Un'aria colta e piacevole, un'aria inventata dal genio e composta dal gusto, rappresenta il capolavoro della musica. È lì che si sviluppa una bella voce, lì che brilla una sinfonia, è lì che la passione arriva impercettibile ad emozionare l'anima mediante il senso. Dopo una bella aria si è soddisfatti, l'orecchio non desidera più nulla. Essa permane nell'immaginazione, la si porta con sé, la si ripete a volontà. Senza saperne eseguire una sola nota, la si esegue nel proprio cervello tale e quale la si è udita nel corso dello spettacolo. Rivediamo la scena, l'attore, il teatro, sentiamo l'accompagnamento, l'applauso. Il vero amatore non perde mai le belle arie che ha udito nella sua vita, sa far ricominciare l'Opera quando vuole.

I testi delle arie non scorrono di seguito, non si declamano come quelle del recitativo. Per quanto corti, vengono interrotti, ripetuti o trasposti, a piacere del compositore. Non costituiscono una narrazione che passa. Dipingono. O un quadro, che va guardato secondo diversi punti di vista, o un sentimento di cui il cuore si compiace, da quale - per così dire - non si riesce a distaccare, e le diverse frasi dell'aria non sono che altrettante maniere di immaginare il medesimo oggetto. Ecco perché il soggetto deve essere uno solo. È grazie a queste ripetizioni ben ascoltate, grazie a questi colpi ripetuti che un'espressione che inizialmente non è riuscita ad emozionarvi infine vi dissolve, vi agita, vi trasporta fuori da voi stessi [...].

## CANTARE

Nell'accezione più generale, significa formare con la voce suoni variati e percepibili. Ma più comunemente si intende articolare diverse inflessioni della voce, sonore, piacevoli all'udito, mediante intervalli ammessi in musica e consentiti dalle regole della modulazione.

Si canta più o meno piacevolmente a seconda che si abbia una voce più o meno piacevole e sonora, l'orecchio più o meno assoluto, l'organo fonatorio più o meno flessibile, il gusto più o meno formato e maggiore o minore pratica nell'arte del canto. A tutto ciò va aggiunto, nella musica imitativa e teatrale, il grado di sensibilità che ci colpisce in misura maggiore o minore per i sentimenti che dobbiamo rendere. La maggiore o minore disposizione al canto deriva anche dal clima in cui si è nati, e dal minore o maggiore accento della propria lingua madre. Infatti, più la lingua è accentuata, e di conseguenza melodiosa e cantante, più coloro che la parlano avranno una naturale maggiore facilità nel cantare. [...]

## CANTO

Sorta di modificazione della voce umana, mediante la quale formiamo suoni variati e percepibili. Osserviamo che, per dare a questa definizione la portata universale che deve avere, non bisogna solo intendere, per suoni percepibili, quelli che possiamo riconoscere nelle nostre note musicali e rappresentare con i tasti di un clavicordo, ma tutti quelli di cui possiamo percepire l'unisono e calcolare gli intervalli in una qualsiasi maniera.

È molto difficile determinare in cosa la voce che forma la parola differisca da quella che forma il canto. Questa differenza è percepibile, ma quando la si va a ricercare non è facile capire in cosa consista [...]. Ai suoni che formano la parola sembra mancare principalmente la permanenza, per dare vita ad un canto. Sembra anche che le diverse inflessioni che si danno alla voce nel parlare formino degli intervalli che non sono armonici, che non fanno parte dei nostri sistemi musicali e che, dunque, non potendo essere espressi in note, non sono per noi del canto.

Il canto non sembra essere naturale per l'uomo. Per quanto i selvaggi americani cantino, visto che parlano, il vero selvaggio non ha mai cantato. I muti non cantano [...]. I bambini urlano, piangono, ma non cantano. Le prime espressioni della natura non hanno nulla di melodioso o sonoro e i bambini imparano a cantare e a parlare seguendo il nostro esempio. Il canto melodioso e percepibile non è che una imitazione calma e artificiale degli accenti della voce parlante o appassionata; si urla e ci si lamenta senza cantare, ma cantando si imitano le urla e i lamenti. E poiché, tra tutte le imitazioni, la più interessante è quella delle passioni umane, di tutti i modi di imitare, il più piacevole è il canto.

Canto, applicato in particolar modo alla nostra musica, è la parte melodiosa, quella che risulta dalla durata e successione dei suoni, quella da cui dipende tutta l'espressione e alla

quale tutto è subordinato. I canti piacevoli in primo luogo colpiscono, e in seguito si incidono facilmente nella memoria. Tuttavia rappresentano spesso uno scoglio per i compositori, perché se basta la conoscenza per ammassare degli accordi, ci vuole del talento per immaginare dei bei canti. In ogni nazione esistono dei canti triti e triviali, nei quali i cattivi compositori vanno sempre a cadere [...]. Inventare canti nuovi è proprio dell'uomo di genio: trovare dei bei canti è proprio dell'uomo di gusto.

### CANZONE

Piccolo poema lirico piuttosto breve, che riguarda di solito soggetti piacevoli, cui si aggiunge un'aria da cantare in occasioni familiari (ad es. a tavola, con gli amici, l'amante) o anche da soli, per allontanare per qualche istante la noia, se si è ricchi, e per sopportare più facilmente la miseria e il lavoro, se si è poveri.

L'uso delle canzoni sembra essere una conseguenza naturale di quello della parola, e non è infatti meno generale: ovunque si parli, si canta. Per immaginare le canzoni è bastato dar corso ai propri organi, dare un aspetto piacevole alle idee di cui ci si voleva occupare e rafforzare il sentimento che si voleva rendere, o l'immagine che si voleva dipingere, tramite l'espressione di cui è capace la voce. Così, gli antichi ancora non avevano scoperto la scrittura, che già avevano le loro canzoni. Le loro leggi, storie, lodi agli dèi e agli eroi furono cantate prima di essere scritte.

[...parla delle canzoni degli antichi]

Anche i moderni hanno diversi tipi di canzoni, adatte al genio e al gusto di ogni nazione. Ma i francesi hanno la meglio su tutti gli altri nell'arte di comporle, se non per la melodia delle arie, almeno per il sale, la grazia e la finezza delle parole, anche se di norma il motto di spirito e la satira sono meglio rappresentati del sentimento e del piacere. Si sono divertiti e hanno primeggiato in questa tipologia di composizioni in ogni tempo, ne sono testimoni gli antichi trovatori. Questo popolo felice è sempre allegro, facendo diventare tutto un gioco: le donne sono molto galanti, gli uomini dissipati e il paese produce un eccellente vino. Vedete forse un motivo per non cantare di continuo?

[...]

La Provenza e il Languedoc non hanno mai lasciato degenerare il loro primigenio talento. In queste regioni vediamo sempre regnare un'aria gioiosa che conduce senza sosta i propri abitanti al canto e alla danza. Un provenzale, si narra, minaccia il proprio nemico con una canzone, come un italiano minaccerebbe il proprio con uno stiletto: a ciascuno le proprie armi. Ogni paese ha le proprie regioni canterine, in Gran Bretagna è la Scozia, in Italia è Venezia (cfr. BARCAROLE).

### COMPOSITORE

Colui che compone della musica o che conosce le regole della composizione. Si veda, al termine COMPOSIZIONE, l'esposizione delle conoscenze necessarie per comporre. Ma queste non sono sufficienti per formare un vero compositore. Tutta la scienza possibile non basta senza il genio che la realizzi. Per quanto ci si possa sforzare, bisogna essere nati per quest'arte, altrimenti non si faranno che cose mediocri. [...]

Ciò che intendo per genio non è certo quel gusto bizzarro e capriccioso che semina ovunque barocchismi e difficoltà, che non sa ornare l'armonia che a forza di dissonanze, di contrasti e di rumore. Si tratta invece di quel fuoco che brucia, che tormenta il compositore suo malgrado, che gli ispira incessantemente nuovi canti sempre piacevoli, delle espressioni vive, naturali che vanno al cuore. Una armonia pura, toccante, maestosa, che rinforza e ammantava il canto senza soffocarlo. È quella divina guida che ha condotto Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jommelli, Durante nel santuario dell'armonia, e Leo, Pergolesi, Hasse, Terradellas, Galuppi in quello del buon gusto e dell'espressione.

## COMPOSIZIONE

[...]

In una composizione l'autore ha per soggetto il suono fisicamente considerato e per oggetto il solo piacere dell'udito, oppure si può elevare alla musica imitativa e cercare di emozionare i propri ascoltatori mediante degli effetti morali. A un primo sguardo, basta che cerchi dei bei suoni e degli accordi piacevoli, ma a un secondo egli deve considerare la musica nei suoi rapporti con gli accenti della voce umana, e nelle possibili conformità tra i suoni armonicamente combinati e gli oggetti imitabili. Alla voce OPERA si troveranno delle idee sul modo per elevare e nobilitare l'arte, facendo così della musica una lingua più eloquente del discorso stesso.

## CONTROSENDO

Vizio nel quale incorre il musicista quando rende un pensiero diverso da quello che dovrebbe. La musica, dice d'Alembert, essendo e non dovendo che essere una traduzione delle parole che si mettono in canto, può cadere nel controsenso, e quest'ultimo non è più facile da evitare che in una qualsivoglia altra traduzione.

Controsenso nell'espressione: quando la musica è triste invece che allegra, allegra anziché triste, leggera invece che grave, grave anziché leggera ecc.

Controsenso nella prosodia: quando si ha suono breve su sillaba lunga, lungo su sillaba breve o quando non si osserva l'accento della lingua.

Controsenso nella declamazione: quando per mezzo della medesima modulazione si esprimono sentimenti opposti o differenti, quando si presta più attenzione alla parola

che al sentimento, quando ci si va ad appesantire in dettagli sui quali bisognava sorvolare, quando le ripetizioni si ammassano fuor di proposito.

Controsenso nella punteggiatura: quando la frase musicale termina con una cadenza perfetta nei punti in cui il senso è sospeso, o dà vita ad un riposo imperfetto quando invece il senso è compiuto. Parlo qui del controsenso in senso stretto, ma anche l'assenza di espressione può essere un enorme controsenso. Preferisco che la musica dica qualcosa di diverso da ciò che dovrebbe, piuttosto che parli senza dire alcunché.

### COPISTA

Colui che copia la musica.

Per quanto l'arte tipografica sia progredita, essa non ha mai avuto nella musica il successo che ha avuto rispetto alla scrittura. Forse perché i gusti dell'intelletto sono più costanti di quelli dell'udito e ci si annoia meno in fretta degli stessi libri che delle stesse canzoni. O magari perché la combinazione di note e linee porta a difficoltà specifiche nella stampa musicale. [...] È più importante una copia ben fatta della musica, che non della semplice scrittura, perché colui che legge e medita nel proprio studio può facilmente correggere gli errori presenti in un libro, e nulla gli impedisce di sospendere o riprendere la lettura. In un concerto, invece, ognuno non legge che la propria parte e la rapidità e continuità dell'esecuzione non lasciano il tempo per correggere gli errori: sono tutti irreparabili. Spesso un pezzo sublime è stato storpiato, l'esecuzione è stata arrestata, tutto è andato a rotoli ed è mancato di effetto, l'ascoltatore è stato disgustato e l'autore disonorato per il solo errore del copista. [...] Il copista più abile è colui la cui musica si esegue con maggiore facilità, senza che il musicista sappia perché. Tutto ciò mi ha persuaso a pensare che non fosse inutile scrivere una voce a questo proposito e esporre un po' nel dettaglio i doveri e le cure di un buon copista: tutto ciò che concorre a facilitare l'esecuzione non è certo indifferente alla perfezione di un'arte di cui essa rappresenta lo scoglio maggiore. Mi rendo ben conto di come nuocerò a me stesso se si paragoneranno i miei lavori alle mie regole: tuttavia non posso ignorare che colui il quale persegue la pubblica utilità, deve essere dimentico della propria. Uomo di lettere, ho detto del mio stato tutto il male che ne penso; ho composto sempre musica francese, e non amo che quella italiana; ho messo a nudo tutte le miserie della società, quando vivevo felice in essa; cattivo copista, scriverò qui cosa fanno quelli bravi. O verità, il mio interesse è sempre scomparso dinnanzi a te. Che esso non imbratti mai il culto che ti ho dedicato.

### DISEGNO

Si tratta dell'invenzione e della condotta del soggetto, della disposizione di ogni parte e dell'ordine generale del tutto. Non è sufficiente comporre dei bei canti e una buona

armonia, bisogna connettere tutto ciò per mezzo di un soggetto principale, al quale si rapportano tutte le parti dell'opera e grazie al quale essa sia *una*. Questa unità deve regnare nel canto, nel movimento, nel carattere, nell'armonia, nella modulazione. Bisogna che tutto si rapporti ad un'idea comune che lo riunisca. La difficoltà sta nell'associare questi precetti ad una elegante varietà, senza la quale tutto diventerebbe noioso. Senza dubbio il musicista, così come il poeta e il pittore, può osare qualsiasi cosa in favore di questa affascinante varietà, basta però che col pretesto di operare dei contrasti non ci si spaccino come opere ben disegnate delle musiche tutte spezzettate, composte di piccoli pezzi strangolati e di carattere così opposto che l'assemblaggio ne faccia un tutto mostruoso.

È dunque in una distribuzione ben intesa, in una giusta proporzione tra tutte le parti che consiste la perfezione del *disegno*, ed è in particolare in questo che l'immortale Pergolesi ha messo in luce il proprio giudizio, gusto e lasciato dietro di sé tutti i rivali. I suoi *Stabat Mater*, *Orfeo*, *Serva Padrona* costituiscono, in tre generi differenti, tre capolavori ugualmente perfetti.

[...]

## OPERA

Spettacolo drammatico e lirico in cui ci si sforza di riunire tutto il fascino delle Belle Arti nella rappresentazione di un'azione appassionata, per suscitare, per mezzo di sensazioni piacevoli, l'interesse e l'illusione.

Le parti che costituiscono un'Opera sono: il poema, la musica e la decorazione. Per mezzo della poesia si parla alla mente, per mezzo della musica all'orecchio e per mezzo della pittura agli occhi. Tutto ciò si deve riunire per emozionare il cuore e veicolare per mezzo dei diversi organi la medesima impressione. [...]

L'arte di combinare i suoni piacevolmente può essere considerata sotto due, diversi, aspetti. Considerata come istituzione della Natura, la musica limita il proprio effetto alla sensazione e al piacere fisico che deriva dalla melodia, dall'armonia e dal ritmo: così è di norma la musica sacra, le arie di danza e delle canzoni. Ma come parte essenziale della scena lirica, il cui oggetto principale è l'imitazione, la musica diventa una delle Belle Arti, capace di dipingere qualsiasi quadro, di suscitare ogni sentimento, di contendere con la poesia, di darle nuova forza, di abbellirla con ulteriore fascino e di trionfarne coronandola.

I suoni della voce parlante non essendo né sostenuti né armonici, non sono percepibili e difficilmente quindi s'accordano con quelli della voce cantante e degli strumenti, almeno nelle nostre lingue, troppo distanti dal carattere musicale. Infatti non sapremmo come altro intendere i passi dei greci antichi sul loro modo di recitare, se non supponendo che la loro lingua fosse talmente accentuata da far sì che le inflessioni del

discorso nella declamazione formassero degli intervalli musicali e percepibili: perciò possiamo dire che le loro pièces teatrali fossero delle specie di Opere; al tempo stesso questo è il motivo per cui, presso di loro, non poteva esserci un'Opera propriamente detta.

Nella difficoltà d'unire il canto al discorso nelle nostre lingue, è facile capire come l'intervento della musica come parte essenziale debba dare al poema lirico un carattere diverso da quello della tragedia e della commedia, e farne una terza specie di dramma, con le sue regole specifiche. Ma questa diversità di carattere non potrà essere determinata senza una perfetta conoscenza della parte che si va ad aggiungere, del modo di unirla alla parola, e delle sue relazioni naturali col cuore umano: dettagli che appartengono meno all'artista che al filosofo e che bisogna lasciare ad una penna fatta per chiarire tutte le Arti, per illustrare a coloro che le professano i principi delle loro regole, e agli uomini di gusto la fonte dei loro piaceri.

Limitandomi, dunque, a qualche osservazione più storica che ragionata su questi temi, dirò innanzitutto che i greci non avevano a teatro un genere lirico come il nostro e che ciò che così chiamavano non somiglia molto al nostro: poiché avevano molto accento nella loro lingua e poco frastuono nei loro concerti, tutta la loro poesia era musicale e tutta la musica declamatoria. Il loro canto era quasi come un discorso sostenuto, e i loro versi erano davvero cantati, come scrivono negli incipit dei loro poemi. Da qui deriva l'usanza dei latini, e poi la nostra, divenuta ridicola, di dire 'canto', quando in realtà non si sta affatto cantando.

[...] Tuttavia, se vogliamo dire che il teatro degli antichi fosse simile alle nostre Opere, bisognerà immaginarsi delle Opere prive di arie: mi pare infatti provato che la musica greca, compresa la strumentale, non fosse che una sorta di recitativo. È vero che il recitativo, che riuniva il fascino dei suoni musicali all'armonia della poesia e alla forza della declamazione, doveva avere molta più energia di quello moderno, che non può che esercitare uno di questi ausili a discapito dell'altro. Nelle nostre lingue attuali, che risentono per la maggior parte della rigidità del clima da cui provengono, l'applicazione della musica alle parole è molto meno naturale. [...] Si cercò dunque, attraverso una selezione delle parole e dei versi, di confezionare una lingua *ad hoc*, e questa lingua, che venne chiamata lirica, fu più o meno ricca a seconda della dolcezza o rigidità di quella da cui proveniva. Avendo così, in un qualche modo, preparato la parola alla musica, bisognò poi applicare la musica alla parola e renderla talmente adatta alla scena lirica, da poter prendere il tutto come un medesimo idioma: ciò generò la necessità di cantare sempre per far sembrare di parlare sempre, necessità sempre maggiore quanto meno la lingua d'origine è musicale, infatti meno la lingua è dolce e dotata d'accento, più un passaggio alternato dalla parola al canto e dal canto alla parola sarebbe duro per l'orecchio. Da ciò nasce il bisogno di sostituire al discorso recitato un discorso cantato,

che lo possa imitare così da vicino da far sì che solo la perfezione degli accordi lo renda differente dalla parola.

Questo modo di unire a teatro la musica e la poesia che nei greci era sufficiente per l'interesse e l'illusione, visto che era naturale, esattamente per il motivo contrario non può essere sufficiente presso di noi. Ascoltando un linguaggio ipotetico e obbligato, facciamo fatica a capire cosa ci viene detto e con molto rumore ci danno poche emozioni: di qui nasce la necessità di portare il piacere fisico in soccorso al morale, e di supplire all'energia espressiva tramite il fascino dell'armonia. Così, meno si sa toccare il cuore, più bisogna saper adulare l'udito e siamo forzati a cercare nella sensazione il piacere che il sentimento ci nega. Ecco l'origine delle arie, dei cori, della sinfonia e di quella melodia ammaliatrice di cui la musica moderna spesso si ammanta a detrimento della poesia, ma che l'uomo di gusto disprezza a teatro, quando lo si vuole ammaliare senza emozionarlo.

Quando nacque l'Opera i suoi inventori, per eludere la scarsa naturalezza dell'unione tra musica e discorso nell'imitazione della vita umana, decisero di trasporre la scena nei Cieli o agli Inferi, e - non sapendo far parlare gli uomini - preferirono far cantare dèi e diavoli piuttosto che eroi e pastori. Presto la magia e il meraviglioso divennero il fondamento del teatro lirico, e - tutti felici di avere un nuovo genere - non ci si preoccupò nemmeno di vedere se si era scelto bene. Per sostenere un'illusione così accentuata, bisognò andare a scandagliare tutto ciò che l'arte umana poteva immaginare di più seducente, presso un popolo dove il gusto per il piacere e per le Belle Arti regnava sovrano. Questa celebre nazione, cui non resta altro dell'antico splendore che queste idee sulle Belle Arti, prodigò il proprio gusto e il proprio ingegno per fornire a questo nuovo spettacolo tutto lo sfarzo di cui aveva bisogno. Si videro così ergersi in tutta Italia teatri simili a palazzi reali, e pari in eleganza a quei monumenti dell'antichità di cui è piena. Per ornarli, si inventò l'arte della prospettiva e della decorazione. Gli artisti di ogni genere vi facevano brillare il proprio talento a piacimento. Le macchine più ingegnose i voli più arditi, le tempeste, tuoni, fulmini, e tutto il prestigio della direzione furono impiegati per affascinare la vista, mentre la moltitudine di strumenti e voci meravigliava l'udito. Pur con tutto ciò, l'azione restava fredda e le situazioni mancavano di interesse. Poiché non v'era intrigo che non venisse facilmente sciolto mediante intervento divino, lo spettatore, conscio del potere del poeta, contava su di lui per trarre d'impaccio i suoi eroi. Così con una immensa apparecchiatura si produceva uno scarso effetto, perché l'imitazione era sempre imperfetta e grossolana, l'azione non naturale non era interessante e i sensi non si prestano molto ad essere ingannati se il cuore non partecipa: alla fine delle somme, sarebbe stato difficile immaginare di annoiare una moltitudine ad un costo maggiore!

Questo spettacolo, per quanto imperfetto, fu per lungo tempo ammirato dai contemporanei, che non ne conoscevano di migliori. Anzi, si felicitavano della scoperta:

ecco, dicevano, un nuovo principio da aggiungere a quelli di Aristotele, ecco l'ammirazione che si va ad aggiungere a pietà e terrore. Non si accorgevano che questa apparente ricchezza non era che un segno di sterilità, come i fiori che ricoprono i campi prima del raccolto. Era perché non sapevano toccare l'animo che volevano sorprendere e questa pretesa ammirazione non era che l'effetto di una meraviglia puerile di cui si sarebbero dovuti vergognare. Una falsa aria di magnificenza, di fantasticherie e di incanto si imponeva talmente su di loro che essi parlavano con rispetto ed entusiasmo di un teatro che non meritava che dei 'buuuuu'. In assoluta buona fede, avevano altrettanta venerazione per la scena che per i chimerici oggetti che vi si rappresentavano [...].

Per quanto gli autori di queste prime Opere non avessero altro obiettivo che stupire la vista e stordire l'udito, era difficile che il musicista non fosse tentato di cercare di ricavare dalla propria arte l'espressione dei sentimenti distribuiti nel poema. Le canzoni delle ninfe, gli inni dei predicatori, le urla guerriere, e le grida infernali non riempivano quei grossolani drammi al punto da non trovare un qualche momento interessante e una qualche situazione di quelle in cui lo spettatore non chiede altro che d'essere intenerito. Si cominciò così a percepire che indipendentemente dalla declamazione musicale, che spesso la lingua mal sopportava, la scelta del movimento, dell'armonia e dei canti non era indifferente a ciò che si aveva da dire e che, di conseguenza, l'effetto della musica che fino ad allora era stato confinato al senso, poteva giungere fino al cuore. La melodia, che non si era separata dalla poesia che per necessità, trasse partito da questa indipendenza per darsi delle bellezze assolute e puramente musicali: la scoperta e il perfezionamento dell'armonia le aprì nuove vie per piacere ed emozionare e la misura, affrancata dall'impedimento del ritmo poetico, acquisì una sorta di propria cadenza, di era la sola a rispondere.

La musica, divenuta così la terza arte d'imitazione, ebbe tosto una propria lingua, espressione, immagini, indipendenti dalla poesia. Anche la sinfonia imparò a parlare senza il soccorso della parola e spesso non provenivano sentimenti meno vivi dall'orchestra che dalla bocca degli attori. È a quel punto che, iniziando a disprezzare l'apparato delle fantasticherie, il fracasso dei macchinari e l'immagine di cose mai viste, si cercò nell'imitazione della natura un quadro più interessante e più vero. Fin qui, si era fatta l'Opera nel solo modo possibile. Infatti, come si poteva fare di meglio con una musica che non sapeva dipingere nulla, se non impiegarla per rappresentare cose che non esistevano e di cui quindi nessuno era in grado di compiere dei paragoni? Non possiamo sapere se siamo catturati dall'immagine del meraviglioso come lo saremmo dalla sua presenza, mentre ogni uomo può giudicare da sé se l'artista ha saputo far ben parlare alle passioni il loro linguaggio, e se gli oggetti della natura sono ben imitati. Non appena la musica ebbe così imparato a dipingere e a parlare, il fascino del sentimento fece dimenticare quello della direzione, il teatro fu purgato dal gergo della mitologia,

l'interesse sostituì la meraviglia, le macchine dei poeti e dei carpentieri furono distrutte, e il dramma lirico assunse una forma più nobile e meno gigantesca. Tutto ciò che poteva commuovere il cuore vi fu impiegato con successo, non vi fu più bisogno di imporsi con esseri della ragione (o piuttosto della follia), e gli dèi furono cacciati dalla scena non appena si seppero rappresentare gli uomini. Questa forma, più disciplinata e regolare, si rivelò anche la più adatta all'illusione, si capì che il capolavoro della musica sta nel farsi dimenticare, che nel gettare l'animo dello spettatore nel dilemma e nel cruccio, essa impedisce di distinguere un canto tenero e patetico di una eroina gemente, dai veri accenti del dolore e che Achille in preda al furore può gelarci di terrore con un linguaggio che in altri tempi ci avrebbe scioccato. Queste osservazioni diedero luogo ad una seconda riforma, non meno importante della prima. Si capì che non bisognava fornire allo spettatore nulla che potesse essere ascoltato con una tranquillità tale da fargli percepire l'assurdità di ciò che sentiva, poiché è qui in particolare che sta la differenza tra dramma lirico e tragedia. Tutte le deliberazioni politiche, i progetti cospiratori, le massime sentenziose, in una parola, tutto ciò che si rivolge alla sola ragione, fu bandito dal linguaggio del cuore, assieme ai motti di spirito, i madrigali e tutto ciò che è solo pensiero. Lo stesso tono galante, che mal si adatta alle passioni, fu appena appena ammesso come riempimento nelle situazioni tragiche, di cui comunque rovina quasi sempre l'effetto: infatti non si percepisce mai meglio che un attore sta cantando, di quando canta una canzone.

L'energia di tutti i sentimenti, la violenza di tutte le passioni sono dunque l'oggetto principale del dramma lirico, e l'illusione che ne costituisce il fascino è sempre distrutta nel momento in cui autore e attore lasciano un attimo lo spettatore a se stesso. Questi sono i principi su cui è stata fondata l'Opera moderna. Apostolo Zeno, il Corneille d'Italia, e il suo tenero allievo che ne è il Racine, hanno inaugurato e perfezionato questa nuova via. Essi hanno osato mettere su una scena che sembrava essere adatta solo alle chimere delle favole gli eroi della storia. Ciro, Cesare, Catone hanno calcato la scena con successo e gli spettatori più turbati dal sentirli cantare, si sono presto dimenticati che cantavano, soggiogati e rapiti dall'incanto di una musica piena di nobiltà e dignità tanto quanto di entusiasmo e di fuoco. È facile infatti immaginare che sentimenti così diversi dai nostri si debbano anche esprimere in modo diverso.

Questi nuovi poemi creati dal genio, e che egli solo poteva sostenere, misero in un angolo senza difficoltà i cattivi musicisti che non possedevano che la parte meccanica della loro arte e, privi del fuoco dell'invenzione e del dono dell'imitazione, facevano opere come avrebbero fatto degli zoccoli. Non appena le urla delle Baccanti, gli scongiuri dei maghi e tutti i canti che non erano che rumore furono banditi dal teatro, appena si cercò di sostituire a questo barbaro fracasso gli accenti della collera, del dolore, delle minacce, della tenerezza, dei pianti, dei gemiti e tutti i movimenti di un'anima agitata, e appena, dovendo dare agli eroi dei sentimenti e un linguaggio al cuore umano, i Vinci,

Leo, Pergolesi - sdegnando la servile imitazione dei loro predecessori - crearono un nuovo corso, lo percorsero sulle ali del genio e, fin dai primi passi, si ritrovarono già alla fine. Ma è difficile percorrere a lungo la strada del buon gusto senza salire o scendere, e la perfezione è un punto nel quale è difficile mantenersi. Dopo aver tastato la propria forza, la musica, capace di camminare sulle proprie gambe, comincia a disdegnare quella poesia che deve accompagnare e crede di guadagnare in valore traendo da sé le bellezze che condivideva con la propria compagna. Essa intende ancora, certo, rendere le idee e i sentimenti del poeta, ma in un qualche modo assume un altro linguaggio e, per quanto l'oggetto sia il medesimo, musicista e poeta - troppo separati nel loro lavoro - danno due immagini somiglianti, ma distinte, che si noccono mutualmente. La mente, obbligata a scindersi, sceglie e si fissa su una parte piuttosto che un'altra. Allora il musicista, se ha più arte del poeta, lo cancella e lo fa dimenticare: l'attore, vedendo che lo spettatore sacrifica le parole alla musica, immola a sua volta il gesto e l'azione teatrale al canto e allo scintillio della voce, ciò che fa dimenticare lo spettacolo e volge il tutto in concerto.

[...]

Questi sono i difetti che la perfezione assoluta della musica e un difetto nella sua applicazione alla lingua, possono introdurre nelle Opere.

[...]

### PATETICO

Genere di musica drammatico e teatrale, che tende a dipingere e a suscitare le grandi passioni e in particolare dolore e tristezza. Tutta l'espressione della musica francese, nel genere patetico, consiste in suoni strascinati, striduli e talmente lenti che ogni sentimento della misura viene cancellato. Da ciò deriva il fatto che i francesi credono che tutto ciò che è lento sia patetico e che tutto ciò che è patetico debba essere lento. Essi hanno persino delle canzoni che diventano allegre e leggere o tenere e patetiche a seconda che le si cantino veloci o lente. [...] Ecco il vantaggio della melodia francese: serve a tutto ciò che uno vuole!

La musica italiana invece non ha lo stesso vantaggio: ogni canto, ogni melodia ha un carattere talmente proprio che è impossibile privarla di esso. Il suo patetico d'accento e di melodia si fa sentire con ogni andamento, anche nei movimenti più vivaci. Le arie francesi cambiano di carattere a seconda che si vada più veloci o più lenti: ogni aria italiana ha un proprio andamento talmente determinato che non lo si può alterare senza annientarne la melodia. L'aria, così sfigurata, non è che cambi il proprio carattere, lo perde. Non è più canto, non è più nulla. [...] Il vero patetico risiede nell'accento appassionato, che non è determinato da regole: il genio lo trova e il cuore lo sente, senza che l'arte possa, in alcun modo, darne le leggi.

## URLARE

Significa forzare talmente la voce cantando, che i suoni non sono più percepibili, e somigliano più a grida che ad un canto. La musica francese vuole essere urlata. È in ciò che consiste la sua più grande espressione.

## Testi relativi alla Querelle des Bouffons

GRIMM – Lettre sur Omphale, 1752 (passi scelti)

Non ignoro certo che, ogni volta che si tratta di musica, i francesi negano ogni competenza a qualsiasi altro popolo e lo fanno per alcune ragioni. Tuttavia, quando gli stessi francesi ci dicono che la musica cinese è orrenda, non credo che abbiano chiesto ai cinesi il loro parere prima di esprimere tale giudizio. E perché mai dovrebbero privare costoro, almeno per ciò che concerne la musica, del diritto di cui fanno largo uso, e in più campi, nel parlare delle altre nazioni?

La musica italiana promette e dispensa piacere a ogni uomo dotato di orecchie, e non serve essere dotati d'altro. Se tutti i popoli d'Europa l'hanno adottata, malgrado le differenze linguistiche, si vede che hanno preferito dare seguito ai propri piaceri piuttosto che alle proprie pretese nazionali. Credo sinceramente di poter dire che, poiché il fine della musica è quello di suscitare sensazioni piacevoli per mezzo di suoni armoniosi e cadenzati, qualunque uomo che non sia sordo ha la facoltà di decidere se essa ha raggiunto o meno il suo obiettivo. Aggiungo anche che per giudicare correttamente di una musica nazionale, bisogna anche conoscere la lingua e le sue caratteristiche rispetto al canto...

[...] Confesso d'essere arrivato a Parigi prevenuto nei confronti della vostra Opera, tanto quanto lo sono un po' tutti gli stranieri. Vi sono subito andato, sicuro che l'avrei trovata ancora peggiore di come me l'ero immaginata: che stupore quindi nel trovarvi due cose che non mi aspettavo: della musica e una bella voce. Si trattava di *Platée*, opera sublime in un genere che Rameau ha creato, che alcuni uomini di gusto hanno **sentito** e che la moltitudine ha giudicato. Ed era Marie Fel che [...] con voce brillante e leggera mostrava qual è l'arte del 'canto', termine vergognosamente profanato in Francia e applicato ad un modo di spingere dei suoni fuori dalla gola e di mandarli a sbattere sui denti con un movimento convulso del mento: da noi questo si chiama 'urlare' e, a dire il vero, non lo si sente in teatro ma al mercato.

Si rimprovera a Rameau di non capire un fico secco del recitativo [...], ma a me sembra invece che proprio qui egli riesca a dimostrare il suo spessore e la sua originalità. [Ascoltiamo una delle scene del mondo barbaro dalle *Indes Galantes*; quella – ad esempio – tra Huascar e Phani, nell'atto degli Incas. Con quale dignità e maestà il musicista fa parlare l'Inca! Seguite il procedere del basso, sempre semplice e naturale. Fate caso alla facilità e varietà nella modulazione, ai passaggi arditi, quando la natura della declamazione lo richiede.]

[Dopo aver ancora discusso dei demeriti dell'opera di Destouches e dei meriti di Rameau, Grimm aggiunge] La nazione francese, anche se non se ne rende conto, deve ai suoi *philosophes* e ai letterati il gusto per la buona musica, così come per le altre arti, divenuto da poco patrimonio comune. È ai loro elogi che Rameau deve in primo luogo la giustizia e gli onori che tutta la nazione oggi gli rende. Ma la natura e l'istinto fanno in Italia più proseliti al buon gusto in un sol giorno, di quanto i filosofi non ne riescano a fare qui con le loro opere in tanti anni. Questo gusto, anche se diffuso ormai in Francia, è ancora vago e spesso controbilanciato da vecchi pregiudizi che sembrano quasi rispettabili per la loro stessa fragilità, così come la vecchiaia a volte non presenta altro a proprio favore che la propria decrepitudine. Sta ancora una volta ai filosofi e al tempo di fissare questo gusto e di renderlo più sicuro. Tra una decina d'anno l'archivio dell'Opéra si svuoterà di supposti capolavori e non si ritroverà di certo più povero.

[...] L'autorità e credibilità dei letterati [...], Professori della nazione, illuminerà la moltitudine e la guiderà. In materia di gusto la corte detta le mode, e i filosofi le leggi. Non devono far altro che trovare il coraggio, cosa che non sempre fanno, di affrontare le opinioni più comuni e spesso le più assurde e di attaccarle con tutta la forza della ragione, e di farne piazza pulita ovunque le trovino. Il filosofo che ha scritto il discorso preliminare dell'*Encyclopédie* ha dato loro il segnale. Ha osato ammirare i suoi contemporanei e compatrioti. Ha osato, con un ardire degno di lui e di qualsivoglia uomo che pensi, parlare di quei geni superiori con cui condivide fatiche e gloria e cui la nazione ingrata, a volte più per mancanza di intelligenza che per invidia o gelosia, ha spesso negato il merito e tarpato le ali. Ma spero che ormai non sia lontano il tempo in cui il Pubblico imparerà l'arte di ascoltare in cui deciderà in materia di gusto e delle arti piacevoli con la stessa finezza e delicatezza degli ateniesi del passato.

### **Risposta di Rousseau, parte finale: *Lettre à M. Grimm* (passi scelti)**

Le opere teoriche di Rameau hanno questo di singolare: hanno avuto un gran successo senza mai essere state lette, e lo saranno sempre meno giacché un filosofo si è dato la pena di fare un riassunto del suo pensiero. È certo che questo compendio annienterà degli originali che nessuno rimpiangerà. Le sue diverse opere non contengono nulla di nuovo o utile che non sia il principio del basso fondamentale: ma certo non è poca cosa il fatto di aver dotato di un principio, per quanto arbitrario, un'arte che sembrava esserne priva e di averne così semplificato le regole, tanto che ora lo studio della composizione, che una volta durava vent'anni, dura solo qualche mese. I musicisti si sono avidamente impadroniti della scoperta di Rameau, facendo finta di sdegnarla. Gli allievi si sono moltiplicati con una rapidità sorprendente ...

Per ciò che concerne le Opere di R. egli di certo [ha elevato il teatro musicale francese], così che – se fossimo così ingiusti da rifiutare a R. talenti superiori – non potremmo negare che egli abbia consentito la carriera di talenti mediocri e che abbia messo i compositori che lo seguiranno in condizione da esibire i propri. Lui ha provato le spine, i successori proveranno le rose.

Lo si accusa con eccessiva facilità di aver lavorato con testi scadenti, ma perché questo rimprovero abbia un senso mi dovrebbero dimostrare che era in condizione di musicarne di buoni. ... Di certo dal punto di vista dello spirito e dell'intelligenza è inferiore a Lully, ma lo supera quasi sempre nell'espressione. Vanno riconosciuti tra i talenti di R. molta passione, una bella testa, una grande conoscenza dei rivolgimenti armonici e di tutto ciò che è d'effetto [...], più abilità che non fecondità, più sapere che non genio: o forse un genio soffocato da troppo sapere; ma sempre forte ed elegante, molto spesso capace di un bel canto. Il suo recitativo è meno naturale, ma molto più variato di quello di Lully. [...] È il primo ad aver fatto sinfonie ed accompagnamenti elaborati, e ne ha abusato. Prima di lui l'orchestra dell'Opéra sembrava composta da un drappello di paralitici. Li ha un po' sgranchiti. Dicono che ora sappiano eseguire bene, ma – io dico – quelli lì non avranno mai né gusto né anima. Riuscire a suonare assieme non è ancora nulla [...], bisogna sapere addolcire, appoggiare i suoni secondo il buon gusto e seguendo l'espressione, cogliere lo spirito di un accompagnamento, sostenere e valorizzare la voce: si tratta dell'arte di ogni orchestra del mondo, tranne che della nostra. ... Un altro motivo per criticare i suoi accompagnamenti troppo elaborati è che fanno il contrario di ciò che dovrebbero. Invece che fissare piacevolmente l'attenzione dell'ascoltatore, la distruggono dividendola. Prima che mi si possa convincere del fatto che tre o quattro melodie impilate le une sulle altre su diverse specie di strumenti siano una bella cosa, bisognerà persuadermi che tre o quattro azioni sono necessarie nella commedia. Tutte quelle raffinatezza dell'arte, le imitazioni, bassi obbligati, controfughe non sono che mostri deformati, monumenti del cattivo gusto che andrebbero relegati nei chiostri come loro ultimo rifugio.

Per tornare a Rameau, credo che nessuno meglio di lui abbia saputo cogliere l'arte del dettaglio e dei contrasti; ma allo stesso tempo nessuno meno di lui ha saputo dare alle opere quell'unità così colta e ricercata, ed è forse il solo al mondo che non sia riuscito a fare un'opera bella da un insieme di bei pezzi molto ben arrangiati.

### **Rousseau : *Lettre d'un symphoniste*, 1753 (passi scelti)**

Finalmente, compagni miei, trionfiamo: i buffoni sono stati scacciati. Potremo tornare a brillare nelle sinfonie di Lully, non avremo più così caldo all'Opéra, né faremo tanta fatica in orchestra. Converrete con me, signori, che è stata una faticaccia suonare quella cagna di musica, in cui la misura procedeva senza misericordia e non aspettava mai che riuscissimo a

seguirla. Per ciò che mi riguarda, quando mi sentivo osservato da qualcuno di quei maledetti abitanti del 'coin de la Reine', e quando un residuo di vergogna mi obbligava a suonare più o meno ciò che c'era scritto sulla mia parte, mi trovavo in enorme imbarazzo e dopo una riga o poco più, non sapendo più dove mi trovavo, facevo finta di contare delle pause, oppure mi ritiravo proprio, uscendo per andare a pisciare.

È difficile credere quale torto ci abbia inflitto questa musica che procede così spedita, e fin dove già si estendesse la reputazione di ignoranza che alcuni sedicenti intenditori osavano affibbiarci. Per i suoi 40 sols, il primo vagabondo che passa si crede in diritto di mormorare quando sbagliamo qualche nota, cosa che distraeva gli spettatori.

... Lontani sono i tempi in cui passavamo per essere una delle migliori orchestre d'Europa, in cui ci si deliziava di fronte all'Ouverture di Isis, alla bella tempesta di Alcyone, alla brillante 'logistille' di Orlando, in cui il rumore del nostro primo colpo d'archetto si elevava al cielo con le acclamazioni del parterre. Ora ciascuno si immischia impunemente nel nostro modo di eseguire, e poiché non suoniamo molto bene e spesso non andiamo a tempo assieme, ci trattano come grattatori di corde e verremmo ben volentieri scacciati se non fosse che le sentinelle, anch'esse al servizio del re, e di conseguenza persone oneste e dal lato giusto, controllano le insubordinazioni... [...] Eh già, miei cari compagni, è questa pericolosa musica straniera che, senza altro aiuto se non il proprio fascino, in un Paese dove tutto le era avverso, ha quasi distrutto la nostra, così facile da suonare. È essa che ci fa perdere il nostro onore ed è contro essa che dobbiamo rimanere uniti, fino all'ultimo respiro. [...] Allertati dai primi successi della *Serva padrona*, ci radunammo in segreto per cercare di capire come fare a rovinare il più possibile quella musica ammaliatrice [...]. L'abbiamo dunque scorticata, lei e le orecchie degli spettatori con un ardore senza pari, capace di far fuggire anche i più intrepidi buffonisti. Certo è stata un'impresa rischiosa, e in qualsiasi altra parte del mondo la nostra banda sarebbe stata buttata in galera almeno venti volte, ma conosciamo bene i nostri diritti, e li usiamo: è il pubblico, se osa lamentarsi, che verrà gettato in galera. [...]

Uniti da un forte interesse comune, e dal desiderio di vendicare la gloria dei nostri archetti, non ci è stato difficile schiacciare dei poveri stranieri che – ignorando i segreti del retrobottega – non avevano altra protezione che il proprio talento, altri sostenitori che le orecchie sensibili e giuste, altre cabale che il piacere che si adopravano di recare agli spettatori. Non sapevano mica, questi poveri diavoli, che questo stesso piacere avrebbe aggravato il loro crimine e accelerato la loro punizione!

## Rousseau – Lettera sulla musica francese, 1753 (passi scelti)

Vi ricordate, Signore, la storia di quel bambino della Slesia di cui parla Fontenelle che era nato con un dente d'oro? Tutti gli uomini di scienza tedeschi si sono scervellati producendo dotte dissertazioni per spiegare come si potesse nascere con un dente d'oro: l'ultima cosa che si pensò di fare, fu di verificare il fatto finché alla fine non saltò fuori che il dente in questione d'oro non era. Per evitare un tale inconveniente, prima di parlare dell'eccellenza della nostra musica, sarebbe forse bene sincerarsi prima della sua esistenza, e di esaminare non tanto se essa sia dorata, ma se essa vi sia o meno.

I tedeschi, gli spagnoli e gli inglesi si sono a lungo gloriati di possedere una musica propria alla loro lingua: e in effetti essi avevano opere nazionali che ammiravano in totale buona fede, ed erano persuasi che, sopprimendo quei capolavori insopportabili per chiunque altro, ne andasse della loro gloria. Alla fine però il piacere ha prevalso sulla vanità. O almeno, essi realizzarono l'intendimento più giusto di sacrificare al gusto e alla ragione i pregiudizi, i quali rendono spesso le nazioni ridicole proprio con il rispetto che esse gli accordano. Invece in Francia noi ci troviamo ancora nella condizione in cui si trovavano costoro tempo addietro: ma chi ci garantirà che, per il fatto di essere più ostinati, la nostra testardaggine sia meglio fondata?

Ogni musica non può che constare di questi tre elementi: melodia o canto, armonia o accompagnamento, movimento o misura. [...]

L'armonia, avendo il proprio principio nella natura, è la medesima in tutte le nazioni o – se vi è qualche differenza – questa deriva dalle differenze nelle melodie. È dunque dalla sola melodia che si deve dedurre il carattere particolare di una musica nazionale, soprattutto perché dato che questo carattere è fornito in modo principale dal linguaggio, il canto propriamente detto deve risentire della sua più grande influenza.

Vi sono lingue più o meno adatte alla musica e se ne possono immaginare di totalmente inadatte. Così sarebbe ad esempio una lingua piena di suoni misti, di sillabe mute, sorde o nasali, con poche vocali sonore, molte consonanti e articolazioni etc.

**[Secondo R. la mancanza di brillantezza nel suono delle vocali obbligherebbe a calcare la mano sulle note, e dunque una lingua “sorda” produrrebbe una musica “urlata”. Essa sarebbe così priva di una melodia piacevole e si cercherebbe di supplire con bellezze di natura artificiale (modulazioni, cadenze, etc)]**

La musica con questo apparecchiamento resterebbe priva di espressione e le sue immagini, prive di forza ed energia, dipingerebbero pochi oggetti con molte note, come in quelle scritture gotiche in cui le linee zeppe di segni e lettere figurate non contengono che

due o tre parole e che impiegano un sacco di spazio per dire molto poco. L'impossibilità di inventare canzoni piacevoli obbligherebbe i compositori a rivolgere le loro premure all'armonia e, per mancanza di bellezze reali, essi introdurrebbero delle bellezze di convenzione, che non avrebbero altro merito che quello di aver vinto delle difficoltà; al posto di una buona musica essi immaginerebbero una musica colta, per supplire al canto moltiplicherebbero gli accompagnamenti, costerebbe loro meno mettere molte cattive parti le une sopra le altre che farne una buona. Per evitare di essere insipidi aumenterebbero la confusione, penserebbero di fare musica e non farebbero che rumore.

[...]

Passiamo ora alla misura, nel gusto per la quale consiste una gran parte della bellezza e dell'espressione del canto. La misura sta più o meno alla melodia, come la sintassi sta al discorso: è essa che produce il susseguirsi delle parole, che distingue le frasi, che dona loro un senso e una connessione al tutto. Ogni musica di cui non si percepisca il metro somiglia, se l'errore viene dall'esecutore, a una scrittura cifrata di cui occorre necessariamente trovare una chiave per districarne il senso; ma, se davvero non ha un metro percepibile, essa è una collezione confusa di parole a caso e scritte senza ordine, alle quali il lettore non trova alcun senso perché l'autore non ve ne ha proprio messo.

**[R. passa in rassegna gli effetti deleteri di una musica derivata dal linguaggio sopra menzionato]**

Se mi si domandasse quale lingua abbia la migliore grammatica, risponderei 'quella del popolo che ragiona meglio'; se mi si domanda quale tra i popoli abbia la miglior musica, rispondo 'quello la cui lingua sia più confacente' [...] Ora, se c'è in Europa una lingua adatta alla musica, si tratta certo dell'italiano, infatti questa lingua è dolce, sonora, armoniosa e accentuata più di ogni altra, e queste sono esattamente le quattro qualità che più convengono al canto.

[...]

Gli italiani sostengono che la nostra musica sia piatta e priva di canto e tutte le nazioni neutrali confermano il loro giudizio; dal canto nostro la accusiamo di essere bizzarra e barocca. Preferisco pensare che uno dei due contendenti abbia torto, piuttosto che dover sostenere che, nei paesi in cui tutte le scienze e le arti sono giunte ad un così elevato grado di sviluppo, solo la musica debba ancora nascere.

I meno affetti da pregiudizi tra noi si accontentano di dire che sia la musica italiana che la francese sono buone, ciascuna nel proprio genere e per la lingua che le è propria.

**[Rousseau propone allora di fare un esperimento. Di prendere due arie in entrambe le musiche, privarle di ogni abbellimento e lasciar perdere le parole ma**

**spogliarle e ridurle al solo aspetto melodico. Così a suo parere si rivelerebbe il 'vero' carattere di ciascuna di quelle due musiche.]**

Ho fatto poi un secondo esperimento che richiede meno cautele e che forse parrà più decisivo. Ho dato da cantare a degli italiani delle arie di Lully, e a dei francesi delle arie di Leo e Pergolesi e ho notato che, per quanto questi ultimi fossero lungi dal cogliere il vero gusto di questi pezzi, tuttavia ne sentivano la melodia e, a proprio modo, ne traevano delle frasi cantabili, piacevoli e ben cadenzate. Ma gli italiani solfeggiando con precisione le nostre arie più patetiche non sono mai riusciti ad individuarvi né frasi né canto; per loro si trattava di una musica priva di senso, si trattava di una successione di note posizionate senza scelta alcuna, quasi per caso. Le cantavano con precisione, così come potreste leggere delle parole arabe scritte in caratteri francesi.

Terzo esperimento: ho visto a Venezia un armeno, uomo d'ingegno che pur non aveva mai ascoltato della musica, al cui cospetto si fece eseguire in un medesimo concerto un monologo francese che comincia con questo verso *Temple sacré, séjour tranquille* [Hippolyte et Aricie] e un'aria di Galuppi, *Voi che languite senza speranza*. Entrambe furono cantate, in modo mediocre la francese e male l'italiana, da un uomo abituato solo alla musica francese e partigiano di quella di Rameau. Notai nell'armeno più sorpresa che piacere nell'ascolto della musica francese, ma ciascuno notò come, non appena iniziata la musica italiana, il suo viso e i suoi occhi si addolcissero. Era incantato, la sua anima si lasciava andare alle impressioni della musica e, per quanto non ne conoscesse bene la lingua, i semplici suoni gli causavano un evidente rapimento. Di lì in avanti non gli si poté più far ascoltare musica francese.

Ma senza andare a cercare esempi chissà dove, non ci sono molti anche tra noi i quali, non conoscendo che la nostra opera, credevano di non possedere in generale alcun gusto per il canto, e che invece si sono ricreduti dopo aver ascoltato gli intermezzi italiani? È proprio perché amavano la musica che pensavano di non amare la musica!

[...] Ci vogliono degli ottimi interpreti per cantare la musica francese, mentre ogni voce va bene per quella italiana e questo accade perché le bellezze della musica italiana risiedono nella musica stessa, mentre quelle del canto francese, qualora ve ne siano, risiedono nell'abilità dell'interprete.

**[Pregi della musica italiana: dolcezza della lingua (permette al compositore di variare maggiormente e di attribuire a ciascun personaggio un linguaggio a lui proprio); arditezza delle modulazioni (passando bruscamente da un tono ad un altro si possono rendere le passioni impetuose); precisione della misura, che rende il canto animato.]**

Quando si inizia appena a conoscere la melodia italiana la si ritiene adatta per lo più all'espressione di sentimenti piacevoli; ma per poco che se ne studi il carattere patetico e

tragico si sarà presto sorpresi dalla forza che trae dall'arte dei compositori nei grandi brani musicali. È grazie alle sapienti modulazioni di quell'armonia semplice e pura e agli accompagnamenti vivi e brillanti che questi canti divini sconvolgono o rapiscono l'anima, trasportano l'ascoltatore fuori di sé e gli strappano, nei suoi trasporti, delle grida di cui mai le nostre tranquille opere furono onorate.

### **[Come si ottiene tutto ciò?]**

Perché una musica diventi interessante, perché essa conduca all'anima i sentimenti che vuole suscitare, bisogna che tutte le parti concorrano a fortificare l'espressione del soggetto, che l'armonia non serva che a renderla più energica, che l'accompagnamento la abbellisca senza coprirlo né sfigurarla, che il basso, con un moto uniforme e semplice, guidi in qualche modo colui che canta e colui che ascolta, senza che né l'uno né l'altro se ne renda conto, bisogna, in una parola, che il tutto nel suo insieme non conduca che una melodia all'orecchio e un'idea alla mente. Questa unità di melodia mi pare un regola indispensabile e non meno importante in musica dell'unità di azione in una tragedia, si fonda infatti sullo stesso principio e si dirige verso il medesimo oggetto. [...] È in questa importante regola che possiamo riconoscere la causa dei frequenti accompagnamenti all'unisono che si notano nella musica italiana, i quali, fortificando l'idea del canto, ne rendono al tempo stesso il suono più delicato, dolce e meno faticoso per la voce. [...] Una bellezza che ancora è frutto di questi unisoni è l'espressione più sensibile della melodia, sia rinforzando d'un tratto gli strumenti in un passaggio specifico, sia addolcendoli, sia dando loro un tratto di canto energico e pungente che la voce da sola non avrebbe potuto raggiungere e che l'ascoltatore – ben ingannato – non cessa di attribuirle quando l'orchestra lo sa eseguire a proposito. Da qui ancora nasce quella perfetta corrispondenza della sinfonia e del canto che fa sì che tutto ciò che si ammira nella prima non diventi che uno sviluppo nel secondo, così che nella parte vocale possiamo sempre rintracciare tutte le bellezze dell'accompagnamento. Questo accompagnamento è così unito al canto e così aderente al testo che sembra spesso dettare il gioco e indicare all'attore il gesto da compiere e chi non fosse stato in grado di impersonare il ruolo seguendo solo il testo, con l'ausilio della musica lo farà molto bene, grazie alla sua funzione di interprete.

**[Rousseau aggiunge che l'accompagnamento non deve per forza sempre essere aderente al canto, ma può a volte sottolineare una nuova idea, un pensiero in più che il canto non possa esprimere, ad esempio mimando il gorgoglio dell'acqua. Questo però deve sempre essere un sottofondo che non entra in competizione con la melodia del canto: bisogna evitare la duplicità di melodie. Da qui la critica di Rousseau alle fughe, che egli definisce bellezza arbitrarie e di convenzione, aride.]**

**Rousseau passa in seguito a spiegare come si possa mantenere l'unità di melodia in un duo, che a teatro è un ingrediente comune (es. positivo: 'Lo conosco a quegli occhietti' da *La serva padrona* di Pergolesi). Infine egli racconta di come si sia accorto che un accompagnamento in cui il basso non riempie tutti gli accordi, ma inserisce solo poche note, sia più efficace che non un'armonia più piena.]**

Da tutto ciò consegue che, dopo aver ben studiato le regole elementari dell'armonia, il musicista non deve affrettarsi a dispensarla a piene mani, né deve pensare di essere in grado di comporre per il solo fatto di saper riempire degli accordi. Al contrario, prima di mettersi all'opera, deve applicarsi al più lungo e più difficile studio delle diverse impressioni che le consonanze, dissonanze e tutti gli accordi fanno sulle orecchie sensibili, e ripetersi spesso che la grande arte del compositore non consiste meno nel sapere quali suoni sopprimere e quando che nel sapere quando usarli. Per imparare a fare le scelte migliori, egli dovrà studiare senza fine i capolavori italiani, sempre che la natura gli abbia fornito abbastanza genio e gusto per percepirne la necessità. Infatti le difficoltà dell'arte non si fanno percepire che da coloro che sono destinati a superarle, e questi non si azzarderanno a considerare con dispetto i pentagrammi vuoti di una partitura, ma, vedendo la facilità che uno scolaro avrebbe nel riempirli, sospetteranno e cercheranno la ragione di questa semplicità ingannevole, tanto più ammirabile quanto più nasconde prodigi dietro una finta negligenza, giacché *l'arte che tutto fa, nulla si scuopre* (Tasso, *Gerusalemme liberata*). Ecco, mi pare, la causa dei sorprendenti effetti che produce l'armonia nella musica italiana, per quanto meno carica della nostra, che invece ne produce di così fiochi. Ciò ovviamente non significa che l'armonia non vada mai riempita, ma che bisogna farlo con discernimento. Non voglio neppure dire che il musicista debba fare tutti questi ragionamenti, ma che deve percepirne il risultato. Sta a lui avere genio e gusto a sufficienza per raggiungere l'effetto desiderato, così come sta al teorico ricercarne le cause e spiegarne gli effetti.

**[Rousseau passa alla discussione sul recitativo e su come debba essere costruito e analizza un celebre pezzo dalla tragedia *Armide* di Lully]**

Proverò ad analizzare in poche parole il celebre monologo 'Enfin, il est en ma puissance' di *Armide*, ritenuto un capolavoro di declamazione e perfetto modello di recitativo francese. Comincio con l'osservare che Rameau lo ha citato, a ragione, come esempio di una modulazione esatta e legata. Ma un tale elogio, applicato a questo monologo, è una vera e propria presa in giro e Rameau certo non avrebbe apprezzato un simile elogio... Infatti, cosa ci può essere di peggio concepito di tale regolarità scolastica in una scena in cui l'impeto, la tenerezza e il contrasto delle passioni opposte mettono l'attrice e gli spettatori nella più viva agitazione? *Armide*, furiosa, arriva per pugnalarlo il suo nemico. Al suo cospetto esita, si lascia intenerire, il pugnale le cade dalle mani; dimentica tutti i propri propositi di vendetta, ma

non si dimentica mai un secondo della modulazione! Le reticenze, interruzioni, mutamenti d'umore che il librettista offriva al compositore non sono mai state colte. L'eroina finisce in adorazione per colui che voleva annientare, Lully finisce in *mi* minore esattamente come aveva iniziato, senza mai aver abbandonato le note della tonalità principale, senza aver introdotto nella declamazione dell'attrice alcuna inflessione particolare che possa trasmettere l'agitazione del suo cuore, senza aver conferito la minima espressione all'armonia. Sfido chiunque a cogliere, per mezzo della sola musica, tra tonalità, melodia, declamazione e accompagnamento, una qualche differenza tra l'inizio e la fine, una differenza che testimoni in qualche modo lo straordinario mutamento che si è prodotto nell'animo di Armide. Osservate il basso continuo. Quante crome! Quante piccole brevi note per inseguire la successione armonica! È forse così che dovrebbe progredire il basso di un buon recitativo, dove non ci dovrebbero essere che lunghe note, sparse qua e là, con la funzione di sostenere la voce recitante e l'orecchio dell'ascoltatore?

Ma vediamo come sono resi i bei versi di questo monologo che, in effetti, può essere preso come un capolavoro poetico.

*Enfin, il est en ma puissance*

[Infine, ecco in mio potere]

Ecco un trillo, e, peggio ancora, un pausa fin da questo primo verso, quando invece il senso si conclude nel secondo. Riconosco che magari il poeta avrebbe fatto meglio in questa occasione ad omettere il secondo verso e a lasciare agli spettatori il piacere di coglierne il senso nell'animo dell'attrice, ma visto che lo ha scritto, il musicista lo doveva rendere.

*Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!*

[il mio fatale nemico, questo superbo vincitore]

Avrei perdonato al musicista il cambio di tono qui, se egli si fosse poi concesso di questi mutamenti più spesso dove era necessario.

*Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.*

[l'incanto del sonno lo espone alla mia vendetta]

Le parole *charme du sommeil* sono state per il musicista una gran trappola: egli si dimentica qui della furia di Armide per concedersi un sonnellino da cui si sveglierà solo alla parola *percer*. Se pensate sia un caso che egli abbia impiegato suoni morbidi sul primo emistichio, basta che ascoltiate il basso: Lully non era uomo da impiegare di questi diesis per nulla.

*Je vais percer son invincible cœur.*

[Trafiggerò il suo cuore invincibile]

Com'è ridicola la cadenza in un movimento così impetuoso! Com'è freddo e sgraziato il trillo! Com'è mal posto su una sillaba breve, in un recitativo che dovrebbe volare e nel bel mezzo di un violento trasporto!

*Pour lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage:*

*Qu'il éprouve toute ma rage.*

[per causa sua, tutti i miei prigionieri sono stati liberati:]

che egli provi tutta la mia rabbia.]

Ed ecco che qui incrociamo una saggia reticenza da parte del poeta. Armide, dopo aver affermato che trafiggerà il cuore di Renaut, sente nel proprio animo un primo moto di pietà, o piuttosto d'amore; cerca dunque dei motivi per confermare la propria intenzione e questa transizione mentale è ben condotta da questi due versi, che senza questo ragionamento mal si legherebbero ai precedenti e diverrebbero una superflua ripetizione di ciò che sia l'attrice che gli spettatori già sanno. Vediamo dunque come il compositore ha espresso questo segreto moto del cuore di Armide. Egli ha ben compreso che ci voleva una interruzione tra questi versi e i precedenti, e ha inserito un silenzio vuoto, proprio in un momento in cui Armide prova tante cose e quindi l'orchestra avrebbe avuto moti da esprimere. Dopo questa pausa, egli riprende esattamente nella stessa tonalità, sullo stesso accordo, con la medesima nota sulla quale aveva terminato, per una intera battuta passa in rassegna i vari suoni dell'accordo e infine, abbandona con difficoltà la tonalità intorno alla quale ha girato così a sproposito.

*Quel trouble me saisit? Que me fait hésiter?*

[che dubbio mi coglie? Perché esito?]

Altra pausa, e finita lì. Questo verso è nella stessa tonalità del precedente. Non c'è un'alterazione che possa indicare l'incredibile mutamento che si è prodotto nel cuore e nel discorso di Armide. È vero che, con un movimento del basso, la tonica diventa dominante. Ma, cielo!, possibile che sia questione di tonica e dominante in un passo in cui ogni relazione armonica dovrebbe essere interrotta, in cui tutto dovrebbe dipingere disordine e agitazione? D'altro canto, una leggera alterazione al basso può anche donare più energia alle inflessioni della voce, ma mai sostituirvisi. In questo verso, il cuore, il viso, il gesto di Armide... tutto cambia, tranne la sua voce: parla un po' più gravemente, ma il tono è sempre quello.

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?*

*Frappons.*

[Cosa mi vuol dire in suo favore la pietà?

Colpiamo.]

Poiché questo verso può essere inteso in due modi diversi, non voglio contestare Lully per non aver preferito quello che avrei scelto io, anche se incomparabilmente più vivo, animato e che avrebbe meglio valorizzato ciò che segue. Armide, per come Lully la fa parlare, continua ad intenerirsi, cercando la causa in se stessa:

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?*

Poi all'improvviso riprende il suo furore per mezzo di una semplice parola :

*Frappons.*

Armide, indignata - nella mia interpretazione - dopo aver esitato, respinge con precipitazione il suo moto di pietà e, levando il pugnale, pronuncia tutto d'un fiato:

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?*

*Frappons.*

Può anche darsi che Lully abbia inteso al mio stesso modo questo verso, anche se l'ha reso diversamente: la sua notazione incide così poco sulla declamazione, che gli si può attribuire tranquillamente il senso che si preferisce.

*...Ciel! Qui peut m'arrêter?*

*Achevons...je frémis! Vengeons-nous...je soupire.*

[Cielo! Cosa mi trattiene?

Portiamo a termine...tremo! Vendichiamoci...sospiro]

Ecco certamente il momento più forte di tutta la scena. È qui che Armide combatte nel proprio cuore. Chi crederebbe che il musicista ha lasciato tutta quest'agitazione nella medesima tonalità, senza alcuna transizione di intendimento, senza il minimo scarto armonico, in modo così insipido, con una melodia scarsamente caratterizzata che il poeta nell'ultimo verso sembrerebbe dire, anziché *Achevons...je frémis! Vengeons-nous...je soupire*, piuttosto *Achevons...achevon! Vengeons-nous; Vengeons-nous*.

I trilli fanno proprio un bell'effetto su queste parole, per non parlare della genialata di fare una cadenza su *soupire*.

*Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?*

*Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.*

[È così che mi vendico quest'oggi ?

La mia collera si spegne non appena mi avvicino a lui]

Questi due versi sarebbero ben declamati se ci fosse maggiore intervallo tra di loro e se il secondo non finisse con una cadenza perfetta. Queste cadenze sono la morte dell'espressione, soprattutto nel recitativo francese dove risultano così pesanti.

*Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.*

[Più lo miro, più la mia vendetta è vana]

Chiunque senta questo verso ben declamato, capirà che il secondo emistichio è un controsenso. La voce si deve elevare su *ma vengeance* e ricadere dolcemente su *vaine*.

*Mon bras tremblant*

*Se refuse à ma haine.*

[Il moi braccio tremante, si sottrae alla mia ira]

Mediocre cadenza perfetta, oltretutto accompagnata da un trillo.

*Ab! Quelle cruauté de lui ravir le jour!*

[Ah ! Che crudeltà rapirgli il giorno !]

Fate declamare questo verso alla sing.na Dumesnil, vedrete che la parola *cruauté* è più acuta e che la voce andrà poi abbassandosi fino alla fine del verso. Ma volete forse non far apparire il *giorno*? Riconosco qui un compositore...

Vado ora un po' spedito per riassumere il resto della scena che non ha nulla di interessante o degno di nota, se non controsensi e trilli continui. Passo al verso finale:

*Que, s'il se peut, je le haïsse.*

[Che io lo odi, se è possibile]

L'inciso, *s'il se peut*, mi sembra evidenzi la natura del talento del musicista: sulla stessa tonalità, sulle stesse note di *je le baisse*. Diventa difficile non capire come Lully fosse poco capace di mettere in musica le parole di quel grand'uomo che aveva al suo servizio.

**[Infine conclude così:]**

Credo di aver dimostrato come nella musica francese non vi sia né misura né melodia, perché la lingua non ne è capace; che il canto francese non è altro che un continuo abbaiare, insopportabile per qualsivoglia orecchio non ad esso abituato; che l'armonia è grezza, senza espressione e che manifesta solo un trattamento da scolareto; che le arie francesi non sono arie; che il recitativo non è recitativo. Da tutto ciò concludo che i francesi non hanno musica e non ne possono avere; o che, se mai ne avessero una, sarebbe tanto peggio per loro.

**Jean le Rond d'Alembert, *Sulla libertà della musica*, 1759.**

In ogni nazione, due sono le cose da rispettare: la religione e il governo. Si potrebbe dire che in Francia ve ne sia una terza: la musica del Paese. Rousseau tuttavia ha osato parlarne male, in quella famosa *Lettera* tanto avversata quanto poco confutata. Ma le verità che egli ha osato dire su questo tema gli hanno procurato più nemici di tutti i suoi paradossi. Lo si è apostrofato perturbatore della pubblica calma, qualifica di certo meritata, visto che la musica francese di certo lascia in uno stato decisamente di *calma* chiunque la ascolti. Qualcuno ha tuttavia suggerito a ragione che sarebbe stato meglio chiamare Rousseau perturbatore del rumore pubblico, visto che la musica francese ne produce molto.

Negli argomenti più seri, si permette ai nostri autori di esercitare la satira. Siamo ben disposti ad accettare che ci venga detto che in materia di commercio, diritto pubblico, legislazione ci troviamo ancora nell'infanzia della scienza. Ma se ci dicono che in musica non facciamo che balbettare, è un crimine. La maggior parte dei lettori del Cittadino di Ginevra tendeva a trattarlo alla stregua di quel musicista greco che fu cacciato da severi *magistrati* per aver aggiunto una corda alla lira. Abbiamo dunque fatto nostro quel principio platonico, secondo cui ogni mutamento in musica prefigura un mutamento nei costumi? Si tale è la fonte delle nostre preoccupazioni possiamo metterci tranquilli: i nostri costumi si trovano in un tale stato di "perfezione" che anche un mutamento non avrebbe nulla da fargli perdere.

Un troupe di comici (*Bouffons*) arrivati dall'Italia sei anni fa, e che avemmo l'imprudenza di far esibire pubblicamente sul palco dell'Opéra, è stata la funesta causa della *Lettera* di Rousseau e della susseguente guerra civile che ha scatenato. Questa guerra sarebbe sufficiente per far ricredere coloro i quali ritengono che i francesi, troppo leggeri e incostanti, non siano capaci di occuparsi a lungo di un medesimo argomento. Per un anno e più infatti

le nostre opere hanno sviscerato la materia. Il nostro parterre diviso presentava l'immagine di due armate pronte a venire alle mani. E questo spazio di un anno, impiegato a parlare male o bene della musica, è senza dubbio un gran bel lasso di tempo per un paese dove non si parla che per due giorni di una battaglia persa, e dove il secondo giorno è già passato a canzonarne il generale.

La nostra querelle musicale era stata preparata da tempo, come i grandi avvenimenti destinati ad agitare gli Stati. Movimenti a prima vista superficiali, fortificandosi ed espandendosi a poco a poco hanno prodotto un violento fermento. Eccone l'origine e il percorso.

Circa trent'anni fa i direttori dell'Opéra commisero lo stesso errore nel 1753: chiamarono una troupe di comici dall'Italia. Le orecchie francesi, abituate alla salmodia di Lully e dei suoi discepoli, unica specie di canto che avessero mai udito, accolsero meglio di quanto non si fosse sperato la nuova musica che avevano udito. Già cominciava ad annoverare dei sostenitori, e la funesta dottrina guadagnava terreno. Per estirpare il male si decise dunque di reciderlo alla radice: i comici furono espulsi e la pace tornò all'Opéra, assieme alla noia.

Tuttavia qualche musicista si stupì dell'effetto che aveva fatto sull'uditorio francese la musica italiana, meno uniforme, meno languida e povera di quella con la quale eravamo stati allattati. Questi musicisti cercarono dunque di darci un alimento un po' più robusto, come si fa con lo svezzamento dei neonati. Mouret si scostò per primo dalla strada maestra - ma giusto un poco, perché non voleva, né sarebbe stato in grado di, azzardare troppo - e cercò di modellare qualche arietta sulle arie italiane che erano note in Francia. La gioventù, giudice imparziale e per ciò stesso migliore di quanto non si pensi, apprezzò la novità. Ma i Nestore sbraitavano che non si trattava di un buon genere, che il gusto si sarebbe guastato e che il governo era mal consigliato se non poneva un po' di ordine in tutto ciò.

Infine nel 1733 comparve Rameau, con *Hippolyte et Aricie* tra le sue mani. Ed ecco che il clamore raddoppiò. Gli opuscoli ingiuriosi, le vignette satiriche, i segreti maligni, tutti quei piccoli mezzi che ignoranza e invidia fanno mettere così bene in atto contro coloro che nuocciono loro o che esse disprezzano vengono dispiegati per sconfiggere il pericoloso innovatore. Il pubblico si reca alla rappresentazione e inizialmente reagisce male. Poi si divide. Ma alla fine si schiera in favore del genio e del talento perseguitato. Incoraggiato da tale successo, tanto più onorabile in quanto era giunto dopo lungo disputare, questo musicista ne meritò ancora altri. E così, dopo un gran numero di opere, prima criticate con furore e poi applaudite quasi tutte con entusiasmo, egli mise in scena *Platée*, capolavoro suo e della musica francese.

È questa l'opera che deve fare da pietra di paragone per giudicare lo stato della musica in Francia, dei progressi di cui è debitrice a Rameau e - osiamo aggiungere - della strada che le rimane da percorrere. La gloria di questo illustre artista non deve essere intaccata dalla precisazione appena fatta: può darsi che sia maggiore il cammino percorso dal punto da cui

era partito a quello dove è giunto, di quello da percorrere da dove siamo ora a dove potremmo arrivare. Rameau è ancor più degno di stima in quanto ha osato tutto ciò che poteva e non tutto ciò che avrebbe voluto. Ha il merito di aver visto al di là del punto dove ha condotto i suoi uditori e il merito forse ancor più grande di aver giudicato fin dove potesse condurli. Se fosse andato più lontano, avrebbe mancato l'obiettivo. Egli ha composto per noi non la miglior musica di cui fosse capace, ma la migliore che noi potessimo accogliere. Gli uomini non vanno solo misurati dalle loro opere, ma anche rispetto al loro secolo e alla loro nazione. E se i sostenitori zelanti che Rameau si era fatto tra noi sono più freddi nei confronti della sua musica, ora che hanno ascoltato quella italiana, tuttavia non per questo sentono meno il prezzo dei felici sforzi e la giustizia degli applausi di cui è stata coronata. Queste sono le circostanze in cui la troupe dei comici italiani ha fatto la sua comparsa tra noi per la seconda volta, dopo queste innovazioni già tentate o azzardate nella nostra musica. E così essi hanno fornito all'eloquente piuma di Rousseau, già piuttosto esercitata a dire dure verità, un'occasione ghiotta per istruirci e maltrattarci. Sarà facile giudicare se sia stato ascoltato pazientemente. Quasi solo ha sostenuto l'attacco dell'armata francese, animata e riunita contro la *Lettera* e contro la sua persona. Tale armata, va detto, era composta solo da truppe leggere. Ma non è riuscita a colpire in maniera decisiva il suo nemico: si può dire piuttosto che faceva tanto rumore quanto quello della musica che difendeva. I suoi complici, perché la musica italiana gliene aveva ben forniti, prendevano parte - anche se minore - alla battaglia di colpi lanciati a casaccio contro il filosofo ginevrino. L'*Encyclopédie*, i cui principali autori avevano avuto la disgrazia di pensare come Rousseau - e la temerarietà di dirlo - non fu risparmiata. Fu come la prima scintilla di un incendio, che diffondendosi di arbusto in arbusto ha infine provocato un grande fuoco contro quest'opera. I suoi autori furono dipinti come una società formata con l'obiettivo di distruggere religione, autorità, costumi e musica. Presto quel fervore che venivano accusati di suscitare si diffuse dalla capitale alla provincia. A Lione si ritrovò la stessa agitazione che a Parigi. E ancora una volta fu un enciclopedista, e purtroppo un uomo dotato di grande ingegno, che venne additato come capo dei sediziosi.

Nel gran numero di scritti sulle due musiche, cui Rousseau aveva dato il via, quelli in favore della musica francese erano quelli che più ne avevano bisogno. Qualcuno dei suoi sostenitori cercò di perorare la sua causa con la ragione, ma la maggior parte cercò di vendicarla con ingiurie. I buffonisti non scrivevano e ancor meno leggevano ciò che si scriveva contro di loro e si consolavano dei nemici che la musica italiana gli aveva procurato nel piacere che provavano ad ascoltarla. Invano, per provocare disgusto nei confronti delle piacevoli arie italiane, gli dicevano che quei balordi che gli facevano così girare la testa erano indegni di quel favore e appena passibili di comparire su un palco pubblico in piazza. Gli si replicava che se anche l'esecuzione era scadente, la musica era divina, e che preferivano un libro eccellente, per quanto mal letto, a una lettura efficace di un brutto libro. D'altro canto, sia stato per la bontà della loro causa o per la capacità con cui l'hanno sostenuta, essi sono

rimasti in testa alla disputa pur avendo scritto davvero poco. Tra gli innumerevoli opuscoli pubblicati sei anni fa a favore e contro l'opera francese, il *Piccolo profeta di Boemischbroda* di Grimm e la *Lettera sulla musica francese* di Rousseau sono gli unici due di cui ci si ricordi. Degli altri non si ricorda più nemmeno il titolo.

Non è certo la prima volta che si è mancato di rispetto alla musica francese, nel luogo dove essa comanda. A inizio secolo l'abate Ragueneau, scrittore dotato di viva immaginazione, diede alle stampe un piccolo testo in cui la nostra musica veniva maltrattata quasi quanto nella *Lettera* di Rousseau. Tale scritto non suscitò né guerre né odio quando apparve. La musica francese allora regnava pacificamente sui nostri organi assopiti. Si ritenne Ragueneau un sedizioso isolato, un congiurato senza complici, dal qual non si aveva a temere alcun rivolgimento. Rousseau ha trovato dei lettori più agguerriti e più disposti ad ascoltarlo, e di conseguenza più persone interessate a combatterlo. Non possiamo però esimerci dal riportare qui il giudizio sul testo di Ragueneau del censore Fontenelle, filosofo moderato e pacifico, abituato alle nostre vecchie opere di cui aveva piene le orecchie e cresciuto con la musica più francese e meno ultramontana che si possa: "credo che il pubblico gradirà la pubblicazione di quest'opera, se sarà in grado di giudicare equamente". Cinquant'anni dopo quali clamori avrebbe suscitato una tale approvazione? Il saggio Fontenelle non avrebbe avuto l'imprudenza, o il coraggio, di parlare così oggi. Non era uomo da inimicarsi delle persone per delle canzoni...

Sembra esservi una sorta di fatalità in questo secolo legata a ciò che ci proviene dall'Italia. Tutti i doni, buoni o meno, che ella ci vuole fare, diventano fonte di disordini. Non potremmo accordarci con loro prendendo la loro musica e ridandogli il resto? Dissenso per dissenso, quello che l'opera può provocare tra noi sarà meno turbolento e soprattutto meno noioso. Mi sia permesso di raccontare a questo proposito, come materia di riflessione per i filosofi, una conversazione che ebbi in piena guerra musicale con un austero giansenista che non si reca mai agli spettacoli e che non ha la più pallida idea di cosa siano. Egli aveva ricevuto uno di quegli opuscoli di cui siamo stati inondati sulla musica francese: "ho ricevuto" mi disse "uno scritto di cui non capisco nulla, se non che è mal fatto e mal scritto. Ma cos'è il *Correcteur des Bouffons*? *L'écolier de Prague*? *Le petit prophète de Boemischbroda*?, il *coin de la Reine*? ». Feci del mio meglio per spiegargli il senso di quelle parole. "Ebbene" gli dissi "per quanto non aveste capito nulla, di certo non eravate da compiangere. Ma sappiate che questa disputa sulla musica, che vi tocca così poco e che non vi era neppure giunta all'orecchio, occupa da sei mesi con furore i seri cittadini di questa città; sappiate che il violento interesse da cui sono accesi ha sospeso e quasi azzerato quello che cominciavano a manifestare per la cosa che vi sta più a cuore al mondo, ossia il caso della suora Moysan e quello della suora Perpétue". Il mio giansenista gemette e andò a pregare Iddio per la cecità del proprio secolo.

Infine, per calmare i bollenti spiriti bisognò rispedire i Bouffons a casa loro, un po' come Tito dovette cacciare la sua amante per calmare i Romani. Invano i buffonisti, ridotti in

miseria, hanno implorato di non venire privati di una gioia che gli era stata fatta assaporare. Coloro i quali governano i nostri piaceri - e che non ne hanno - sono stati inflessibili, tanto quanto lo sono le donne anziane nel proibire gli amori ai giovani. Né si è più voluto sopportare all'Opéra la musica italiana, della quale si diceva che ledeva la dignità, ma di cui in realtà svelava ancor più l'indigenza, né si è permesso a questa musica di farsi ascoltare in altro teatro. Appena appena la si è tollerata in qualche concerto sulla cui libertà ci potrebbe anche essere da discutere. Non sono però sicuro che si sia fatto bene a sottrarre questo oggetto di distrazione o di disputa a una nazione vivace e frivola, la cui inquietudine ha bisogno di alimenti, e che per fortuna non fa la difficile in questo, poiché le basta di potersi esprimere, ma che potrebbe decidere di esprimersi su oggetti ben più seri se le si lega la lingua in merito ai suoi piaceri... È nota la replica del ballerino Pilade ad Augusto, che voleva schierarsi nella disputa tra romani tra lui e un altro danzatore: "sei uno sciocco, disse l'attore all'imperatore. Perché non lasci che si divertano in queste dispute?". Sia come sia, oggi che gli animi si sono sedati, i libelli sono stati dimenticati e gli spiriti si sono addolciti, mentre l'attenzione dei pigri parigini è volta verso oggetti più importanti e si esercita senza frutto e senza interesse sugli affari europei, possiamo forse fare un bilancio pacifico della nostra *querelle* musicale?

Comincerò col dire che sono stupito di come in un secolo dove in tanti si sono esercitati nello scrivere sulla libertà del commercio, sulla libertà del matrimonio, sulla libertà di stampa e delle tele dipinte, nessuno abbia ancora scritto sulla libertà della musica. Essere schiavi dei nostri divertimenti sarebbe - per usare l'espressione di uno scrittore filosofo - una degenerazione non solo della libertà, ma anche della schiavitù stessa. "Lei non vede lontano, mi risponderebbero i nostri grandi politici, tutte le libertà sono in relazione l'una con l'altra e sono tutte ugualmente pericolose. La libertà della musica suppone la libertà del sentire. Quella del sentire suppone quella di pensiero. E quella di pensiero è connessa a quella d'azione e la libertà d'azione è la rovina degli Stati. Se vogliamo conservare intatto il Regno, dobbiamo quindi lasciare inalterata l'Opéra. E sarà bene mettere un freno alla licenza di cantare, se non vogliamo che questa sia presto seguita da quella di parlare". "Ecco, come diceva Pascal, come si argomenta secondo la forma: non si tratta di discorrere, ma di dimostrare". Per quando possa essere difficile credervi, è vero che nel dizionario di certe persone il termine 'buffonista', 'repubblicano', 'frondista', 'ateo' (eh, ah! Dimenticavo... 'materialista') sono assolutamente sinonimi. La loro profonda logica mi ricorda quella di un professore di filosofia: "la diottrica è la scienza che insegna le proprietà delle lenti per occhiali; gli occhiali presuppongono gli occhi; gli occhi sono un organo di senso; l'esistenza dei nostri sensi presuppone quella di Dio, visto che è Dio che ce li ha donati; l'esistenza di Dio è il fondamento della religione Cristiana. Come prima lezione sulla diottrica dunque dimostreremo la verità della religione".

Se ammettessimo dei saltimbanco all'Opéra, la sua maestà sarebbe lesa, dicono le persone di gusto. Ma se tale maestà ci annoia, dico io, non vedo perché la dobbiamo riverire. E poi, non vedo perché la maestà di *Armide* sarebbe lesa dalla *Serva padrona*, se quella di *Cinna* non è lesa dal *Borghese gentiluomo*. Perché quei grandi intenditori si sentono oltraggiati nel vedere *Bertoldo e Cacasenno* dopo *Roland*, se non si vergognano di ridere nel vedere *Il signor di Pourceaugnac* dopo aver pianto durante *Zaire*? Perché, infine, il loro udito è ferito dalle arie comiche di un intermezzo italiano, quando i loro occhi non lo sono da pittori di infimo grado, o da mostruose figure cinesi e cianfrusaglie di porcellana con cui addobbano le loro case? "La musica italiana" direbbero "ci fa disprezzare quella francese". Ma dov'è il problema, dico io, se quella italiana è migliore? È come se si fosse impedito a Corneille di scrivere le sue tragedie, sostenendo che esse avrebbero offuscato quelle di Hardy e Jodelle. Tuttavia si onora così la musica italiana più di quanto non lo meriti. Dopo averla ascoltata per più di un anno, avremmo comunque fatto ritorno alla nostra. Si corre all'Opéra di venerdì come sempre, e i buffonisti che ne avevano annunciato l'imminente morte hanno sbagliato la propria profezia. Quegli entusiasti hanno giudicato l'impressione delle persone comuni sulla base di quella che provavano loro. E hanno commesso lo stesso errore di quegli autori contemporanei che ci parlano senza sosta dei progressi della nazione in quello che chiamano lo 'spirito filosofico' e che si immaginano di aver contribuito coi propri scritti a diffondere quello spirito tra la popolazione. Ma non appena in un qualche quartiere compare un nuovo esecutore di miracoli, ecco che il popolo vi accorre in massa e che lo spirito filosofico va a farsi benedire. Io mi immagino i filosofi, veri o presunti, che hanno qualche riforma da fare o da predicare, come se fossero sulle rive di un fiume impetuoso da guadare. Radunano il loro secolo ai bordi del fiume e li esortano ad imitarli. Si gettano dunque nel fiume e riescono infine a guadagnare l'altra sponda, sicuri che il loro secolo li stia seguendo. Non appena a riva si voltano e vedono il secolo dall'altra parte che li guarda, li deride, e se ne va. È come nella fiaba del pastore e del suo gregge. Non ha senso giudicare l'effetto della musica italiana sul comune spettatore sulla base dell'effetto che essa fa su un piccolo uditorio. Il suo futuro impero, foss'anche così certo quanto sembra dubbio, necessiterà di tempo per imporsi. Ogni musica, anche solo un tantino nuova, richiede abitudine per essere apprezzata dalle persone comuni. Dunque, se l'opera francese teme di cadere in disgrazia, questa giungerà poco a poco e sopravvivrà alla generazione che già la piange. Si godano in pace i loro piaceri. Ma non pensino di poter determinare quelli della prossima generazione. Esiste una obiezione più sensata della precedente nei confronti della musica italiana. Ed è quella secondo cui essa ci costringerebbe a cambiare la nostra opera francese in favore dell'italiana. E quest'ultima è fredda e languida. Ci annoierebbe dunque in fretta e così avremmo perso da un lato senza guadagnare nulla dall'altro. Prima di rispondere a questa obiezione, vorrei osservare che gli altri paesi europei non l'hanno presa seriamente come noi. Tutti gli altri hanno infatti rifiutato la nostra opera e la nostra musica preferendole quelle degli italiani. Sia che l'opera francese non sia sembrata loro superiore all'italiana come pare

a noi, sia che lo schifo che essa suscita negli altri paesi abbia superato la superiorità nel nostro genere di spettacolo. Questa decisione unanime in Europa è tanto meno sospetta, in quanto pur proscrivendo la nostra opera, gli altri paesi hanno adottato il nostro teatro, che è senza dubbio il migliore che sia stato finora ideato nel genere drammatico. A dire il vero, gli stranieri hanno fatto anche di più: malgrado la loro predilezione per la musica italiana, non hanno rinunciato alla nostra lingua in favore dell'italiana, che forse non è inferiore alla francese, e che alcuni letterati le preferiscono pure. Invano si direbbe che gli stranieri sono prevenuti nei confronti della nostra opera perché non la conoscono. Tra le moltitudini di inglesi, spagnoli, tedeschi e russi che accorrono a Parigi, sarà dura trovare qualcuno cui le nostre opere liriche non inducano in sbadigli fino alle lacrime. Un frastuono che gli fracassa le orecchie, o un canto piano che li addormenta con suo languore, quando non li disgusta con le sue pretese. Se c'è qualcosa che apprezzano dei nostri spettacoli, sono le danze. Ma non bastano certo a ripagarli di tre ore di rumore e noia. Escono da teatro tappandosi le orecchie e nessuno li rivede più. Qualcuno, è vero, è meno schizzinoso o meno sincero, affetta di condividere ed approvare il nostro piacere. Anzi, si dice che da due anni la musica francese cominci ad avere successo a Vienna, dopo prima era detestata. Ma credo che questo ardore improvviso degli austriaci per la nostra musica non sia, da parte dei nostri alleati, che un atto di gentilezza e riconoscenza.

Ma sarebbe forse giusto uniformare il nostro gusto per gli spettacoli musicali all'opinione degli stranieri, visto che essi sono adusi ad adottare il gusto francese a modello in tutto il resto? Il loro schierarsi compatto in favore dell'opera italiana implica forse che faremmo bene ad imitarli? La forma di quest'opera, va ammesso, la rende uniforme e noiosa. Mentre la nostra è più varia e piacevole. Penso di poter dire che conosciamo meglio di ogni altro popolo il vero carattere di ogni genere. Da noi, la commedia è uno spettacolo di spirito, la tragedia uno spettacolo dell'anima, e l'opera è lo spettacolo dei sensi. Ecco tutto ciò che è e che può essere. Dove non c'è verosimiglianza, sembra non vi possa essere un interesse continuo. Poiché l'interesse per la scena è fondato sull'illusione, e l'illusione non ha sede in un teatro dove un colpo di bacchetta trasporta in un attimo lo spettatore da un'estremità della terra a un'altra, e dove gli attori cantano anziché parlare. Questo non vuol dire che una musica ben composta non ci strappi delle lacrime ogni tanto in una scena patetica, né voglio reiterare l'obiezione triviale nei confronti delle tragedie musicali, che in esse l'eroe muore cantando. Lasciamo al volgo questo pregiudizio ridicolo, secondo cui la musica potrebbe esprimere solo gioia. L'esperienza ci dimostra tutti i giorni che essa non è meno capace di esprimere tenerezza o dolore. Ma se la musica patetica ci fa piacere, lo fa sempre giungendo al cuore attraverso i sensi. In ciò si distingue dalla tragedia declamata, o - per dir meglio - dalla tragedia parlata, che giunge al cuore mediante la pittura e lo sviluppo delle passioni. L'opera è dunque lo spettacolo dei sensi, e non potrebbe essere diversamente. Ora, dal momento che i piaceri dei sensi - come possiamo testimoniare ogni giorno - si affievoliscono quando sono troppo continui, e che necessitano di varietà e interruzione per essere goduti

senza stancarsi, in questo genere di spettacolo il piacere non può di fatto irrompere nella nostra anima con troppo senso alla volta. Non v'è limite alla quantità di porte che gli vanno lasciate aperte e non esiste eccesso di varietà. Uno spettacolo come il nostro dunque, che riunisce macchinari, cori, canti e danza sembra dunque preferibile a quello italiano, fatto di solo spettacolo e canto. Dicono che le opere italiane hanno il vantaggio di poter essere sia cantate che declamate, diversamente dalle nostre. Ma anche se fosse vero, la sola conclusione che vedo è che dobbiamo cantare le nostre opere e declamare le nostre tragedie. Invece il merito delle tragedie italiane, di poter essere sia cantate che recitate me le rende sospette. Potersi adattare così facilmente, vuol dire possedere poco carattere. E non saprei che pensare di un genere di opera cui sia indifferente la forma di rappresentazione. Comunque posso anche concedere che la miglior opera di Quinault declamata sarà meno piacevole della migliore di Metastasio trattata alla stessa stregua. Concederò anche che la miglior tragedia di Racine messa in musica ci piacerà meno della miglior tragedia cantata scritta da Metastasio. Ma se si eseguissero una dietro all'altra una tragedia di Racine e una di Metastasio, o un'opera di Metastasio e una di Quinault, ben eseguita, non dubito che la palma dei vincitori andrebbe ai due poeti francesi, pur con tutta la stima che merita il poeta italiano.

Del resto è incontestabile che la tragedia parlata sia preferibile a quella cantata. La prima rappresenta un'azione la cui verità dipende solo dagli esecutori. La seconda è solo uno spettacolo. Qualche fanatico ammiratore dell'Antichità mi obietterà di certo l'esempio della tragedia greca: "Gli antichi - mi dirà - nostri modelli e maestri, conoscevano bene quanto noi la natura e il miglior modo di imitarla. Eppure presso di loro le tragedie erano cantate e pare preferissero questo alla declamazione". Se si volesse rispondere come servili adoratori degli antichi, considerando il loro esempio e autorità come argomento non passibile di repliche, si potrebbe dire che la questione è di difficile risoluzione, poiché è connessa ad altre piuttosto spinose come la natura delle lingue antiche, la loro prosodia, la musica dei Greci, la melopea del canto drammatico, la forma e dimensione dei teatri antichi. Abbiamo nozioni approssimative su tutti questi aspetti, poiché gli storici di diffondono su ciò che nessuno gli chiede, ma tacciono su ciò che vorremmo sapere. Ma possiamo accettare che gli antichi abbiano preferito il canto alla declamazione nelle loro tragedie, senza aver paura di dire che in questo ci siamo avvicinati alla natura più noi di loro. Che la musica dei Greci sarà anche stata perfetta quanto si vuole, ma che i secoli d'ignoranza che l'hanno distrutta ci avranno se non altro compensato del piacere che ci hanno sottratto facendoci avvicinare di più alla verità, sostituendo le parole al canto nelle nostre rappresentazioni drammatiche.

Pare a volte che la caratteristica dei secoli più ignoranti sia stata di rappresentare la natura in modo più grezzo, ma anche più vero, mentre quella dei secoli illuminati sembra essere di dipingere la natura con più delicatezza, ma anche più travestita. Ma noi non pensiamo che per ciò la natura vada sempre rappresentata a teatro nuda e cruda. Crediamo però che vada fedelmente imitata senza cadere nella trivialità. Nessuno rimpiangerà l'assenza del becchino inglese nelle nostre tragedie, ma forse desidereremmo meno parole e più azione, meno arte

e più illusione. Bisognerebbe anche che i nostri attori diventassero un po' di più ciò che rappresentano, senza sembrare marionette senza fili il cui movimento rimane però meccanico.

[...d'Alembert propone di riformare l'opera francese, prendendo dall'italiana l'unica cosa che pare esserle invidiabile: la musica.] Ora, questa proposta richiede che si entri nel dettaglio del carattere delle due musiche e sul modo in cui si possa applicare la musica italiana alla nostra lingua.

Diamo per scontato che la musica italiana sia superiore alla nostra. Si tratta di una verità posta in dubbio solo in Francia. Tra l'altro v'è solo una parte della nazione che abbia questo dubbio e gli stranieri già si stupiscono che ci sia ancora qualcuno che possa dubitarne. Che ci si delizi della musica francese finché non se ne conosce dell'altra è naturale. Ma che tra coloro che hanno ascoltato entrambe ci possano essere pareri differenti parrà ben strano ad ogni uditore per quanto poco raffinato e ad ogni anima per quanto poco sensibile. Invano i fautori della musica francese, per coprire la sua nullità e debolezza, affettano di promuovere la *semplice bellezza*, che secondo loro la caratterizzerebbe. Dal fatto che il bello è sempre semplice essi desumono che il semplice sia sempre bello. Chiamano bello ciò che è freddo e comune, senza forza d'animo né idee. Tuttavia anche approvare indistintamente ogni cosa che giunge da di là delle Alpi sarebbe dare prova di mancanza di gusto e di sentire. Al di là del fatto che in ogni paese dove la musica sia molto coltivata, come in Italia, sarà pieno di compositori mediocri, anche il buon gusto decadrà più velocemente. Pergolesi, la cui perdita è stata troppo repentina, è stato il Raffaello della musica italiana. Le aveva donato uno stile vero, nobile e semplice, dal quale gli artisti attuali si sono troppo discostati. Il secolo d'oro musicale sembra in Italia volgere al termine, e giunge l'età dei Seneca e Lucrezio. Per quanto ancora si ravvisino nella musica italiana delle bellezze vere e superiori, l'arte e il desiderio di sorprendere emergono troppo a detrimento della natura e della verità. E non è certo da oggi che gli italiani illuminati se ne accorgono e denunciano gli abusi. Ma la loro fonte affonda in un aspetto forse incurabile: l'amore eccessivo degli italiani per la novità in materia musicale. L'opera meglio riuscita difficilmente verrà rappresentata due volte sulla stessa scena e si preferisce all'*Artaserse* di Vinci o all'*Olimpiade* di Pergolesi una qualche opera sullo stesso tema musicata da un compositore mediocre. Noi abbiamo il problema opposto e i nostri compositori più celebri non osano ancora torcere un capello alle opere di Lully, così come i nostri avi non osavano discostarsi dall'autorità di Aristotele. Dunque una passione per il cambiamento corrompe la musica al di là delle Alpi, così come una timida venerazione ne ritarda il progresso da noi. Il solo genere musicale che non abbia perso nulla in Italia, ma che anzi sembra essersi perfezionato, è nel genere burlesco e comico. Le libertà che esso permette, la varietà di cui è suscettibile, lasciano a proprio agio il genio del compositore. La musica degli intermezzi, quando composta da un abile artista, è raramente mediocre e spesso ammirevole. La musica delle tragedie è invece qualche volta ammirevole e più spesso mediocre.

Gli italiani hanno dunque musica sia eccellente che scadente. Ma se giudicassimo la musica italiana sulla base di ciò che è scadente, sarebbe come se volessimo giudicare della nostra pittura mediante le nostre insegne o il nostro teatro mediante le opere di Pradon. E poi: che fine faremmo se gli italiani giudicassero della nostra musica sulla base di quella che a noi stessi sembra brutta? Esse vanno confrontate sulla base di ciò che hanno di migliore da offrire. E una volta che si effettuerà questo paragone con un po' di discernimento, sentimento e buona fede, quando si saranno confrontate la ricchezza, il calore e la varietà degli italiani alla nostra monotonia, freddezza e indigenza, potremo non pensare - come il resto d'Europa - che la musica italiana è una lingua di cui semplicemente non possediamo l'alfabeto? Tutto si riduce allora a capire se dobbiamo adottare questa musica, se la nostra opera si presta e fino a che punto. Ma, si dirà, non faremmo prima a dare all'opera italiana la forma del nostro spettacolo? Sì, se potessimo convincere gli italiani a cambiare la loro opera e i francesi ad abbandonare la loro lingua. Cosa che non sembra facile. Penso sia meglio puntare sulla adattabilità dei nostri musicisti. La maggior parte sembra poco affezionata alla musica antica, soprattutto tra i giovani, sui quali riponiamo di più le nostre speranze. Già sulla stessa scena operistica, un teatro particolarmente conservatore, si sono azzardate delle novità. Abbiamo per esempio visto un'opera in guascone. Si tratta di un primo passo verso mutamenti più necessari e piacevoli. Anche se forse il passo che dobbiamo fare sarebbe piuttosto indietro, infatti non dobbiamo tanto tenere la nostra musica e cambiare la lingua - come si è fatto in quel caso - ma tenere la nostra lingua e cambiare, se possibile, la musica. Sia come sia, quella innovazione dimostra come siamo disposti ad osare e che la venerazione per l'opera non è un male del tutto incurabile.

Nella nostra musica, tre sono le cose da considerare: il recitativo, le arie e le parti orchestrali. Esaminiamole separatamente. [Segue una lunga discussione sul recitativo, fino a giungere alla discussione sul monologo d'Armida]

Il monologo d'Armida, così celebrato dai nostri padri, godeva di ottima reputazione finché il cittadino di Ginevra non ha osato attaccarlo. La sua critica è rimasta senza risposte. Invano il celebre Rameau, per l'onore della nostra musica antica - che sinceramente dovrebbe essergli più indifferente che a chiunque altro - ha cercato di vendicare Lully dai colpi che Rousseau gli aveva inferto. [...] Ma modificando, come ha fatto, il basso di Lully in più punti per rispondere alle accuse di Rousseau e supponendo in quel basso mille cose sottintese alle quali Lully non ha mai pensato, non ha fatto che confermare la solidità delle critiche. E poi: limitandoci a qualche cambiamento nella linea del basso, crediamo forse così di aver rianimato e riscaldato un monologo, in cui il poeta è così grande e il musicista così debole, dove il cuore di Armida percorre tanta strada mentre Lully staziona sempre sugli stessi accordi, senza discostarsi dai sentieri più battuti e più elementari? Prenderemo come testimone il suo illustre difensore. Avrebbe forse fatto cantare così Armida? Avrebbe anche lui adottato un corso così banale per il suo basso? Lully, si dirà, non poteva certo farne di migliori, dato lo stato di imperfezione e debolezza in cui versava la nostra musica al suo

tempo. Può darsi. Ma non è che possiamo giudicare il monologo d'Armida sulla base dell'impossibilità di farne uno migliore cento anni fa. Dobbiamo piuttosto giudicarlo in sé e per sé. E non ci deve interessare se i nostri padri l'hanno trovato ammirevole e se noi lo troviamo insipido. Scusiamo pure gli errori di Lully, ma almeno ammettiamoli. Questo compositore ha dato alla nostra musica tutto l'estro che poteva nel darle i natali. Ha trasportato sulla scena francese la musica italiana della sua epoca. Per convincersene basta paragonare le vecchie opere italiane alle sue. Le innovazioni che egli portò alla nostra musica provocarono una rivoluzione. All'inizio ci si rivoltò contro di lui, poi arrivò il piacere di ascoltarlo e infine ci si tacque. Ma egli stesso, morendo, disse che vedeva più in là di dove aveva condotto la propria arte. Si trattava di un consiglio che dava, involontariamente, ai suoi ammiratori. Quei freddi entusiasti - poiché una musica senza calore non può averne d'altri - ci dicono che le più belle scene di Lully sono messe in musica così perfettamente che un uomo di gusto che non ne conoscesse le parole le indovinerebbe semplicemente ascoltandole. Se questo esperimento fosse condotto in buona fede e riuscisse, il musicista fiorentino meriterebbe delle statue. Ma la verità è che non si tenta nemmeno l'esperimento. [seguono considerazioni sul merito del librettista di Lully: Quinault]

Se il recitativo delle nostre opere è noioso, purtroppo le arie non ci offrono nulla in cambio. In generale, abbiamo già osservato che esse si differenziano dal recitativo troppo poco. [...] Inoltre quel poco di canto che abbiamo si esercita sempre su parole prive di interesse. Queste arie dunque non meritano neppure di essere riformate, ma solo proscritte, poiché la musica manca il suo obiettivo se si esercita a vuoto su semplici sillabe. Ciò che diremo in seguito quindi riguarderà non tanto le arie che compaiono nelle nostre opere, ma quelle che ci dovrebbero essere. Gli italiani ne hanno molte di quel genere. Una principessa che deplora la perdita o l'infedeltà di un amante, un infelice che evoca o vede l'ombra del proprio padre, una madre che crede il figlio assassinato da un tiranno e che si abbandona a disperazione e furore. Il grande merito di questi pezzi è di essere connessi ad una situazione e di aumentarne l'interesse. Ma purtroppo spesso gli italiani non osservano strettamente questa regola e le arie delle loro scene si discostano dall'oggetto della scena stessa. Si tratta di immagini, di paragoni che raffreddano l'azione, per quanto bene essa possa essere resa dal compositore o dal poeta. Non ci possiamo esimere dal ravvisare un tale difetto nella celebre aria d'Arbace "Vo' solcando un mar crudele", per quando ammirevoli possano essere la musica e le parole. È infatti innaturale che Arbace accusato, innocente e pronto a morire, si paragoni sui dei bei versi ad una nave in mezzo alle onde, che ha perso le vele e che vede il mare agitarsi e il cielo farsi scuro. Arbace si discosta ancor più dalla natura quando aggiunge che, abbandonato da tutti, ha per sola compagna la sua innocenza, che lo conduce al naufragio.

La prima legge per le arie è, dunque, che interessino in virtù dell'oggetto e che emozionino mediante le parole. Se ora le esaminiamo dal punto di vista musicale, diremo che bisogna considerare il canto, l'accompagnamento e la misura. Ora: senza espressione non c'è canto

possibile e in questo la musica italiana eccelle. Non esiste sentimento di cui ella non ci fornisca un modello inimitabile. Alla volta dolce e insinuante, allegra, semplice, sublime e patetica, a suo piacimento ci ammalia, ci trasporta e ci lacera. Arditezze espressive, felici licenze, percorsi modulari ingegnosi ma sempre naturali: ecco il suo carattere e la sua ricchezza. Ad onore della nostra nazione, non è che ogni orecchio francese sia loro insensibile. È vero che ve ne sono ancora di increduli o - peggio - di ipocriti che fingono un piacere che non provano. Quelle che piacciono di più sono quelle che sono più alla francese. Mi ricordo che nell'intermezzo del *Maître de musique*, l'aria dell'eco ebbe un enorme successo presso questi finti intenditori. Eppure si tratta di un'aria piuttosto comune, indegna d'essere comparata ad altre della stessa opera, e che non aveva fatto presa su orecchie più volgari. Tali giudici, che non apprezzano nella musica italiana se non ciò che c'è di più triviale, non sono fatti per percepire l'espressione che ne costituisce l'anima. Ma questa espressione non è sfuggita a quegli uomini che in virtù del loro stato dovevano comprenderla meglio d'altri: i letterati e gli artisti. La maggior parte tra essi è diventata sostenitrice della musica italiana e avversaria della nostra. Nessuno di essi sopporta più l'opera francese, almeno tra quelli che conosco io... E come potrebbe essere diversamente? Il canto francese ha il peggior difetto che si possa avere dal punto di vista dell'espressione: sembra sempre lo stesso. Il dolore e la gioia, il furore e la tenerezza hanno tutti lo stesso stile. Sempre lo stesso percorso melodico, la stessa modulazione elementare e poco varia. Così chi andrà a sentire un'aria francese può star certo di averla già sentita mille volte. Del resto di questa povertà vanno accusati meno i compositori degli uditori. Presso la maggior parte dei francesi, ciò che chiamano 'musica cantabile' non è altro che la musica comune di cui hanno piene le orecchie. Per loro una cattiva aria è quella che non possono canticchiare e una cattiva opera quella di cui non si ricordano nulla.

Mi si dirà: "ma dov'è che vedete l'espressione nella musica italiana? Nelle eterne ripetizioni delle stesse parole? Nei loro ornamenti ridicoli e mal piazzati?". Ovviamente no. Ma questi errori si possono facilmente correggere, basta cancellarli. Invece per rendere espressive le nostre arie francesi bisogna aggiungere loro la vita di cui sono prive e questo non si fa certo con un tratto di penna. La musica italiana è difettosa nel suo eccesso, la francese nella sua mancanza.

[segue una critica della struttura dell'aria italiana col 'da capo' e dell'eccessivo uso degli ornamenti da parte dei compositori, ma soprattutto dei cantanti]

L'ardore dei nostri compositori francesi si dispiega tutto nel sovrapporre parti sopra parti. Cercano l'effetto nel rumore. La voce è coperta e soffocata dai loro accompagnamenti, ai quali essa nuoce a sua volta. La nostra armonia è così poco coesa che sembra di sentir leggere venti diversi libri allo stesso tempo. Ci dobbiamo stupire allora se gli italiani dicono che non sappiamo *scrivere* musica? L'origine di questo errore viene da una predilezione dei nostri compositori per l'armonia invece della melodia. Si tratta di un grande errore. Su un uditore conquistato dall'armonia, la melodia ne conquisterà cento. Non vuol dire che disconosciamo

il merito di un'armonia ben costruita. Essa nutre e sostiene il canto. In questo caso anche l'orecchio meno educato riuscirà naturalmente e senza studio a prestare uguale attenzione a tutte le parti. Il suo piacere continuerà ad essere uno, per quanto rivolto a diversi oggetti, perché la sua attenzione non viene divisa. È in questo che consiste uno dei principali motivi di fascino della musica italiana ed è questo quel principio di "unità di melodia" di cui ha spiegato così bene la necessità Rousseau nella *Lettera sulla musica francese*. È sempre per questo che egli scrive: "Gli italiani non vogliono che si senta alcunché nell'accompagnamento o nel basso che possa distrarre l'udito dall'oggetto principale e ritengono che l'attenzione scemi se viene divisa". Da ciò egli trae la conclusione che bisogna porre molta attenzione ai suoni che compongono l'accompagnamento, perché l'attenzione non si deve focalizzare su di essi. Infatti, ci vorrà destrezza per determinare quali tra i vari suoni dell'accompagnamento - dando per scontato che la linea del basso sia ben fatta - si incorporano talmente al canto che l'orecchio ne percepisca l'effetto senza essere distolto dall'attenzione per il canto e che, al contrario, il canto ne risulti amplificato. L'armonia serve dunque a potenziare l'effetto. Aggiungiamo pure che una linea di basso ben scritta contiene già in sé la linea del canto che le altre parti non farebbero che sviluppare e indicare all'orecchio. Ma in tutto ciò e riconoscendo i grandi meriti dell'armonia, bisogna anche riconoscere che la melodia deve essere quasi sempre l'oggetto principale. Preferire gli effetti dell'armonia a quelli della melodia semplicemente perché l'una è il fondamento dell'altra sarebbe come dire che le fondamenta di una casa ne sono il luogo più piacevole, dato che tutto l'edificio vi poggia sopra.

Può darsi poi che nemmeno gli italiani abbiano tratto dall'armonia tutto il possibile potenziale. È vero che quei grandi artisti spesso usano accordi che i nostri non conoscono, ma siamo sicuri che non ve ne siano ancora altri? L'unico giudice in ciò è l'orecchio. Tutto ciò che esso approverà, potrà essere usato con successo. La teoria arriverà in un secondo momento per spiegare l'origine dei nuovi accordi e, se non ci riuscirà, li riconoscerà come semplicemente tali. Temo infatti che la maggior parte dei musicisti, francesi e stranieri, i primi resi ciechi dai loro sistemi e i secondi dalle loro routines, abbia escluso molti accordi che potrebbero produrre effetti sorprendenti. Ma lascio qui il campo ad orecchie più sensibili, esercitate e colte delle mie. Però, mi ripeto, vorrei delle orecchie non prevenute. E questo non sarà facile da trovare.

Parleremo brevemente della misura, che è un elemento indispensabile in musica. E certo non è per esattezza nella misura che le nostre opere si distinguono, anzi, essa risulta storpiata ad ogni passo. Così gli italiani hanno rinunciato ad accompagnare le nostre arie. I motivi di questo difetto sono molteplici: l'incapacità degli attori, la natura del nostro canto, quella dei supposti abbellimenti di cui lo graviamo e che non fanno altro che ostacolarne l'andamento e infine la scarsa attenzione che portiamo nell'infondere una misura determinata ai movimenti lenti. Circa questi ultimi, manifestiamo un pregiudizio davvero singolare. Sembra che, grazie alla finezza del nostro tatto per la musica, non ci possiamo capacitarci del fatto

che una misura viva e rapida possa esprimere qualcosa di diverso dalla gioia, come se un dolore vivo e furioso parlasse lentamente. Per ciò alcuni passi dello *Stabat Mater* [Pergolesi] eseguiti con rapidità al Concert Spirituel sono parsi un contro-senso a molti dei presenti. Ci regoliamo su questo punto come usavamo fare fino a qualche tempo fa in relazione al corno da caccia. Conosciamo l'effetto incredibile che questo strumento può produrre in alcune arie patetiche italiane. Ma prima di averli ascoltati lì, non li avremmo mai piazzati altrove che in una festa dedicata a Diana.

Ci resta da discutere se si possano maritare le bellezze della musica italiana cantata con la lingua francese. Gli stranieri lo negano, ma non li terremo in considerazione come giudici adatti. Molti francesi ne dubitano, e certo non possiamo che ammettere che comunque vada la lingua italiana sarà sempre più adatta al canto della nostra. Ma dobbiamo forse scoraggiarci così facilmente? Magari basterebbe far abituare le nostre orecchie. Se il problema si può risolvere, sarà per mezzo del percorso già intrapreso: adattare eccellenti arie italiane a testi in francese, cominciando dal genere comico in cui gli spettatori sono sempre meno severi nei confronti delle novità. Questa piccola furbata ha funzionato bene al Théâtre Italien. Non si era prevenuti nei confronti nel piacere, e se ne è tratto. Si è pensato di ascoltare musica francese, visto che i testi non erano in italiano. È poi sempre nel genere comico che andrà introdotto il nuovo genere di recitativo di cui abbiamo parlato. Il *Devin du village*, il cui recitativo è ben fatto e adatto alla declamazione, sarebbe passibile di un tale tentativo e penso che riuscirebbe. Così, guadagnando un po' di terreno alla volta e senza introdurre di colpo innovazioni eccessive, un tentativo dopo l'altro, ci potremo permettere di dire la nostra circa una delle affermazioni di Rousseau, ossia "che non possiamo avere alcuna musica". Le altre due sue affermazioni mi sembrano già testate. Credo con lui che "non abbiamo alcuna musica", o che se non altro non ne abbiamo a sufficienza da potercene vantare. Invece non condivido la sua affermazione che "semmai ne avremo una, tanto peggio per noi", perché secondo lui ne avremo una solo se avremo abbandonato la nostra. A questo punto devo anche delle scuse al lettore per il linguaggio impiegato finora. Ho sempre parlato di musica italiana e francese, come se esistessero due musiche e come se la prima non fosse in realtà l'unica a meritare tale nome. Ma l'ho fatto solo per conformarmi ai termini della disputa, e ammetto che invece che parlare di 'musica francese' avrei dovuto parlare di 'ciò che chiamiamo musica e che non lo è'.

Di certo abbiamo meno da riformare nelle nostre ouvertures che nei nostri canti. Molte di quelle di Rameau non ci lasciano nulla in più da desiderare. Tra i molti esempi che potrei fare, citerò il "Ballet des Fleurs" nelle *Indes Galantes* le cui arie di danza sono così ben connesse e caratteristiche da formare una scena muta delle più espressive. In questo genere, gli italiani sono meno ricchi di noi. Infatti non valuto più di tanto quell'enorme quantità di sonate che ci arrivano da loro. Tutta quella musica strumentale, senza disegno e senza oggetto, non parla né alla mente né all'animo e merita la famosa domanda di Fontenelle: "sonata: che vuoi da me?" Gli autori di musica strumentale non comporranno che del

rumore se non avranno in mente - come, si dice, facesse Tartini - un'azione o una espressione da rendere. Solo qualche sonata possiede questa caratteristica così necessaria per renderle piacevoli alle persone di gusto. Citeremo a mo' di esempio quella che si intitola *Didone abbandonata* [Tartini, op.1 n.10]. È un bellissimo monologo. Rapidamente si succedono dolore, speranza, disperazione con varie gradazioni. E non sarebbe difficile fare di questa sonata una scena animata e patetica. Ma si tratta di esempi rari. Arriverò a dire che l'espressione musicale viene percepita in tutta la sua potenza solo quand'è connessa a parola o danza. La musica è una lingua senza vocali, è l'azione che gliele deve fornire. Bisognerebbe quindi che nelle nostre opere vi fossero solo sinfonie espressive, il cui senso fosse sempre specificato o per mezzo della scena o dell'azione o dello spettacolo. Che nelle musiche per i balletti, esse fossero sempre connesse al soggetto dello spettacolo, che fossero disegnate dal compositore in maniera da fornire una sorta di traduzione costante e che la danza fosse esattamente conforme a questa traduzione, così come la decorazione. In sostanza: che gli occhi, sempre in accordo con le orecchie, servissero sempre da interpreti per la musica strumentale.

Nelle nostre opere c'è un genere di sinfonia che va trattato separatamente. Si tratta delle ouvertures. Quelle di Lully, insipide e identiche le une alle altre, hanno rappresentato per più di 60 anni il modello da seguire. In tutto questo periodo è come se vi fosse stata una unica ouverture all'Opéra, sempre che una ve ne sia stata... Per primo, Rameau ha cercato di dare una spallata alla tradizione e di cambiare strada. Quante critiche all'inizio! "Queste non sono ouvertures", gli si diceva, come se fosse stato deciso una volta per tutte che l'ouverture dovesse sempre cominciare con un movimento grave, alla Lully.... Ultimamente abbiamo adottato l'ouverture all'italiana, ma - se mi posso permettere - non è questo che avremmo dovuto prendere dalla loro musica. Ma cos'è una ouverture? È la musica che dà inizio a un'opera, che deve preparare lo spettatore a ciò che ascolterà. Il carattere di questo pezzo dovrà quindi seguire il genere di situazione che si presenterà allo spettatore. Perché allora dovremmo sempre comporre un'ouverture all'italiana, composta da un *allegro*, un *adagio* e un movimento di danza? Il particolare quest'ultimo non sembra essere adatto a questo genere di sinfonia. Non voglio però con questo nemmeno sostenere - come fa qualche autore moderno - che l'ouverture debba fungere da prefazione o analisi dell'opera seguente. Questo infatti non mi sembrerebbe più comprensibile della pratica italiana dei da-capo italiani. Invece il carattere naturale e necessario di una ouverture è quello di introdurre la prima scena: un ritornello adatto a ciò che segue immediatamente. [...]

Rameau si è spesso regolato così. L'ouverture di *Zaïs* dipinge il dissiparsi del caos, quella di *Naïs* il combattimento fra Titani, quella di *Platée* l'arrivo della Follia, quella di *Pigmalione* i colpi di scalpello dello scultore. Per il progresso dell'arte, noi speriamo che questo modello venga imitato. Ma per far ciò, bisogna che musicista e scenografo si intendano, che l'orchestra e il macchinista agiscano di concerto, e che lo spettacolo sia sempre l'immagine della sinfonia, altrimenti l'immagine musicale sarà sempre imperfetta e difettosa. Inoltre - ed

è essenziale - ci vorranno dei musicisti dotati di genio, che percepiscano tutta l'energia e varietà di cui la musica è capace e che la sappiano rendere appieno. E diciamo 'appieno' proprio perché in materia d'espressione fermarsi a metà strada denota una mancanza di genio. Indica che si è intravista la strada senza essere stati in grado di percorrerla fino in fondo. Un compositore che rende la propria idea solo a metà ricorda lo scrittore che non ha saputo trovare la parola giusta. La musica non va a buon fine quando non produce tutto l'effetto che ci attendiamo da essa, quando l'uditore vede più in là di ciò che gli presenta l'artista. Potremmo fare molti esempi di brani musicali in voga che presentano questo difetto, ma visto che i loro autori sono ancora vivi, preferiamo non offenderli.

Ed ecco un bel po' di materia di riflessione, che magari verrà ritenuta azzardata, ma che - buona o cattiva che sia - non varrà mai come una bella aria. L'artista che crea e riesce è preferibile al filosofo che ragiona. E infatti non ci si sogna di fornire precetti quando si possono fornire modelli. Raffaello non ha scritto dissertazioni, ma ha dipinto. In musica, noi scriviamo, mentre gli italiani compongono. Queste due nazioni, dal punto di vista musicale, somigliano a quei due architetti che si presentarono ad Atene per un monumento da erigere: il primo parlò a lungo della propria arte, l'altro - dopo averlo ascoltato - disse semplicemente "quel che lui ha detto, io lo farò".

# Armide

Tragédie mise en musique

(D'après l'édition de Christophe Ballard, Paris, 1686)

## Acte Second, Scène V : Armide, Renaud endormy

Jean-Baptiste LULLY  
(1632-1687)  
Texte de Philippe Quinault

Violon I

Violon II

Violon III

Alto

Basse continue

6#

6

5

tr

V. I

V. II

V. III

A.

B. c.

7

6

#

5

6

Musical score for measures 9-12. The score is for five parts: V. I, V. II, V. III, A., and B. c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 9 starts with a fermata over a whole note. Measures 10-12 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and trills (tr) in measures 10 and 11.

Musical score for measures 13-16. The score is for five parts: V. I, V. II, V. III, A., and B. c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 13 starts with a fermata over a whole note. Measures 14-16 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and trills (tr) in measures 14 and 15.

Musical score for measures 17-20. The score is for five parts: V. I, V. II, V. III, A., and B. c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 17 starts with a fermata over a whole note. Measures 18-20 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and trills (tr) in measures 18 and 19.

Musical score for measures 21-24. The score is for five parts: V. I, V. II, V. III, A., and B. c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 21 starts with a fermata over a whole note. Measures 22-24 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and trills (tr) in measures 22 and 23.

ARMIDE

En

21

V. *fin,* *il est en ma puis - san - ce,* *tr* *Ce fâ-tal En-ne - my,* *tr* *ce su-per-be Vain -*

B. c. *6 6 6 6 6*

24

V. *queur: Le char - me du som - meil le li-oreà ma ven - gean - ce; Je vais per -*

B. c. *5 4 #*

27

V. *cer son in - vin - ci - ble cœur.* *tr* *Par luy tous mes cap-tifs sont sor-tis d'es-cla-*

B. c. *6 6# #*

30

V. *va - ge; Qu'il é-prou-ve tou-te ma ra - ge. Quel trou - ble me sai-sit?*

B. c. *# 6 6# 6/4# 6*

33

V. *Qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fu - veur la pi-tié me veut*

B. c.

36

V. *di-re? Trap-pons... Ciel! qui peut m'ar-rê - ter? A-che - vons... je frè-*

B. c. *6*

40

V. *mis! Ven-geons - nous... je sou - pi - re! Est-ce ain - si que je*

B. c.

44

V. *doy me ven-ger au-jour - d'huy! Ma co-lè-re s'è - teint quand j'ap-pro - che de*

B. c. *6# 3 5 # # 6 4 #*

47

V. *luy. Plus je le voy, plus ma ven-gean-ceest vai - ne; Mon bras trem -*

B. c. *h # 6 6# # 6*

50

V. *blant se re-fu - seà ma hai - ne. Ah! quel - le cru - au -*

B. c. *# 6 6#*

53

V. *té de luy ra-oir le jour? À ce jeu-ne hé - ros tout cè - de sur la Fer - re. Qui croi-*

B. c. 6 6# 6 6 6

57

V. *rait qu'il fût né seu-le - ment pour la Guer - re? Il sem - blé - tre fût pour l'A -*

B. c. 6 6 6 6 5b

60

V. *mour. Ne puis-je me ven - ger à moins qu'il ne pé - ris-se? Il! ne suf-fit-il*

B. c. 7b

64

V. *pas que l'a-mour le pu - nis - se? Puis-qu'il n'a pu trou - ver mes yeux as - sez char -*

B. c. 6 6 6 # 6#

67

V. *mants, Qu'il m'ai-meau moins par mes en-chan-te - ments, Que, s'il se peut, je le ha -*

B. c. # 6 6 4 # 6# 6 4 #

71 (Vif)  $\text{♩}$

V. I

V. II

V. III

A.

V.

B. c.

*is - se!*

6 # 6# # 6 4#

76

V. I

V. II

V. III

A.

V.

B. c.

*tr*

5# 6 5# # # 6 6#

Musical score for measures 81-85. The score is arranged in two systems. The first system includes staves V.I, V.II, V.III, A., and V. The second system includes staves V. and B.c. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melodic line in the upper voices and a bass line in the lower voices. The bass line includes a double bar line with a '6' below it, indicating a sixteenth-note pattern.

Musical score for measures 86-90. The score is arranged in two systems. The first system includes staves V.I, V.II, V.III, and A. The second system includes staves V. and B.c. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melodic line in the upper voices and a bass line in the lower voices. The bass line includes a double bar line with a '6' below it, indicating a sixteenth-note pattern. The score includes trills (tr) and a section labeled "(Petite Reprise pour finir)". The final measure is marked "(Fin)". The bass line ends with the text "Ve-nez, ve-".

8

91

V. *nez se - con - der mes dé - sirs, Dé - mons, trans - for - mez -*

B. c. 6 # 6# # 6# 4#

95

V. *vous en d'ai - ma - bles zé - phirs. Ve - nez, ve - phirs. Je*

B. c. 5# # 6 5# # 4 # #

99

V. *cè - deà ce vain - queurs, la pi - tié me sur - mon - te, Ga -*

B. c. # 6 6# 6

103

V. *chez ma fai - bles - set ma hon - te Dans les plus re - cu - lés dé -*

B. c. 6 6

107

V. *serts. Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'U - ni -*

B. c. # 5# 6 # 6 6#

110

V. *vers. Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'U - ni - vers.*

B. c. # 5# 6 # 6 6#

(D. S. à Fin)

**STUDI  
FRANCESI**

## Studi Francesi

Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone

167 (LVI | II) | 2012

**ATTUALITÀ DI ROUSSEAU nel terzo centenario della  
nascita - a cura di Lionello Sozzi**

---

### Da Dubos a Rousseau e oltre

Enrico Fubini

---



#### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3933>

DOI: 10.4000/studifrancesi.3933

ISSN: 2421-5856

#### Editore

Rosenberg & Sellier

#### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 luglio 2012

Paginazione: 257-267

ISSN: 0039-2944

#### Notizia bibliografica digitale

Enrico Fubini, « Da Dubos a Rousseau e oltre », *Studi Francesi* [Online], 167 (LVI | II) | 2012, online dal 30 novembre 2015, consultato il 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3933> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.3933

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 3 maggio 2019.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# Da Dubos a Rousseau e oltre

Enrico Fubini

---

- 1 Il problema del rapporto tra musica e parola, tra linguaggio dei suoni e linguaggio verbale è vecchio come il mondo e si potrebbe scrivere un imponente volume per raccontarne la storia. Tuttavia ci sono momenti nella storia del pensiero umano in cui tale problema ha assunto una rilevanza decisiva ed è diventato centrale nelle riflessioni dei filosofi. Il secolo dei lumi indubbiamente rappresenta un momento chiave nello sviluppo di questo problema perché apre la porta ad una nuova visione delle relazioni tra musica e linguaggio verbale. La piramide delle arti secondo cui in vetta c'è la poesia e al livello più basso la musica, classificazione ancora largamente sostenuta almeno nella prima metà del secolo XVIII, persino da Voltaire, era destinata non tanto ad un capovolgimento quanto ad un sovvertimento radicale che avrebbe visto musica e poesia in una situazione di complicità e di stretta relazione non più scindibile. Molti pensatori in particolare del Settecento francese hanno messo questo tema al centro della loro riflessione aprendo nuove strade non solo all'estetica musicale ma a tutto il pensiero estetico nella sua globalità.
- 2 La nuova attenzione dei pensatori settecenteschi a questo problema ha avuto origine senza dubbio dallo sviluppo prorompente del melodramma in tutta Europa. Nuovo genere nato all'inizio del XVII secolo, il melodramma è forse qualcosa di più di un nuovo genere: si tratta di una invenzione destinata a portare nuova linfa al linguaggio musicale, al teatro, e alla stessa poesia. Forse non è esagerato affermare che la nascita del melodramma e il suo sviluppo nella società Europea del XVII e soprattutto del XVIII secolo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nella storia della musica e delle arti. Il problema chiave posto dal melodramma era proprio la cooperazione o meglio la fusione di musica e poesia sulla scena teatrale. Ma questo fenomeno non poteva non suscitare interrogativi fondamentali e cruciali: questi due linguaggi che nella scala tradizionale delle belle arti si trovavano ai poli opposti e comunque apparivano così eterogenei e difficilmente avvicinabili, come potevano convivere e fondersi efficacemente e produttivamente? Il primo sembrava rivolgersi essenzialmente ai sensi e al nostro apparato emotivo, il secondo essenzialmente alla nostra ragione e alle nostre facoltà intellettive. Può esserci una parentela e una cooperazione tra i due campi,

tradizionalmente estranei se non nemici? Dal momento che il melodramma andava assumendo un peso non certo trascurabile nella vita e nella società settecentesca, è facilmente comprensibile come questi interrogativi, squisitamente filosofici ed estetici, diventassero centrali nelle riflessioni dei teorici dell'età dei lumi per le loro vaste implicazioni.

- 3 Nel corso del XVIII secolo si possono individuare due correnti per quanto riguarda il pensiero musicale: da una parte c'è chi si preoccupa di fondare e salvare l'autonomia e l'autosufficienza del linguaggio musicale, e Jean Philippe Rameau è in prima fila tra questi. Tale messaggio verrà sviluppato e troverà fertile terreno nel Romanticismo. Dall'altra si situa chi si preoccupa invece di trovare una nuova *logica* che permetta di fondare su nuove basi la coesistenza tra linguaggio musicale e linguaggio verbale. Sembrano due strade diverse e forse divergenti; ma rappresentano nondimeno vie che s'integreranno l'una con l'altra nel secolo che verrà, ma che già alla fine del XVIII secolo mostreranno la loro fecondità sul piano speculativo e al tempo stesso delineeranno anche il futuro sviluppo della musica.
- 4 Si può forse convenzionalmente fissare l'inizio di questo processo di rivalutazione della musica e soprattutto del nuovo modo di riflettere sull'unione di musica e parola con l'abate Jean Baptiste Dubos, autore nel 1719 del famoso trattato *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*; con questo ponderoso trattato Dubos inaugura la strada che troverà nei decenni successivi molti seguaci sino a Rousseau sul tema dei rapporti musica-poesia. È dubbio se Rousseau abbia mai letto le *Réflexions critiques* del Dubos, ma indubbiamente le idee in esso enunciate hanno avuto un'eco vastissima in tutto il secolo XVIII e non solo in Francia: non è azzardato affermare che la filosofia della musica di Rousseau non sarebbe stata possibile o sarebbe stata differente se non fossero esistite le *Réflexions*, in cui si ritrovano senza dubbio i germi del pensiero del filosofo ginevrino.
- 5 Nel XVIII secolo la musica era considerata presso la maggior parte dei trattatisti, filosofi e critici come un'arte minore e nelle gerarchie delle arti, così consuete durante tutto il Settecento, essa occupava l'ultimo gradino a causa del suo scarso o nullo potere semantico o, come si diceva a quel tempo, a causa del suo scarso o nullo potere d'imitazione. Ovviamente nell'estetica settecentesca il concetto chiave di *imitazione della natura* portava inevitabilmente ad una svalutazione della musica: cosa poteva mai imitare la musica se non pochi e forse inessenziali rumori del mondo naturale? Di per sé questa ridotta imitazione non permetteva la creazione di opere ragguardevoli; al più poteva servire nell'ambito melodrammatico, dove gli apparati scenici erano imponenti, a sottolineare ed esaltare temporali, lo scorrere dell'acqua, fruscii campestri, canti di uccelli e via dicendo.
- 6 Il Dubos non ebbe mai l'intenzione e neppure la coscienza di essere un rivoluzionario, neppure in materia di estetica ed ha ereditato pertanto il linguaggio e i concetti chiave dell'estetica settecentesca. È noto che nella famosa *querelle des anciens et des modernes* opta per gli *anciens*, qualificandosi pertanto come uno storico e un pensatore conservatore. Ma la grande novità del pensiero del Dubos consiste negli strumenti concettuali che usa per capovolgere molti giudizi e pregiudizi dei suoi contemporanei in fatto di estetica e nello specifico di estetica della musica, pur conservando per lo più il vecchio linguaggio.
- 7 Non c'è quindi da stupirsi più di tanto se nel titolo delle *Réflexions* non compare la musica: nel sentire comune è ovvio che l'arte per eccellenza fosse la poesia e in secondo luogo la pittura. La rivalutazione della musica, che a mala pena poteva considerarsi un'arte al pari

delle consorelle, avverrà nel contesto delle *Réflexions*, alla luce delle ampie premesse esposte nei primi capitoli: forse il Dubos non era neppure del tutto cosciente del fatto che la sua trattazione della musica ponesse problemi totalmente nuovi nell'ambito del pensiero settecentesco e dovrà passare un mezzo secolo perché gli spunti originali e possiamo ben dire *rivoluzionari* fossero raccolti e sviluppati da Rousseau, da Diderot, da Grimm e da tanti altri pensatori, soprattutto nella cerchia degli Enciclopedisti. In altre parole nella trattazione della musica, ma già in quella della poesia e della pittura, che precede quella sulla musica, il Dubos pone le solide fondamenta per sovvertire la ben nota gerarchia delle arti e per superarla in una nuova concezione in cui la poesia e la musica si trovino in una posizione di integrazione e non più di subalternità.

- 8 La sezione XLV del primo volume viene intitolata dal Dubos *Della musica propriamente detta* e così si apre:

Ci rimane da parlare della musica come terzo mezzo inventato dagli uomini per dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizione di esercitare su di noi una maggiore impressione. Così come il Pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il Musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni della voce insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni. Tutti questi suoni, come abbiamo già detto, possiedono una forza straordinaria per emozionarci, perché sono i segni delle passioni, istituiti dalla natura da cui hanno ricevuto l'energia; le parole articolate invece non sono altro che i segni arbitrari delle passioni. Il loro significato e il loro valore è dato unicamente da quanto gli uomini hanno stabilito in un certo paese<sup>1</sup>.

- 9 Già in queste prime righe colpisce il fatto che la musica viene, almeno a livello di trattazione, equiparata alle altre arti. Anche per quello che riguarda l'oggetto delle sue imitazioni, non compare nessun accenno ad una possibile gerarchizzazione. Infatti troviamo nelle *Réflexions* espressioni di questo tipo: 'come il pittore imita....' così 'la musica imita tutti i suoni con cui la natura esprime sentimenti e passioni...'. Ogni arte dunque ha un suo campo specifico d'imitazione e non si può certo dire, nell'ottica tendenzialmente empiristica e sensistica del Dubos, che *sentimenti e passioni* siano meno importanti dei *colori della natura*, oggetto d'imitazione della pittura, dal momento che scopo dell'arte in generale è proprio quello di suscitare sentimenti ed emozioni. Ma nella citazione sopra riportata c'è ancora un altro elemento di grande importanza: la musica si serve di "*segni delle passioni, istituiti dalla natura*", mentre la poesia si serve di "*segni arbitrari delle passioni*". Di qui la musica deriva la sua forza, analogamente alla pittura perché anch'essa si serve di segni naturali e non arbitrari o convenzionali, come la poesia. Dubos non istituisce nessuna piramide delle arti ma tuttavia s'intravede nel suo discorso un capovolgimento rispetto alle tradizionali gerarchie settecentesche in cui la poesia si trovava sempre al primo posto, grazie ad un suo più alto contenuto intellettuale rispetto a tutte le altre arti. Sempre nella stessa citazione è da notarsi un altro particolare di capitale importanza: la musica sarebbe stata inventata per "*prestare una nuova forza alla poesia e per metterla in condizioni di suscitare in noi più profonda impressione*"; lasciando così intravedere l'idea che la musica ha poteri artistici – sempre nell'ottica del Dubos secondo cui l'arte è tanto più efficace quanto più colpisce la nostra immaginazione – superiori a quelli della poesia. Inoltre qui si apre una prospettiva che sarà poi sviluppata in modo sin troppo ampio nel terzo volume delle *Réflexions*, secondo cui musica e poesia si integrano e si completano l'un l'altra.
- 10 La musica trova quindi la sua destinazione più appropriata nella fusione con la parola poetica, vale a dire nell'ambito dello spettacolo melodrammatico, arte che pur occupando

un posto d'onore nella società settecentesca, attirava l'attenzione malevola di molti filosofi e critici: questo spettacolo veniva per lo più condannato in quanto ritenuto artificioso e diseducativo, fatto per venire incontro al cattivo gusto del pubblico, spettacolo di gran lunga inferiore al più forte, al più educativo e più tradizionale spettacolo tragico, declamato ma senza l'aggiunta inopportuna della musica.

- 11 Il Dubos - come si è detto - si mantiene ancora formalmente fedele al principio d'imitazione della natura e assegna a tutte le arti il compito d'imitarla; tuttavia, proprio per quanto riguarda la musica tale principio si rivela del tutto inadatto a comprenderne la natura. Da un punto di vista razionalistico - e questo non è il punto di vista di Dubos - si sarebbe dovuto concludere o che la musica non è arte in quanto non imita nulla, o che partecipa, anche se debolmente, del mondo dell'arte in quanto capace d'imitare i rumori della natura - e tale aspirazione non era estranea alla musica francese del tempo. Il Dubos, pur rimanendo nell'ambito di tali concetti, ritoccò appena il principio d'imitazione della natura affermando che la musica ha un suo campo particolare d'imitazione, cioè quello dei sentimenti. Si sa quale fortuna sarà destinata ad avere per tutto il secolo diciottesimo la formula che definisce la musica come imitazione dei sentimenti, e il Dubos è forse stato il primo ad usarla, seguito poi dal Batteux qualche decennio più tardi e poco oltre dagli Enciclopedisti. Il problema è di mostrare quali siano i mezzi di cui dispone il musicista per *imitare* i sentimenti, dal momento che i sentimenti sono qualcosa di astratto, di non tangibile, ma connaturati all'animo umano, e che si manifestano per lo più con pochi segni esteriori.
- 12 La musica quindi realizza lo stesso fine delle altre arti; non solo, ma, dalle parole del Dubos, emerge con chiarezza che esiste una segreta complicità e affinità tra la musica e il mondo dei sentimenti, per cui di fronte ad essi la musica appare in una posizione di privilegio rispetto alla poesia e alla pittura. Indubbiamente questa teoria sembra preludere alla concezione della musica di Rousseau; infatti il Dubos concepisce la musica come un'integrazione del linguaggio verbale, il quale è di per sé insufficiente e privo d'immediatezza perché frutto esclusivamente di convenzioni. È importante notare che egli si allontana dal pensiero di tutta la critica a lui contemporanea, che considerava la musica nel melodramma come un'aggiunta inessenziale, un ornamento dannoso al testo poetico, con la funzione di renderlo forse più facile e gradevole ad intendersi blandendo il nostro orecchio, ma a scapito però della sua drammaticità e soprattutto della sua verosimiglianza.
- 13 Per il Dubos la musica è un'arte come un'altra e sottostà quindi alle stesse regole della verosimiglianza e della convenienza: «I primi principi della Musica sono dunque gli stessi di quelli della Poesia e della Pittura»<sup>2</sup>. La musica ha una sua verità, e solo ponendosi in una prospettiva intellettualistica si può affermare che un melodramma non ha verosimiglianza perché sembra alla nostra ragione insensato che i personaggi cantino sempre in tutte le circostanze della loro vita e persino morendo. La verosimiglianza appare chiaramente da queste pagine più come un criterio di convenienza interna, che nasce da una regola intrinseca all'opera stessa, che come un criterio di adeguazione ad una realtà esterna. Si può parlare quindi di verità anche per il melodramma: «Vi è dunque una verità nei racconti delle Opere - afferma ancora il Dubos - e questa verità consiste nell'imitazione dei toni, degli accenti, dei sospiri e dei suoni che sono propri naturalmente ai sentimenti contenuti nelle parole. La stessa verità può trovarsi allora nell'armonia e nel ritmo di tutta la composizione». La verità di cui parla qui il Dubos non è più la verità razionalistica come la intendeva il Boileau, ma la verità dei sentimenti di

- cui la musica rappresenta l'espressione, o meglio - per usare il linguaggio del Dubos - l'imitazione più diretta e naturale.
- 14 Riaffiora qui un concetto già espresso, anche se timidamente, in altre pagine: l'arte, e qui la musica in particolare, tende a cogliere il sentimento allo stato sorgivo, non ancora mediato dalle convenzioni linguistiche e intellettuali; l'arte, che dispone di segni naturali, come la pittura o la musica, anziché imitazione della natura, si può dire che in qualche modo venga a coincidere con la natura stessa o con gli stessi sentimenti nelle loro manifestazioni anche sensibili. Sospiri, accenti, inflessioni di voce, connessi all'espressione dei nostri sentimenti, sono già essi stessi musica. I segni naturali di cui si serve la musica «per aumentare l'energia delle parole che essa accompagna, devono dunque rendere le parole stesse più capaci di commuoverci»; perciò la musica non viene più a configurarsi come un'arte che fa appello solamente ai nostri sensi - e questa era l'accusa più comune che le si muoveva - ma «il piacere dell'orecchio diventa il piacere del cuore»<sup>3</sup>.
- 15 Anche per la musica il Dubos introduce le stesse distinzioni già introdotte per le altre arti: per un verso arte fatta per piacere solo all'orecchio, sfoggio di abilità tecnica, dall'altra musica opera del genio, musica che tocca il nostro cuore: «La musica in cui il compositore non ha saputo far servire la sua arte per commuoverci, la paragono volentieri a quei quadri che non hanno che bei colori, e a quelle poesie che non hanno che bei versi»<sup>4</sup>. La musica, viene spesso paragonata alla pittura e alla poesia senza che per questo si formi una gerarchia di valori, anche se il Dubos mette in luce le diverse possibilità insite nella natura di ciascuna arte. Come si era distinto tra soggetti adatti alla poesia e altri adatti alla pittura, o scendendo ancora più nei particolari, tra soggetti adatti ai vari generi letterari, così anche la musica non si presta ad accompagnare qualsiasi tipo di poesia, ma soltanto «i versi che rappresentano sentimenti si rivelano come i più atti ad essere messi in musica, mentre sono del tutto inadatti a ciò i versi che contengono descrizioni figurative»; anzi dai versi che esprimono sentimenti la musica nasce quasi spontaneamente: dalla sola lettura di essi nasce la musica perché essa è l'espressione inarticolata delle passioni.
- 16 Il Dubos chiaramente aspira a trovare un nesso intimo tra le due espressioni, quella verbale e quella musicale, un completamento reciproco che redima parola e musica da una loro intrinseca insufficienza e non solamente un avvicinamento o una giustificazione ad una ipotetica e forse improbabile loro cooperazione nello spettacolo melodrammatico. Su questa strada ritroviamo parecchi filosofi dopo il Dubos, a partire dal Batteux, dall'André, sino agli Enciclopedisti. La maggior parte di loro raccoglie l'eredità del Dubos, sviluppandola e cercando di articularla in un sistema coerente. Ma tra tutti costoro spicca per la sua originalità Rousseau: il problema cruciale dell'unione di musica e poesia, già chiaramente posto dal Dubos, problema peraltro molto antico dal momento che queste due arti hanno nella storia della civiltà occidentale da sempre cooperato, viene ripreso dal filosofo ginevrino e messo al centro di una riflessione che comprende la natura stessa dell'uomo, della sua storia e della sua civiltà.
- 17 La rivalutazione del sentimento e delle emozioni come elementi costitutivi dell'individuo accanto alle facoltà razionali è comune a gran parte del pensiero filosofico del Settecento. Ma se questo dato è imprescindibile per giungere ad una nuova concezione della musica, della sua cooperazione con il linguaggio verbale, e al superamento dell'estetica dell'imitazione, non è ancora sufficiente per giungere alla prospettiva rousseauiana secondo cui musica e poesia sono parte di un unico processo, le cui radici vanno cercate a

ritroso, proiettando in un mitico passato l'immagine di un uomo integro nella totalità delle sue facoltà e delle sue capacità espressive. Non si tratta più solo di trovare una qualche pur debole soluzione al problema del melodramma e della sua inverosimiglianza: il problema è assai più vasto e il melodramma con le sue assurdità non è per Rousseau che un esempio che rientra in una prospettiva filosofica ben più ampia. La musica per Rousseau, come è stato di recente notato in un importante studio<sup>5</sup>, non ha rappresentato uno dei suoi tanti interessi, ma è stata una costante, uno dei poli centrali dei suoi interessi teorici e pratici. Dalle sue considerazioni sul linguaggio musicale infatti affiora tutta la sua visione del mondo, la sua concezione dell'individuo e della società.

- 18 Secondo una prospettiva rousseauiana, ma condivisa da altri Enciclopedisti, il linguaggio originario, grazie alla sua intrinseca musicalità, porta fusi in sé un elemento universale, capace di garantire la comunicazione interpersonale, e un elemento particolare e soggettivo capace di garantire l'espressione del singolo, la sua insostituibile particolarità. La base consonantica del linguaggio, con la sua articolazione, rappresenta, com'è noto, l'elemento universale, mentre le vocali, con la loro musicalità, rappresentano l'elemento soggettivo, individuale. La comunicazione autentica, completa, tuttavia non può che comprendere entrambi gli elementi in una loro intima unione. Il linguaggio privato della sua musicalità originaria, come diceva Rousseau, ma con lui anche Diderot, Grimm, Condillac e altri Enciclopedisti seppur con sfumature diverse, diventa afono, perde proprio la sua capacità di trasmettere anche i messaggi più razionali, perde il suo potere declamatorio, quello che solamente l'elemento musicale gli può conferire. Il messaggio verbale privato della sua musicalità mantiene sì il suo contenuto razionale, ma perde la sua capacità di trasmissione e di convinzione.
- 19 Può sembrare una contraddizione e forse in parte anche lo è, ma è proprio l'elemento musicale a conferire una legittimità comunicativa al linguaggio: in definitiva quindi l'elemento più soggettivo, più individuale, più legato ai sentimenti del singolo, è quello grazie al quale anche i ragionamenti più astratti possono essere comunicati, condivisi da altri e quindi possono concretamente realizzare la propria universalità. La musicalità del linguaggio che s'identifica col sentimento è dunque l'elemento socializzante del linguaggio di tutti i tempi, quello che permette alla voce umana in modo naturale di trasmettersi e di comunicare col prossimo. Il canto sembra allora la sola forma naturale e completa di comunicazione, non soggetta ad alienazione, creata al tempo stesso sia per i bisogni comunicativi che per quelli espressivi.
- 20 Ma cosa significa naturale? Si tratta di un concetto complesso ed ambiguo nel pensiero illuminista ed anche nella filosofia rousseauiana: in esso si trova inestricabilmente fusa l'idea di universalità con quella di particolarità. È naturale ciò che è universale o ciò che è particolare? È naturale la ragione con le sue leggi razionali o il sentimento e le passioni che vanno oltre la ragione o che le stanno accanto e che comunque sfuggono al suo dominio? La musica è naturale in quanto incarna una ragione universale, una legge numerica che sta alla base del suo linguaggio e forse dell'intero universo o è naturale in quanto *cri animal*, voce che sgorga con impeto irrefrenabile dal cuore, melodia che si dispiega e si snoda al di sopra e al di là di qualsiasi regola? Difficile rispondere in modo perentorio a questi quesiti nell'ambito del pensiero illuminista. Tutti i filosofi del Settecento però sono concordi nell'affermare che la natura si oppone all'artificio, alle convenzioni, alle regole imposte o inventate dalla società e che quindi la naturalezza s'identifica con le strutture più profonde, più autentiche, più originarie dell'uomo. Ma il contrasto nasce nel momento in cui si cerca di dar corpo a questo ideale.

- 21 La naturalezza, si trova alle spalle, retrocedendo in un mitico tempo in cui l'uomo è allo stato di natura, ancora dotato delle capacità di esprimersi in un linguaggio immaginativo, sonoro e musicale, o si trova nel futuro, in un altrettanto mitico progresso civile in cui l'uomo potrà pienamente esplicitare la sua ragione, scoprendo le strutture razionali più profonde del mondo in cui vive, riuscendo a far tacere o perlomeno a mettere tra parentesi sentimenti e passioni proprie di un'epoca primitiva da superarsi con la naturale forza dei lumi? La musica dunque ci richiama a un mondo originario, dove l'espressione è ancora intatta e globale, o prefigura un mondo dove dominerà la legge adamantina del rigore razionale? A complicare questa alternativa va ancora ricordato che universalità e particolarità così come natura e artificio sono concetti che non si riferiscono solamente agli individui ma anche alle collettività, ai popoli, ai gruppi etnici. Un illuminista d'impostazione razionalistica può ritenere che universale è ciò che è comunicabile ad ogni uomo ddotto; ma altri illuministi - come Rousseau - possono invece obiettare che il mondo dei dotti è tutt'altro che universale ma chiuso e settoriale, ristretto e accademico. Forse che non è più universale l'espressione di un popolo che si esprime attraverso la genuinità del linguaggio naturale che gli è proprio invece che attraverso le astratte convenzioni della scienza? Può dunque ancora reggere, alla luce di queste diverse posizioni, la rigida equivalenza naturale = universale? Vi è un sottile e complesso rapporto dialettico tra particolare e universale, tra ragione e sentimento, tra naturale e convenzionale, ed esso rappresenta l'*humus* più appassionante del dibattito all'interno del mondo illuminista e al tempo stesso l'eredità più stimolante che ha lasciato al mondo della Rivoluzione e del Romanticismo.
- 22 C'è una frase nell'*Essai sur l'origine des langues*, forse lo scritto più importante e più significativo, tra i tanti dedicati alla musica nella vasta opera di Rousseau, che può offrire occasione ad una riflessione sulla sua filosofia della musica: «I canti che consideriamo più belli, toccheranno appena un orecchio a cui non siano familiari; la musica è una lingua di cui si deve possedere il dizionario». Questa affermazione può risultare sorprendente se si scorre di poche pagine all'indietro il testo al capitolo XIV dedicato all'armonia, che si apre con una frase che può sembrare del tutto contraddittoria con quanto riportato: «La bellezza dei suoni è un fatto naturale»<sup>6</sup>. Questa oscillazione tra i due poli che, con linguaggio moderno, potremmo definire tra *natura* e *cultura* ci porta al centro della riflessione di Rousseau il cui pensiero è denso di feconde contraddizioni non sempre risolte. Nel testo ora citato Rousseau sembra proporre una visione della musica e in particolare della melodia come frutto di una scissione a causa degli effetti perversi della società e della civiltà: in *origine* vi era un unico linguaggio, il canto, che incarnava la totalità espressiva di un immaginario uomo primitivo in cui parola e musica non si erano ancora scissi. I suoni e la parola, che si sono resi autonomi e autosufficienti nel mondo in cui viviamo, così lontano dal mito del paradiso terrestre dell'uomo delle origini, appartengono al mondo della convenzione, cioè della cultura, della civiltà, del progresso, della storia, o appartengono alla natura? Non è facile rispondere in modo univoco a questi interrogativi che stanno alla base di tutto il pensiero del filosofo ginevrino. Da una parte, quando Rousseau afferma che esiste uno stretto legame tra la possibilità di creare un canto autenticamente espressivo, e la lingua che viene parlata in quel certo luogo, vuole senza dubbio affermare che ogni linguaggio, in misura maggiore o minore, affonda le sue radici in un *humus naturale*, soggetto pertanto a perdersi, a corrompersi e ad essere sommerso da elementi *convenzionali*, come in effetti è accaduto, in particolare per i linguaggi nordici, il francese in prima linea. In realtà anche l'elemento melodico, che

- costituisce il nucleo più importante del linguaggio musicale, può avere lo stesso destino, e il suo fondamento *naturale* è soggetto allo stesso processo di corruzione e di perdita. Anzi si direbbe che una volta che melodia e parola si sono scisse e separate, perdano entrambi in modo pressoché automatico il loro fondamento naturale.
- 23 Cosa intendeva dire dunque Rousseau quando affermava che per capire la musica bisogna conoscerne il dizionario? Non sembra tale affermazione in contrasto con tutto ciò a cui si riferiva parlando del canto originario? E questo canto originario a quale epoca dell'umanità si riferisce? Non si esce da queste apparenti contraddizioni del discorso di Rousseau senza approfondire il concetto stesso di *natura*. Quando Rousseau si riferisce ai linguaggi *al plurale* e delinea la loro evoluzione e le loro trasformazioni alla luce di elementi *naturali*, quali il clima, i *bisogni* degli uomini, le loro attitudini, evidentemente formula un'idea di natura assai diversa da quella elaborata dalla lunga tradizione razionalistica secondo cui ciò che veniva definito come natura coincideva con l'universale. Rousseau forse per la prima volta fa coincidere natura con ciò che è singolare, con l'identità propria ad ogni individuo come ad ogni popolo.
- 24 Pertanto ciò che emerge con grande evidenza, avvicinandosi alla fine del secolo XVIII è che la *natura*, sempre più frequentemente identificata con il mondo delle passioni e dei sentimenti, trova la sua espressione più congrua nelle particolarità e nelle singolarità non solo degli individui ma anche dei popoli: i diversi linguaggi umani ne sono la testimonianza più evidente. Così se da un lato si può affermare che i sentimenti sono universali, comuni a tutti gli esseri umani, d'altro lato bisogna altresì ricordare che essi rappresentano al tempo stesso ciò che vi è di più gelosamente privato in ogni individuo. Anche a livello della collettività, il modo con cui un popolo esprime i suoi sentimenti e le sue passioni, costituisce proprio ciò che lo differenzia e lo distingue dagli altri popoli, il suo *unicum*. Dire quindi che la musica è naturale e perciò universale significa affermare in maniera quasi contraddittoria che essa è strettamente legata a ciò che di più intimo, di più personale vi è in un individuo come in un popolo.
- 25 Non è un caso che tra gli illuministi, nella seconda metà del Settecento, sia ben netta la differenza di opinioni tra chi accentua il valore delle differenze, delle particolarità, della varietà delle parlate, degli stili nazionali, e chi invece minimizza tali differenze come inessenziali, ponendo piuttosto l'accento su ciò che apparenta tutti gli stili, su ciò che rende tutti gli uomini uguali; e non è un caso se tra questi ultimi, per quanto riguarda la musica, troviamo prima un razionalista quale Rameau e poi un musicista cosmopolita quale Gluck. Proprio quest'ultimo, in una lettera del 1773 al «*Mercure de France*» affermava che suo supremo desiderio era l'eliminazione delle «*différences ridicules*» tra i diversi tipi di musiche nazionali. Gluck alludeva evidentemente alle famose *querelles* che ancora imperversavano in Francia e all'enfatizzazione ideologica e strumentale, al di là di ogni realismo, delle supposte radicali differenze stilistiche tra la musica italiana e quella francese che avrebbe voluto vedere superate in nome di una superiore ragionevolezza. Ma la storia della musica e non solo della musica procedeva per tutt'altra strada da quella auspicata da Gluck, e semmai tendeva alla sottolineatura e all'esaltazione di quelle «*ridicole differenze*» che Gluck intendeva eliminare. Infatti per l'autore dell'*Alceste*, come già per Rameau e per l'ala più razionalista dell'Illuminismo, le arti e la musica in particolare dovevano mirare a raggiungere valori di universalità e quindi di razionalità naturale, cioè quei valori che per essi coincidevano con i valori del mondo civilizzato, in altre parole con l'Europa dell'età dei lumi. Al di là delle particolarità nazionali, delle diversità stilistiche non essenziali, sarebbe emersa una musica risplendente nei suoi

- valori essenziali, fondata su principi naturali, su leggi universali. Tale posizione si è rivelata tuttavia nettamente perdente di fronte all'avanzata impetuosa dei nazionalismi e delle scuole nazionali, di fronte alla rivalutazione dei particolarismi di cui molti enciclopedisti, Rousseau in testa, si sono eretti a difensori.
- 26 Anche l'oscuro *cri animal* di cui parla Diderot, esprime infatti una nuova forma di universalità, un'idea di natura che si richiama a quell'elemento vitalistico, forse comune – senza che la cosa appaia in alcun modo scandalosa – all'uomo e all'animale, e in ogni caso preesistente non soltanto alla civiltà ma, ciò che più conta, alle convenzioni della ragione. Ma in definitiva, ci si chiede allora, le passioni, i sentimenti e le emozioni che sono l'anima dell'espressione musicale, sono individuali o universali? Si può forse tentare di dare una risposta, sempre rimanendo all'interno di un'ottica illuministica, affermando che la capacità di provare sentimenti, di esprimerli attraverso il linguaggio e il canto, di comunicarli e di manifestarli al prossimo attraverso gli accenti e le inflessioni delle parole è sì universale e quindi naturale presso tutti gli uomini e presso tutti i popoli; tuttavia i sentimenti e le emozioni sono per l'appunto sentimenti ed emozioni provati da un individuo o da una collettività e non possono esprimersi che attraverso un'espressione individuale, particolare e non attraverso convenzioni dotate di astratta e universale convenzionalità. Il sentimento è la sostanza vitale, più profonda, più gelosamente personale e privata degli individui e dei popoli e non è assimilabile o riducibile a una formula matematica o ad una convenzione vuota ed astratta stabilita tra popoli diversi. Universali dunque i sentimenti, nel senso che appartengono a tutti; particolari però le forme attraverso cui essi si esprimono. Universale è la capacità di esprimersi attraverso la musica, ma diverse le modalità musicali attraverso cui ogni popolo esprime se stesso.
- 27 Si direbbe che alla luce di questa nuova concezione, la natura, secondo Rousseau, deriva da un indefinibile impasto di storia e di metastoria, di naturale e di convenzionale, di ciò che astrattamente sta prima della civiltà e la stessa civiltà intesa come un processo in cui gli uomini aspirano a ritrovarsi insieme per uscire dalla solitudine della primitività e della barbarie. La musica, o meglio il canto, è ciò che fa sentire all'uomo che esistono altri uomini: le passioni e i sentimenti di cui il canto è segno ed espressione, non possono esistere nella solitudine. Il canto perciò è il primo segno che esiste una società. La degenerazione della società per un effetto perverso del *progredire* della civiltà è ciò che ha fatto degenerare anche il canto, scindendo la parola dalla melodia su cui si fondava e che le era propria.
- 28 Si può così intravedere il significato profondo che Rousseau attribuisce alla conoscenza di quel *dizionario* senza la quale l'uomo rimane freddo anche di fronte al canto più commovente. Non si tratta evidentemente di un dizionario di termini musicali, dizionario a cui forse pensava Rameau quando teorizzava l'armonia come linguaggio *naturale* nel senso di *universale*, e attribuiva alle varie figure dell'armonia significati emotivi prefissati. Il dizionario a cui allude più volte Rousseau è la lingua di ogni popolo, con la sua individualità, con le sue peculiarità che gli derivano dalla storia stessa vissuta da quel popolo, ed è perciò stesso un vocabolario non universale ma proprio ad ogni comunità umana. La pienezza espressiva delle lingue, proiettata da Rousseau in una mitica e metastorica origine, può diventare anche un ideale da proiettarsi in un futuro messianico.
- 29 L'individuazione della scissione tra parola e musica, effetto ma forse anche causa della corruzione del mondo moderno, può trasformarsi anche in un'efficace arma di critica contro la società. Non per nulla Rousseau conclude il suo trattato con un capitoletto che ad una lettura attenta si rivela come centrale nel suo ragionamento, sul rapporto tra *le*

*lingue e i governi*, che a tutta prima potrebbe sembrare una forzatura in un saggio in cui si dovrebbe trattare di tutt'altro, cioè dell'origine delle lingue e quindi della musica. «Vi sono lingue – afferma Rousseau – che s'accordano con la libertà: sono le lingue sonore, prosodiche, armoniose, il cui suono si percepisce molto da lontano...»<sup>7</sup>. Le lingue in cui non si è ancora verificato questa scissione tra parola e suono, tra significato concettuale e accento sonoro e melodico del linguaggio, sono le lingue consone alla democrazia: si tratta evidentemente di una democrazia mitizzata, democrazia che viene ad identificarsi con la Grecia antica o con immaginari paesi in cui vige una democrazia partecipativa, in cui tutto il popolo collabora alla conduzione della cosa pubblica. Non è importante che tale forma ideale di governo e di linguaggio forse non sia mai esistita, dacché l'uomo è uscito dalla foresta; ciò che è importante è la critica che ne emerge alla società attuale che viene identificata con una società autoritaria, priva di ogni democrazia partecipativa.

Le società hanno ormai assunto una forma definita; nulla viene più mutato senza i cannoni e gli scudi, e dal momento che non si ha nulla da dire al popolo altro che *date dei soldi*, glielo si dice con manifesti affissi agli angoli delle strade, oppure con soldati nelle case. Non c'è bisogno per questo di riunire nessuno; al contrario, bisogna tenere le persone lontane l'una dall'altra: questa è la prima massima della politica moderna<sup>8</sup>.

- 30 Rousseau identifica dunque il problema della democrazia con quello della comunicazione autentica e non alienata: non c'è l'una senza l'altra. Ma la comunicazione è autentica solamente quando si serve di strumenti che abbiano un certo grado di *naturalità*: «Le lingue – afferma ancora – si formano secondo un processo naturale, sui bisogni degli uomini; esse si trasformano e si alterano secondo le trasformazioni di questi stessi bisogni. Nei tempi antichi in cui la persuasione teneva il posto della forza pubblica era necessaria l'eloquenza. A che servirebbe oggi che la forza pubblica ha sostituito la persuasione? (...)»<sup>9</sup>. C'è dunque uno stretto rapporto tra lingua, musica, comunicazione autentica e società democratica. Dove prevale la comunicazione basata unicamente su strumenti convenzionali e dove la natura è stata soppressa non si può avere altro che un uomo alienato nelle sue facoltà fondamentali e una società autoritaria dove alla persuasione e alla partecipazione è stato sostituito l'ordine e la forza come unico elemento di coesione sociale.
- 31 Alla luce di queste precisazioni bisognerebbe riprendere in considerazione tutta la partecipazione di Rousseau ed anche di altri Enciclopedisti come D'Alembert, Grimm, Diderot, De Joucourt e dello stesso Rameau, alle vivaci *querelles* settecentesche sulla supremazia o meno dell'opera italiana o francese. Leggendo a distanza di tempo le cronache di queste dispute si rimane a volte stupiti della virulenza delle polemiche e sembra impossibile che di fronte a quello che poteva sembrare un mero fatto di gusto si accendessero battaglie così aspre. In realtà spesso dietro queste *querelles* vi erano problemi di ben altro spessore e forse, in epoca di severe censure, una discussione sulla supremazia dell'Italia o della Francia in fatto di opere poteva essere uno stratagemma per poter parlare di ben altri problemi abilmente mascherati in una faccenda da artisti. Anche il libello di Rousseau *Lettre sur la musique française* è difficilmente comprensibile se non si tiene conto di questo più vasto contesto ideologico e politico anzitutto in cui senza dubbio s'inserivano anche differenze di gusto, la cui importanza però era del tutto marginale e spesso pretestuosa.
- 32 L'asprezza della battaglia per la musica italiana contro quella francese e la ben nota teoria di Rousseau secondo cui i francesi non avrebbero mai potuto avere una loro musica a causa della loro lingua, sembra del tutto sproporzionata rispetto all'oggetto della disputa,

ma in realtà nasconde una ben più densa e importante battaglia per la difesa di altri valori ben più rilevanti, rispetto ad una mera questione di gusto. La battaglia in realtà era per una società più giusta e più democratica. Il mito della musica italiana negli scritti di Rousseau andava di pari passo con il mito della tragedia greca e della musica greca, realtà mitizzate ma del tutto sconosciute. Ma i miti spesso hanno una forza propulsiva che la realtà non ha, e questo è proprio il caso di Rousseau e delle sue teorie sulla musica che tanta importanza hanno avuto in tutto il secolo XIX sino a Wagner e oltre: non si può non ricordare che quando Rousseau scriveva i suoi saggi sulla musica la rivoluzione francese era alle porte.

- 33 Questo è forse il messaggio più importante che Rousseau ha lasciato ai suoi contemporanei e al secolo successivo, messaggio che è stato raccolto non solamente da tanti filosofi dell'età romantica ma dai musicisti stessi delle scuole nazionali: le loro opere infatti sembrano seguire sul piano operativo proprio il pensiero di Rousseau e farsi partecipe della sua battaglia in cui la musica si poneva come elemento non secondario nella creazione di una società migliore in cui l'uomo ritrovasse la perduta unità delle sue facoltà e la sua individualità personale e nazionale.
- 34 L'interesse manifestato dai primi romantici, da Herder anzitutto, per le musiche popolari, per quelle espressioni specifiche e insostituibili e intraducibili del genio di una nazione, conferma ciò che gli Enciclopedisti avevano già intravisto nelle loro vivaci *querelles*. Forse si può individuare un analogo percorso intellettuale, passando dal campo della musica a quello della politica, ricordando il modo con cui la rivoluzione ha concepito i sacri principi di *liberté, égalité et fraternité*: diritti universali, naturali, di tutti gli uomini e di tutti i popoli, ma che trovano la loro espressione, la loro realizzazione nelle costituzioni di ogni nazione, nelle norme proprie ad ogni popolo, diverse a seconda della propria storia, della propria origine e delle proprie condizioni. Forse la grande invenzione della rivoluzione, che affonda le sue radici nel pensiero degli Enciclopedisti, è proprio l'idea che l'universale può trovare espressione solamente attraverso l'individuale, il personale e il particolare; altrimenti l'universalità rimane astratta e vuota di contenuto.
- 35 Ma la storia degli uomini cammina sempre per vie più tormentate e spesso più violente e brutali rispetto alle dispute dei filosofi. Questa complessa e tortuosa dialettica tra universale e particolare tocca infatti nel secolo XIX uno dei suoi momenti più drammatici; ma non vi sarà certo nel futuro una facile soluzione a questo problema. Anzi esso rimarrà una delle costanti che segnerà la storia della musica e non solo della musica in modo drammatico durante tutto il secolo XIX e oltre.

---

## NOTE

1. *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. italiana di M. BELLINI e P. VINCENZI, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005, p. 177.
2. Cfr. Vol. I, sez. XLV.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

5. Cfr. A. COLLISANI, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'Epos, 2007.
6. Cfr. *Gli Illuministi e la musica*, a cura di E. FUBINI, ed. Principato, Milano 1969, p. 176.
7. *Ibid.*, p. 190.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*

**«LE VRAI SAUVAGE NE CHANTA JAMAIS»:  
L'ORIGINE E LA MUSICA  
NEL *DICTIONNAIRE* DI ROUSSEAU**

Tra gli articoli che Jean-Jacques Rousseau scrisse in tre mesi, nel 1749, per l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert e le voci meditate e rimaneggiate per circa diciotto anni, e infine pubblicate nel 1768 con il titolo *Dictionnaire de musique*,<sup>1</sup> la distanza non è solo cronologica, ma soprattutto concettuale: sono gli anni dell'elaborazione politica ed estetica, intensi anche sul piano esistenziale; gli anni in cui si mette alla prova come artista: come compositore e come scrittore.<sup>2</sup> Non è semplice annodare le concezioni e le

<sup>1</sup> Rousseau informò orgogliosamente Madame de Warens, in una lettera del 27 gennaio 1749 di aver ricevuto l'incarico di redigere le voci musicali per l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert; racconta poi nella sua prefazione al *Dictionnaire*, datata «20 Décembre 1764», di averle scritte e consegnate in soli tre mesi e, diversamente dagli altri autori, di non avervi più messo mano. Anche se la pubblicazione dei diciassette volumi dell'*Encyclopédie*, iniziata nel giugno del 1751, si protrarrà fino al 1765, è vero che Rousseau non ebbe più occasione di correggere i suoi articoli, dato anche il mutamento delle sue relazioni con i *philosophes* che da amichevoli divennero in breve sospettose e poi definitivamente ostili.

Molte notizie bio-bibliografiche sulla stesura e sulla stampa del *Dictionnaire de musique* si leggono oggi nella relativa «Introduction» di Jean-Jacques Eigeldinger (pp. CCLXIX-CCXCVIII) in JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959-1995 (d'ora in poi *Œuvres*): nel V volume, appena apparso, finalmente sono pubblicati (insieme a quelli storici e scientifici) gli scritti sulla musica.

<sup>2</sup> La storia di Rousseau compositore è discontinua ma interessante, e rivela molte pieghe della sua contraddittoria personalità. (Questo argomento ho già trattato specialmente in *Dall'«Essai» alla «Lettre»: ancora una volta Jean-Jacques juge de Jean-Jacques*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIII, 1988, pp. 242-278). Un elenco delle sue composizioni può leggersi in THOMAS WEBB HUNT, *The Dictionnaire de musique of Jean-Jacques Rousseau* (North Texas State University, Ph.D. 1967), UMI, Ann Arbor (Michigan), 1991, vol. 2, pp. 467-468. Quello precedentemente redatto da JEAN TIERSOT, *J.-J. Rousseau. Un maître de la musique*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1977 (1920<sup>1</sup>) (che, insieme a JEAN SÉNELIER, *Bibliographie générale des Œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, costituisce una delle fonti di Hunt) contiene utili indicazioni sulle biblioteche che conservano gli originali. Anche come scrittore di letteratura, di teatro, di poesia, come è noto, Rousseau fu relativamente prolifico; scrisse il suo capolavoro, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, tra il 1756 e il 1760.

esperienze diversificate che elabora e vive con la sua sensibilità esasperata. Quel che è certo è che il *Dictionnaire* è tutt'altro che «un travail de manoeuvre»<sup>3</sup> come egli lo definì: oltre a essere una ricca fonte di informazioni sulla musica e sulla vita musicale del suo tempo, oltre a testimoniare la ricchezza e la varietà delle sue letture, esso porta i segni, talora sofferti talaltra ironici, della sua soggettività;<sup>4</sup> ma soprattutto costituisce un'esposizione della sua filosofia della musica, lucida ed esplicita pur se assai più diffusa e frantumata di quella dell'*Essai sur l'origine des langues* (ca. 1760).

Il *Dictionnaire* infatti non si esaurisce nell'ampliamento e nella correzione degli articoli scritti per l'*Encyclopédie*: più della metà delle sue circa novecento voci sono del tutto nuove; la maggior parte di quelle rimaneggiate contiene, oltre a numerose correzioni e tagli, aggiunte lunghe e significative.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, in *Œuvres*, vol. I, pp. 1-656: livre X, p. 547. (Uso sempre, citando Rousseau, l'ortografia mantenuta dai curatori delle *Œuvres*). Rousseau ci fornisce altre definizioni del *Dictionnaire*: lo riduce, per esempio, a un passatempo per i giorni di pioggia (cfr. *ivi*, livre IX, p. 441); ma lo considera una prova della sua competenza musicale (cfr. *ivi*, livre VIII, p. 415).

<sup>4</sup> In tutto il *Dictionnaire*, come anche negli articoli per l'*Encyclopédie*, emergono i gusti personali dell'autore; e, di più, qua e là lampeggiano le sue passioni. Si pensi, per fare qualche esempio tra i tanti possibili, che tra le voci di un'opera di consultazione asettica quale dovrebbe essere un dizionario enciclopedico, Rousseau inserì la voce «Crier» di fatto per il solo gusto di dichiarare: «La Musique Française veut être criée: c'est en cela que consiste sa plus grande expression» (*Dictionnaire de musique*, in *Œuvres*, vol. V, pp. 603-1191: 747). Oppure, per un diverso tono umoristico, si rilegga il delizioso dialogo immaginario, piccolo capolavoro di fantasia letteraria impiegata a fini didattici, che si svolge, alla voce «Intervalle», tra Pitagora e Aristosseno (*ivi*, p. 867). Si veda soprattutto, nella voce «Copiste», la dichiarazione impudica e impietosa delle sue proprie contraddizioni, umane e culturali (*ivi*, p. 735).

<sup>5</sup> Un confronto tra gli articoli scritti per l'*Encyclopédie* e le voci del *Dictionnaire* può leggersi in T. W. HUNT, *op. cit.*, vol. I, cap. III, soprattutto relativo ai cambiamenti apportati da Rousseau alle voci fisico-teoriche; nel vol. II, l'appendice VI, pp. 522-529, espone sinteticamente in una tabella i dati fondamentali emersi (questi dati, come molti altri del lavoro di Hunt, talvolta non coincidono con quelli da me ritrovati; ma sarebbe strano il contrario, data la molteplicità, la varietà, il gran numero di elementi da tenere in conto nell'effettuare il confronto). Nel V vol. delle *Œuvres*, nelle «Notes et variantes» relative al *Dictionnaire*, quattro saggi esemplari (pp. 1658-1733): SAMUEL BAUD-BOVY, *Note sur la musique grecque antique*; XAVIER BOUVIER, *Rousseau et la théorie ramiste*; BRENNO BOCCADORO, *Tartini, Rousseau et les Lumières*; JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Pour une esthétique de l'art lyrique*, sono tutti, in diversa misura, attenti al confronto con l'*Encyclopédie*. Alle pp. 1734-1739 sono elencate le voci scritte da Rousseau *ex novo* per il *Dictionnaire*; inoltre, pp. 1739-1755, un buon esempio è costituito dalla sinossi delle due versioni dell'articolo «Accompagnement». Mi permetto di citare anche un mio saggio, nato dallo stesso confronto, che indaga l'evolversi dell'estetica di Rousseau: *Lingua e musica, e musica come linguaggio nel Dictionnaire de musique di Jean-Jacques Rousseau*, Festschrift Michal Bristiger, Poznan, da lungo tempo in attesa di pubblicazione.

I non pochi pesanti rilievi mossi da Rameau agli articoli di carattere teorico contenuti nei primi cinque volumi dell'*Encyclopédie* (1751-1755) contribuirono in parte anch'essi – possiamo supporre – ad acuire l'insoddisfazione di Rousseau, che aveva già iniziato la revisione e la vera e propria riscrittura; questa si rivelò più lunga di quanto avesse pensato e anche di quanto fosse sua abitudine; andò incontro del resto, con i suoi numerosi trasferimenti, con le sue inimicizie, con i suoi sospetti, anche a ostacoli concreti nel reperimento del materiale bibliografico e nell'aggiornamento sulla vita e sulla cultura musicale.<sup>6</sup> Ma piuttosto che sulle singole osservazioni di Rameau, che talvolta sembra non prendere neppure in considerazione, egli continuò a lungo a riflettere sui principi filosofici ed estetici che presiedevano al loro disaccordo, cosicché in molti dei suoi scritti troviamo approfondita e sviluppata la sua riflessione sul rapporto tra musica e natura, tra natura e cultura, argomento centrale ed essenziale della loro polemica (e del suo pensiero politico e pedagogico); così in un certo senso dobbiamo alla pedanteria astiosa di Rameau assai più che una buona parte del *Dictionnaire de musique*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit.: «Préface», pp. 605-610. Jean-Philippe Rameau racconta a sua volta di non aver voluto redigere gli articoli musicali dell'*Encyclopédie*, precedentemente a lui commissionati, ma di essersi offerto di rivedere quelli che qualcun altro avrebbe steso, cosa che non gli venne richiesta (Cfr. *Reponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*, in JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Complete Theoretical Writings*, edited by Erwin R. Jacobi, s.l., American Institute of Musicology, 1969, vol. V, pp. 360-361). Questo particolare si aggiunse forse alle precedenti cause di inimicizia e di disistima nel determinare la sua reazione pesantemente, e talvolta pretestuosamente, critica. Nel 1756, nell'*Avertissement des éditeurs* che apre il sesto volume dell'*Encyclopédie*, d'Alembert, con tono piuttosto sbrigativo e indifferente, faceva cenno ad un'anonima *brochure* che aveva criticato gli articoli musicali; aggiungeva che l'autore di questi ultimi, M. Rousseau, avrebbe risposto di persona, se lo avesse ritenuto opportuno, nel *Dictionnaire de musique* che stava preparando. Rousseau veramente aveva già risposto rivolgendosi esplicitamente a Rameau: *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie* (1755). Tutti gli scritti relativi a questa vicenda, oltre a quelli già citati: *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1756), *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau e Réponse de M. Rameau, à la Lettre de M. d'Alembert, qu'on vient de lire; Source où, vraisemblablement, on a dû puiser la première idée des proportions; Origine des modes et du tempérament; Suite de la Réponse* (1761), e anche alcune interessanti testimonianze coeve, possono leggersi nel vol. V degli scritti teorici di Rameau, sopra citati; nel vol. IV, «Introduction», pp. XIII-XIX, può leggersi la cronologia degli avvenimenti relativi e una bibliografia.

<sup>7</sup> Anche l'*Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres*, vol. V, pp. 371-429, che costituisce il fulcro filosofico del pensiero di Rousseau sulla musica e il punto d'incontro e di snodo della sua riflessione politica ed estetica, si sviluppa dalla riflessione sui concetti relativi alle affermazioni di Rameau; lo dimostra anche l'esame dei manoscritti: cfr. MARIE ELISABETH

La definizione di «musique naturelle» (o «harmonique») e «musique imitative», che troviamo soltanto nel *Dictionnaire*, appartiene a questo percorso concettuale; è carica di implicazioni filosofiche ed estetiche, e significativa rispetto ad alcune apparenti contraddizioni del suo pensiero musicale. Emerge in modo chiaro dal confronto delle voci scritte per le due opere a carattere enciclopedico, e lo stesso Rousseau le conferisce rilievo; la espone infatti almeno in quattro voci, tutte fondamentali: ordinatamente in «Opéra» e «Musique», completandola in «Composition» e perfezionandola in «Unité de mélodie»;<sup>8</sup> vi accenna inoltre in diversi passi di altre voci, quasi sempre quando affronta argomenti di estetica, correggendo e integrando quelle relative dell'*Encyclopédie*.<sup>9</sup>

DUCHEZ, *Principe de la mélodie et origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie*, «Revue de Musicologie», LX, n. 1-2, 1974: è questo il fondamentale saggio che accompagna la prima pubblicazione dell'*Origine de la mélodie* (ora anche in *Œuvres*, vol. V, pp. 329-343) dove Duchez dimostra come l'*Origine* sia il nodo concettuale e il primo abbozzo tanto dell'*Essai* che dell'*Examen*.

<sup>8</sup> Le voci «Musique» e «Composition» erano state scritte da Rousseau per l'*Encyclopédie*; furono poi abbondantemente rimaneggiate per il *Dictionnaire* e la distinzione della musica in «naturale» e «imitativa» costituisce un'aggiunta, inserita in «Musique» in un elenco di definizioni ben più oggettive e storicamente determinate che non subirono variazioni di rilievo. Le voci «Opéra» e «Unité de mélodie» invece furono scritte da Rousseau *ex novo* per il *Dictionnaire*; nell'*Encyclopédie* l'articolo «Opéra», tomo XI, è redatto, in modo piuttosto disorganico e con alcune sviste, da Louis de Jaucourt (sia concessa – a me palermitana – una brevissima digressione per ricordare che il cavalier de Jaucourt è l'autore di quello che è forse il più grossolano *erreur dans l'Encyclopédie*: egli definì Palermo, nella voce a essa dedicata (tomo XI), «ville détruite [...] par un tremblement de terre». Sollecitati da giustificate proteste, gli autori dell'*Encyclopédie* pubblicarono alla fine del tomo XII un «Supplement à l'article de Palerme, reçu après coup» e, alla fine del tomo XV, ancora una breve precisazione); nel tomo XVII si trova la voce «Unité» composta da due articoli, uno riferito alle arti figurative – ancora di Louis de Jaucourt – e uno alla letteratura – di Diderot; non vi si legge invece, ovviamente, l'articolo «Unité de mélodie»: questo termine fu coniato da Rousseau, e usato già nella *Lettre sur la musique française* (1753), in *Œuvres*, vol. V, pp. 287-328: 304-305, per designare il suo ideale estetico: la risultante percettivamente coerente degli elementi compositivi, la *Gestalt* temporale della musica, che compone al suo interno non solo sincronia e diacronia ma anche senso e suono. Rousseau non fece che adattare alla musica l'idea estetica del suo tempo che attribuiva all'unità un ruolo fondamentale nell'elaborazione artistica, ma così facendo si può pensare avesse prefigurato l'ideale classico dello stile viennese (ho già motivato questa mia opinione nel mio articolo *Dall'«Essai» alla «Lettre»* cit.; cfr. anche BEATRICE DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 200-201).

<sup>9</sup> Tra i molti possibili esempi della cura posta da Rousseau nel distinguere questa duplicità della musica, sottolineo la correzione da lui apportata all'articolo «Sonate» in cui, dove nell'*Encyclopédie*, tomo XVI, aveva scritto semplicemente che «la musique est un art d'imitation», nel *Dictionnaire* cit., p. 1060, specifica, e la sua correzione è tanto più significativa in quanto oggettivamente marginale: «La Musique purement Harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts

La «musique naturelle» – ci spiega nell'articolo «Opéra» – suscita in chi ascolta soltanto il piacere fisico delle sensazioni prodotte da tutte le componenti essenziali: melodia, ritmo e armonia; naturali sono la musica sacra, che non suscita, e non deve suscitare passioni (come specifica nella voce «Mottet»)<sup>10</sup> e la musica d'intrattenimento: quella da ballo e quella delle canzoni; in «Musique» chiarisce che una musica si definisce naturale per due motivi diversi ma connessi: perché genera soltanto sensazioni, anche se gradevoli, e perché è composta ricalcando la natura fisica dei suoni; è musica da poco: musica francese (in «Unité de mélodie»). Invece la «musique imitative», che è quella teatrale, si innalza al livello delle altre arti, che sono appunto mimetiche, e, grazie alle inflessioni melodiche, diviene capace di esprimere passioni e dipingere immagini; anzi, più delle altre arti, riesce a raffigurare la realtà in ogni suo aspetto; può entrare quindi in competizione col testo drammatico, può renderlo più espressivo e affascinante, può persino trionfare su di esso («Opéra»); una composizione è imitativa quando il compositore si prefigge di commuovere i suoi ascoltatori con effetti morali («Composition»); ed è la tensione melodico-temporale che compie la trasformazione, assimilando anche le funzioni armoni-

d'imitation» (trad. mia, come di tutti i passi citati dal *Dictionnaire* e dall'*Encyclopédie*: «La musica soltanto armonica è poca cosa; per piacere continuamente, ed evitare la noia, deve sollevarsi al livello delle arti imitative»).

Malgrado l'evidenza e l'importanza con cui si impone questa dicotomia (naturale/imitativa), di cui Rousseau si serve «comme d'un axiome de base qui veut rendre compte de son opposition irréductible aux vues de Rameau» (proprio come scrive J.-J. EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 1712), non sempre essa è stata messa a fuoco dai lettori e dagli studiosi del pensiero musicale di Rousseau. È assai strano per esempio che non ne accenni THOMAS WEBB HUNT nei due corposi volumi, già citati, tutti dedicati al *Dictionnaire de musique*. A sua volta CATHERINE KINTZLER, nella sua prefazione, *Rameau et Rousseau: le choc de deux esthétiques*, pp. IX-LIV, a J.-J. ROUSSEAU, *Écrits sur la musique*, Paris, Stock Musique, 1979 (una ristampa dell'edizione Porrat del 1838 che non comprende il *Dictionnaire*), scrive che per Rousseau la «musique naturelle [...] est une musique qui va au cœur, qui suscite des émotions et qui, non contente de plaire, touche et remue l'âme humaine», il che, come sarà presto chiaro, costituisce una semplificazione piuttosto fuorviante.

<sup>10</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit.: «Mottet», p. 912: «On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale: les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent» («Non vi si deve cercare l'imitazione, come quando si tratta di musica teatrale: i canti sacri non devono rappresentare il tumulto delle passioni umane, ma soltanto la maestà di Colui al quale sono rivolti, e l'imperturbabilità di coloro che li intonano»). Naturalmente anche questo passo è un'aggiunta fatta nel *Dictionnaire* e non si legge nella voce «Motet» dell'*Encyclopédie*, tomo X.

che, come Rousseau chiarisce in «Unité de mélodie», dove raggiunge la massima concentrazione e la massima coerenza rielaborando la sua definizione delle «due musiche», come qui le chiama, all'interno del concetto di unità di melodia e adattandola all'altra sua precedente e assai più nota contrapposizione tra musica italiana e musica francese.<sup>11</sup>

Anche nell'*Essai* troviamo il termine «naturale» usato con valenza estetica negativa: il suono con la sua complessità fisica costituisce sempre e per tutti un accarezzamento del senso acustico, tanto gradevole quanto vano e inconsistente; perché questa sua bellezza naturale si trasformi in culturale, procurando un piacere intenso e duraturo, bisogna che i suoni vengano scelti e organizzati: le inflessioni melodiche che costituiscono il vocabolario specifico di ogni cultura conciliano il bello e l'espressione, procurando in chi ascolta il più alto grado del piacere estetico circoscritto di sensualità («volupté»). L'armonia costituisce una forma riservata di bellezza ma, se si limita a ricostruire la forma composita dell'onda sonora assunta come modello universale, ne altera le proporzioni fisiche senza acquisire una forma sensata, e costituisce un bello «convenzionale».<sup>12</sup>

Nell'*Essai* l'aggettivo «naturale» è usato tanto in contrapposizione a «culturale» quanto per definire la bellezza sensibile, il puro piacere dell'udito. Nelle definizioni del *Dictionnaire* mantiene soltanto il secondo significato: tanto la «musique naturelle» che quella «imitative» sono infatti prodotti della cultura; tuttavia il suo campo semantico si allarga anche al significato che le attribuiva Rameau: come abbiamo visto, la musica naturale è composta ricostruendo la forma fisica del suono, in base ai rapporti delle vibrazioni armoniche a esso connaturate. Ma, diversamente da quello di Rameau, il giudizio etico-estetico è pesantemente negativo: la «musique naturelle» ambiguamente riunifica il bello naturale e vano della

<sup>11</sup> I passi qui sintetizzati (dal *Dictionnaire* cit.: «Musique», p. 918; «Opéra», pp. 948-949; «Composition», pp. 721-722; «Unité de mélodie», p. 1143) sono riportati per esteso, con le relative traduzioni, in appendice.

<sup>12</sup> Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Essai* cit.: «De l'Harmonie», pp. 415-419; è questo il capitolo (XIV) specialmente dedicato a confutare Rameau. Il termine «volupté» viene usato da Rousseau anche quando racconta della prima rappresentazione del *Devin du village* nelle sue *Confessions*, cit., livre VIII, p. 379, qui per altro dichiarando esplicitamente la componente erotica del piacere estetico.

sonorità non intenzionata e quello artificioso e mendace – convenzionale – delle concatenazioni accordali che si spacciano per ricostruzione fedele della natura del suono. È interessante ancora rilevare che tutte le componenti dell'opera musicale, la melodia come l'armonia e il ritmo, possono limitarsi a produrre su chi ascolta effetti puramente sensibili, 'naturali', se il principio compositivo su cui sono basate è quello fisico-acustico.

Quest'ultima precisazione, significativa anche relativamente alla dialettica di melodia e armonia, ritroviamo nella voce «*Mélo-die*»: questa appunto può essere anch'essa naturale o imitativa e, come più in generale è detto della musica, si limita a suscitare sensazioni gradevoli se il principio in base al quale ha preso forma è quello, fisico, delle relazioni tonali. L'altro principio formale, che invece la rende imitativa e capace di «opérer [...] des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens», è anch'esso da ricercarsi, come Rousseau specifica, nella natura, ma, con più sottile e sensibile analisi, in quella natura variabile e malleabile che sottende gli stati e gli atti psichici: è il principio «qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant»; e su questo aspetto della definizione dovremo tornare.<sup>13</sup>

Siamo giunti intanto al punto centrale della riflessione di Rousseau sulla teoria armonica di Rameau: la natura non si esaurisce nella sua fisica che, per giunta, con la nostra intelligenza e i nostri mezzi inadeguati, riduciamo in formule; il continuo infinito di vibrazioni che costituisce il suono non può, ridotto alle sue aliquote più evidenti e sensibili, essere artificialmente imitato; e indicarlo come modello costituisce una mistificazione.<sup>14</sup> Rousseau rifiuta co-

<sup>13</sup> *Id.*, *Dictionnaire* cit.: «*Mélo-die*», p. 885 («È lo stesso principio che fa variare il tono della voce quando si parla, secondo le cose che si dicono e i moti che si provano dicendole»); cfr., più oltre in appendice, l'intero passo con la traduzione italiana. Questa voce nell'*Encyclopédie* (tomo IX) era di Rousseau, ma del tutto diversa.

<sup>14</sup> *Ivi*: «*Harmonie*», pp. 848-849 (la voce dell'*Encyclopédie*, tomo VII, è stata quasi completamente riscritta e il passo qui citato non vi compariva): «D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, et pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature?» («D'altra parte il corpo vibrante non produce soltanto, oltre al suono fondamentale, i suoni con cui compone l'accordo perfetto, ma un'infinità di altri, emessi da tutte le sue

me mistificante ogni naturalizzazione, e dunque ogni universalizzazione, dell'espressione musicale. Rifiuta la fisica delle vibrazioni se da questa si vuol trarre una legge armonico-melodica inderogabile ed esaustiva, così come rifiuta le osservazioni di Newton sulle analogie tra vibrazioni sonore e luminose, se su queste si basa l'idea, smentita a suo dire dall'esperienza estetica, di una «musica per gli occhi» e di uno strumento che la produca;<sup>15</sup> recupera però sia l'armonia tonale che la sinestesia, qualora non vengano imposte come leggi di natura ma sfruttate come mezzi di intensificazione espressiva: per mettere in evidenza i fuochi significanti dello scorrere melodico<sup>16</sup> e per dipingere immagini sonore.<sup>17</sup>

aliquote, che non sono parte di questo accordo perfetto. Come mai i primi sono consonanti e gli altri non lo sono, se sono prodotti tutti allo stesso modo dalla Natura?». Cfr. anche Id., *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, in *Œuvres*, vol. V, pp. 345-370: 351. Ho già messo in evidenza (Dall'«*Essai*» alla «*Lettre*» cit., pp. 262-265) come questa sia la stessa obiezione che Schönberg muoverà ai suoi avversari che, ancora nel nostro secolo continuano, tardi seguaci di Rameau, a indicare nella Natura un modello cui l'atonalità e la dodecafonia si sottrarrebbero; il che è significativo delle implicazioni profondamente conservatrici e livellatrici che si nascondono dietro l'ideologia della Natura. In C. KINTZLER, *op. cit.*, la polemica tra Rameau e Rousseau, efficacemente ritratta nel titolo come «choc di due estetiche», viene però interpretata riduttivamente (proprio a causa del fraintendimento cui ho già accennato: vedi sopra, nota 9); Kintzler infatti parla di un «malinteso» tra i due, che sarebbe derivato dal significato diverso con cui usavano il termine *natura* (cfr. *ivi*, pp. XII-XIII); invece Rousseau, così almeno a me sembra, usava con piena consapevolezza il vocabolo anche nel significato di Rameau, stigmatizzandone l'aspetto mendace e mistificante.

<sup>15</sup> «Musique oculaire» la chiama DIDEROT, nella voce «Clavecin oculaire» dell'*Encyclopédie*, tomo III, in cui descrive il celebre strumento costruito dal padre Castel. La critica di Rousseau cui invece mi riferisco, si legge nel capitolo XVI dell'*Essai* cit., p. 419.

<sup>16</sup> La valutazione positiva del ruolo dell'armonia modernamente intesa emerge più volte nel *Dictionnaire*; cfr., per es., «Expression» (scritto *ex novo*), p. 820: «Elle [l'harmonie] renforce l'Expression même, en donnant plus de justesse et de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, et, marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le Chant, comme les idées se lient dans le discours» («Irrobustisce l'espressione stessa rendendo più esatti e determinati gli intervalli melodici; vivifica il loro carattere, ed evidenziando il loro ruolo nell'ordine tonale, ricorda ciò che precede, annuncia ciò che seguirà, collegando le frasi melodiche come le idee si ordinano nel discorso»); anche nell'*Encyclopédie* si possono trovare esempi della consapevolezza e dell'apprezzamento di Rousseau della funzionalità discorsiva dell'armonia; cfr., per es., «Harmonie», tomo VIII: «Il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique, comme dans le langage; c'est l'effet de la dissonance; c'est par elle que l'oreille entend le discours harmonique et qu'elle distingue ses phrases, ses repos, son commencement et sa fin» («Bisogna che ci sia un senso, un legame nella musica, come nel linguaggio; ed è effetto della dissonanza; è grazie a essa che l'orecchio comprende il discorso armonico e distingue le sue frasi, le sue pause, il suo inizio e la sua fine»). Nel *Dictionnaire* egli sostituisce questo passo con una lunga argomentazione sull'incompletezza della teoria armonica di Rameau entro la quale comunque riafferma, anche se in forma meno incisiva, che la dissonanza è l'elemento fecondo del sistema armonico;

È necessaria qui una digressione: ci sono ancora altri significati attribuiti da Rousseau ai termini «natura» e «naturale», anche prendendo in considerazione soltanto il *Dictionnaire*. Vi troviamo il termine tecnico-musicale («Naturel») spiegato in una voce specifica,<sup>18</sup> il significato divulgato e banale di «spontaneo: naïf»,<sup>19</sup> e quello più carico di senso filosofico: «pre-culturale», prima di ogni cultura, esclusivamente di natura. È importante, e forse sorprendente, notare che in quest'ultima accezione, il termine «naturale» non può qualificare nessun tipo di musica: neanche la linea melodica del canto, la prima forma di espressione sonora. Per questo Rousseau, che nella voce «Chanson» dell'*Encyclopédie* (tomo III) aveva scritto che «l'usage des Chansons est fort naturel à l'homme», quando la riscrive per il *Dictionnaire* ritiene opportuno evitare ogni equivoco e modifica: «l'usage des Chansons semble être une suite naturelle de celui de la parole, et n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chant».<sup>20</sup> E con più apodittica chiarezza: «le vrai Sauvage ne chanta jamais», afferma nel *Dictionnaire*; dichiarazione tanto più significativa se confrontata con la nuova definizione di canto in cui programmaticamente include ogni possibile forma

riguardo alla valutazione dell'armonia non assistiamo infatti – dall'*Encyclopédie* al *Dictionnaire* – a una evoluzione del suo pensiero nel senso di un sempre maggiore apprezzamento; ma piuttosto di una sempre più pronunciata prudenza nell'esprimerlo, probabilmente per lasciare in evidenza il suo disaccordo con Rameau che riguardava il principio compositivo. Forse questa prudenza ha contribuito a diffondere l'equivoco di una sua profonda ostilità all'armonia, anche se la causa principale di fraintendimento, come già evidenziava nel suo libro ormai classico ENRICO FUBINI, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 115, è costituita dall'area semantica del termine «armonia» in cui Rousseau comprendeva ancora, come del resto i suoi contemporanei, anche la polifonia.

<sup>17</sup> Sulle immagini suscitate acusticamente si basa, come vedremo, la concezione estetico-imitativa di Rousseau, attenta alle qualità metaforiche del linguaggio musicale, senza però trascurare quelle sinestesiche; non per niente nella voce «Imitation» del *Dictionnaire*, proprio nel celebre passo in cui descrive la mimesi musicale (vedi, più oltre, pp. 7-8 e Appendice), si legge che «la Musique [...] semble mettre l'œil dans l'oreille» (p. 860).

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 927-928: riferito alla musica vocale in contrapposizione a quella artificiosa degli strumenti, e alla scala diatonica senza accidenti aggiunti.

<sup>19</sup> Un chiaro esempio si trova nella voce «Romance» (*Ivi*, p. 1028, corsivi miei): «[...] point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre [...]» («[...] senza ornamentazioni e artifici, una melodia dolce, naturale», specialmente se lo paragoniamo col seguente passo della voce «Chanson» (*Ivi*, p. 694): «Les Romances dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre et naïf [...]» («Le romanze che commuovono lievemente l'anima con il canto tenero e spontaneo [...]).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 690 («L'uso di canzoni sembra proseguire naturalmente quello della parola; infatti dovunque si parla, si canta»).

melodico-vocale, anche di altre culture, eventualmente strutturate su scale e intervalli diversi dai nostri.<sup>21</sup>

Nell'*Encyclopédie* (tomo III) la voce «Chant», come la successiva «Chanter», era costituita da due articoli (senza contare quelli di argomento letterario redatti da Diderot); il primo, piuttosto breve, firmato da Rousseau, il secondo, più lungo e articolato, da Jean Louis de Cahusac. Quando Rousseau riscrive il suo per il *Dictionnaire*, tiene conto anche delle opinioni di Cahusac, ma per contraddirle; infatti ha intanto maturato la sua personale concezione di ciò che è naturale e di ciò che non lo è, riflettendo sul «corpo sonoro», sull'origine delle diseguaglianze tra gli uomini e su quella del linguaggio e delle lingue.

Se Cahusac aveva scritto: «Le chant est l'une des deux premières expressions du sentiment, données par la nature [...] Cette espece de langage, qui est de tous les pays, est aussi entendu par tous les hommes, parce qu'il est celui de la nature», Rousseau, con progressiva intensificazione, lo nega: «Le chant ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais»;<sup>22</sup> alle affermazioni di Cahusac: «Un muet donne des sons, et forme par conséquent des chants»; «tous les hommes chantent, bien ou mal»; «la voix d'ailleurs est un instrument musical dont tous les hommes peuvent se servir sans le secours de maîtres, de principes ou de règles»; egli ribatte sinteticamente: «Les Muets ne chantent point, ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que

<sup>21</sup> *Ivi*: «Chant», p. 694: «Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés et appréciables. Observons que pour donner à cette definition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par Sons appréciables, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, et rendre par les touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson et calculer les Intervalles de quelque manière que ce soit» («Modificazione della voce umana con la quale si intonano suoni diversi e apprezzabili. Osserviamo che per dare a questa definizione l'universalità necessaria, non si deve intendere con 'suoni apprezzabili' soltanto quelli che possiamo identificare con le note delle nostre scale o suonare sui tasti del nostro pianoforte; ma tutti quelli di cui si può trovare o sentire l'uguale e calcolare in qualunque modo le frequenze»). Anche la nozione di «apprezzabilità» dei suoni è in contrasto con quella di Jean Philippe Rameau: cfr. *Œuvres*, vol. V: «L'origine de la mélodie. Notes et Variantes», p. 1497, nota 3.

<sup>22</sup> JEAN LOUIS DE CAHUSAC, «Chant», *Encyclopédie*, tomo III («Il canto è una delle due prime espressioni date dalla natura [...] Questa specie di linguaggio, che è usato in tutti i paesi, è anche compreso da tutti gli uomini, perché è naturale») e J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit.: «Chant», p. 695 («Il canto non sembra naturale all'uomo. Anche se i selvaggi d'America cantano, dato che parlano, il selvaggio vero non cantò mai»).

le besoin leur arrache. Je douterais que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun Chant musical»;<sup>23</sup> e alla descrizione — sempre di Cahusac — dei vocalizzi infantili come espressione istintiva, ma interna al canto, del sentimento («Tels on voit les enfans exprimer par des sons vifs ou tendres, gais ou tristes, les différentes situations de leur ame»),<sup>24</sup> che potrebbe ricordare qualche pagina dell'*Émile* (1761),<sup>25</sup> Rousseau, impegnato qui a definire il canto come prodotto di un'intenzione linguistica consapevole che produce una forma articolata melodicamente, oppone:

Les enfans crient, pleurent, et ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, et ils apprennent à Chanter, comme à parler, à notre exemple. Le Chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie et l'on se plaint sans chanter; mais on imite en chantant les cris et les plaintes; et comme, de toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le Chant.<sup>26</sup>

Chi è dunque questo *vrai sauvage* che non canta e non ha mai cantato? Rousseau lo descrive specialmente nel suo secondo *Discours* (1754): il vero selvaggio — l'uomo allo stato di natura — non è sociale e non comunica né col gesto, chiaro e schematico, né con

<sup>23</sup> J. L. DE CAHUSAC, «Chanter», *ivi* («Un muto emette suoni e forma in conseguenza canti [...] tutti gli uomini cantano, bene o male [...] la voce d'altra parte è uno strumento musicale di cui tutti possono servirsi senza l'aiuto di maestri, di principi, di regole») e J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit.: «Chant» («I muti non cantano; emettono soltanto voci instabili, sordi mugolii strappati dalla necessità; dubiterei che Pereyre, con tutta la sua abilità, possa mai ricavare da loro un qualche canto musicale»). Rodrigo Pereira o Pereire (1715-1780) è ricordato da Rousseau per il suo metodo didattico per i muti, anche nell'*Essai* cit., p. 378; cfr. *Œuvres*: «Notes et variantes», p. 1542, nota 3.

<sup>24</sup> J. L. DE CAHUSAC, «Chant» cit. («Allo stesso modo si vedono i bambini esprimere con suoni vivi o teneri, gai o tristi le diverse situazioni del loro animo»).

<sup>25</sup> Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, in *Œuvres*, vol. IV, pp. 239-864: 284-286: sono pagine celebri la cui interpretazione potrebbe essere ancora arricchita dal confronto con queste affermazioni del *Dictionnaire*.

<sup>26</sup> *Id.*, *Dictionnaire* cit.: «Chant» («I bambini gridano, piangono, e non cantano. Le prime espressioni della natura non hanno niente in sé di melodioso né di sonoro, ed essi imparano a cantare, come a parlare, prendendoci a esempio. Il canto melodico, riconoscibile come tale, non è che una semplice ma artificiale imitazione degli accenti della voce parlante o appassionata: si grida e si piange senza cantare; ma si imitano, cantando, le grida e i pianti; e siccome di tutte le imitazioni la più interessante è quella delle passioni umane, di tutti i modi di imitare, il canto è il più piacevole»).

la voce, carica di passione: il termine «natura» infatti si riferisce soltanto agli istinti che chiudono l'Io in una sfera impenetrabile dalla quale l'uomo non sarebbe mai uscito se le sue qualità peculiari, libertà e perfettibilità, non agissero contro di essa e non gli permettessero di contraddire i suoi istinti. Libertà e perfettibilità hanno prodotto quel che è diverso dalla natura, cioè, per Rousseau, la menzogna, e, con essa, i mali e il dolore. Lo stato di natura non conosceva cambiamenti, modifiche, progresso; l'uomo, appagato da se stesso, «restitoit toujours enfant».<sup>27</sup> Nell'*Émile* è descritto similmente uno stadio mentale dell'evoluzione dell'individuo; e la consapevolezza dell'Io nel bambino, la distinzione tra il sé e l'altro, vi è vista come prima conquista della razionalità sociale. L'uomo dell'origine, o alla sua origine, non canta; il suo verso, *le cri naturel*, inarticolato e indifferente, non dice nulla, perché la comunicazione è possibile solo quando l'oggetto come il mezzo, l'unità meravigliosa della natura come il continuo sonoro della voce, vengono discretizzati. Al vero selvaggio, solitario e muto, Rousseau attribuisce non pensieri ma sentimenti: questo termine ricorre nei suoi scritti per indicare il primo atto psichico dell'uomo neonato<sup>28</sup> e degli uomini alla loro origine,<sup>29</sup> e per sottolinearne la qualità di verità lancinante, unitaria e totalizzante, in traducibile. (E sono moltissime, negli scritti filosofici, le pagine dedicate all'itinerario mentale — individuale e collettivo — dal sentimento al pensiero, al linguaggio, alla scrittura). Lo stato naturale originario che precedette ogni forma di linguaggio, il puro stato di natura separato dal primo bisogno di comunicare da un tempo che non è neppure tempo ma «espace immense»,<sup>30</sup> non è che un'astrazione metatemporale.

Solo quando uscì dalla sua solipsistica e vana felicità, l'uomo riconobbe gli altri simili a sé e formò i primi gruppi familiari e

<sup>27</sup> Id., *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres*, vol. III, pp. 109-223: 160.

<sup>28</sup> Id., *Les confessions* cit., livre I, p. 8: «Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité» (trad. di Michele Rago, *Le confessioni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 10: «Sentii prima di pensare: è la sorte comune degli uomini»).

<sup>29</sup> Id., *Essai* cit., p. 380: «On ne commença pas par raisonner, mais par sentir» (trad. a cura di Paola Bora, *Saggio sull'origine delle lingue. Dove di parla della melodia e dell'imitazione musicale*, Torino, Einaudi, 1989, p. 16: «Non si cominciò col ragionare, ma col sentire»).

<sup>30</sup> Id., *Discours* cit., p. 146.

sociali. Nell'*Essai* il passaggio dalla natura alla cultura, o la frattura che le separa, è descritto vividamente come determinabile e traumatico: «Celui qui voulut que l'homme fut sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers»;<sup>31</sup> fu allora che il tempo e la storia cominciarono a scorrere e che le passioni strapparono agli uomini i primi suoni significanti, contemporaneamente parola e melodia, significato e suono; ebbe quindi inizio la lenta corrosione e corruzione della natura, la sua frantumazione che produce i cocci che la ragione padroneggia. L'origine è dunque l'utopia, l'acronia, il luogo inattuabile, l'età irrecuperabile, l'Io profondo in tutta la sua muta solitudine.<sup>32</sup>

E c'è una relazione anche tra l'origine mitica e naturale dell'uomo e la «*musique imitative*». Per comprenderla dobbiamo ritornare alla sua definizione. Abbiamo visto che l'imitazione musicale è l'effetto dell'intenzionalità e il risultato dei modi compositivi; ma non abbiamo ancora penetrato la peculiarità della concezione di Rousseau.

Il termine, lo sappiamo, ha lunghissima storia tanto in campo filosofico che estetico che specificamente musicale. In quest'ambito, il modo in cui era usato al tempo degli enciclopedisti risaliva almeno alla formulazione dei sostenitori della monodia, per i quali l'oggetto dell'imitazione della musica sono gli accenti della lingua, specialmente quelli patetici. Rousseau conosceva bene il *Dialogo della musica antica et della moderna* di Vincenzo Galilei, che trovava buon alleato nella sua radicale critica alla polifonia; questa era infatti (non l'armonia), concettualmente e concretamente, l'antitesi del suo ideale estetico di «*unité de mélodie*». Possiamo riconoscere sue lunghe parafrasi o libere traduzioni del *Dialogo*, ma significativamente egli prende le distanze da Galilei proprio riguardo all'imitazione melodica degli accenti patetici: «l'on doit bien se garder – scrive, contraddicendolo – d'imiter en cela la déclamation théâtrale, qui n'est elle-même qu'une imitation».<sup>33</sup>

<sup>31</sup> ID., *Essai* cit., p. 401 (trad. cit., p. 59: «Colui che volle che l'uomo fosse socievole, toccò con un dito l'asse del globo e l'inclinò sull'asse dell'universo»).

<sup>32</sup> Su «Rousseau et la recherche des origines» ha scritto pagine fondamentali, e celebri, JEAN STAROBINSKI, *La transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 319-329.

<sup>33</sup> ID., *Dictionnaire* cit.: «Expression», p. 819. A proposito della conoscenza che Rousseau aveva del *Dialogo della musica antica et della moderna*, ricordo la descrizione ironica – che si legge nel tomo X dell'*Encyclopédie*: «Musique», tomo X, (tagliata poi nel *Diction-*

Rousseau non rifiutava questa opinione, tradizionale, ma la sottomissione della musica alla parola, alla lingua, alla poesia; ben diversamente in tempi più primitivi e più schietti, in culture meno evolute e artificiose, la musica aveva potuto incarnare il senso patetico della lingua modellandosi sulla sua sonorità. Nell'antica Grecia già la parola, appena intonata, era musica; le tragedie, meravigliose opere nel senso moderno del termine, potevano svolgersi in un lungo ininterrotto recitativo; la lirica non era che un recitativo;<sup>34</sup> nell'età moderna, specialmente in Francia, lingua e musica si sono definitivamente e irreparabilmente separate e il canto, che non può adattarsi alla spigolosa durezza della lingua atona, deve possedere una sua propria forma costruita su ragioni musicali. I recitativi, ridotti a mostro biforme, sono soltanto un espediente per attenuare la frattura tra le ragioni musicali e quelle drammatiche; ma non sono più in grado di esprimere l'interiorità patetica; questa oggi deve essere affidata alle forme musicali autonome, arie e brani strumentali.<sup>35</sup> E, come spesso in Rousseau, l'ambiguo suo apprezz-

*naire*) – del modo in cui i moderni compositori francesi imitano musicalmente i significati del testo, che parafrasa quella, celebre, che Vincenzo Galilei fa dei madrigalismi: «Ce n'est pas qu'ils ne sachent bien faire une tenue aux mots *calmer* ou *repos*, qu'ils ne soient fort attentifs à exprimer le mot *ciel* par des sons hauts, les mots *terre* et *enfer* par des sons bas, à rouler sur *foudre* et *tonnerre*, à faire *élancer un monstre furieux* par vingt élancemens de voix, et d'autres semblables puerilités [...]» («Non dico che non sappiano mettere una legatura dove le parole siano *calmare* o *riposo*, che non siano bene attenti a esprimere la parola *cielo* con note alte, le parole *terra* e *inferno* con note basse, a rullare su *fulmine* e *tuono*, a far *slanciare un mostro furioso* con mille slanci della voce e altre simili puerilità [...]).

Una vera e propria traduzione dal *Dialogo* di Galilei indica T. W. HUNT, *op. cit.*, vol. I, pp. 137-138, nella voce «Scene» del *Dictionnaire cit.*, p. 1033.

<sup>34</sup> Cfr., per es., J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire cit.*: «Opéra», p. 950; cfr. anche, *ivi*: «Recitatifs», p. 1008: «Chez les Grecs, toute la Poésie étoit en Récitatif [...]» (passo aggiunto nel *Dictionnaire*).

<sup>35</sup> *Ivi*: «Air», p. 640 (passo aggiunto nel *Dictionnaire*): «Les Airs de nos Opera sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative [...] Un Air savant et agréable, un Air trouvé par le Génie et composé par le Goût, est le chef d'œuvre de la Musique» («Le arie delle nostre Opere sono, per così dire, la tela o il supporto su cui si dipingono i quadri della musica imitativa [...] Un'aria ben costruita e gradevole, un'aria inventata dal genio e composta dal gusto, è il capolavoro della musica»). Cfr. anche *ivi*: «Opéra», p. 953: «La Musique, étant ainsi devenue un troisième Art d'imitation, eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poésie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs» («La musica divenuta la terza arte imitativa, ebbe ben presto il suo linguaggio, il suo modo espressivo, le sue composizioni, del tutto indipendenti dalla poesia. Persino la musica strumentale apprese a parlare senza bisogno di parole, e spesso non venivano sentimenti meno vivi dall'orchestra che dalla bocca degli interpreti»).

zamento del presente entra in stridente contrasto col vagheggiamento del passato, così la musica moderna, sapientemente costruita, rinnovata nei suoi mezzi espressivi, arricchita dalla tecnica armonica, dai timbri strumentali sembra potergli donare una *volupté*, capace persino di appannare il gusto ascetico dell'immediatezza espressiva.<sup>36</sup> Di fatto l'opposizione irrisolvibile tra musica francese e italiana, tra razionalità e sentimento, non si comprende a fondo se non si considera anche l'altra, non esplicitamente descritta come tale ma ugualmente profonda, tra il recitativo naturalmente intonato della tragedia classica e le forme articolate e concluse dell'opera italiana: la tragedia greca viene mitizzata perché in qualche modo conserva le tracce del primo esprimersi (ma non dell'origine quando mai non si cantò!), l'opera è invece il felicissimo risultato di una conquista: lo sfruttamento delle componenti estetiche perfettamente fuse e confuse per creare un nuovo e diverso linguaggio espressivo, che, se è l'unico oggi possibile, non per questo deve considerarsi un ripiego.

La musica moderna può ancora imitare e imita, a un primo livello, gli accenti del parlare; anzi nella voce «Accent», scritta *ex novo* per il *Dictionnaire*, Rousseau specifica che non resta altro rapporto oggi tra canto e discorso, e che ai tre tipi di accenti del linguaggio verbale, grammaticali (metrici e tonici), logici (dell'articolazione sintattica) e patetici (o oratori: inflessioni melodiche e mutamenti di agogia dettati dal sentimento, infinitamente variabili nei diversi individui e nelle diverse lingue), corrispondono modi e forme diverse di mimesi: gli accenti grammaticali, che rendono più chiara l'articolazione, devono dettare le inflessioni melodiche e le variazioni di tempo nei recitativi; quelli logici e quelli patetici dovranno ricevere maggiore attenzione nelle arie.<sup>37</sup> Ma c'è anche un

<sup>36</sup> Id., *Lettre à M. Burney et Fragmens d'observations sur L'Alceste de Gluck*, in *Œuvres*, vol. V, pp. 431-457: 443: «J'oserais même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression» (trad. mia: «Oserei dire persino che il piacere dell'udito deve in qualche caso prevalere sulla verità d'espressione»). Cfr. anche Id., *Dictionnaire* cit.: «Accent», p. 615: «Le premier et principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la première loi qu'il n'est jamais permis d'enfreindre» (« Il primo e il principale scopo di tutta la musica è di piacere all'orecchio; dunque ogni aria deve avere una melodia gradevole: ecco la prima legge che in nessun caso è permesso d'infrangere»).

<sup>37</sup> Cfr. Id., *Dictionnaire* cit.: «Accent», pp. 613-616.

accento specificamente musicale che prevale su quelli del linguaggio, specialmente nei brani strumentali.<sup>38</sup>

L'accento della musica, la sua propria autonoma articolazione, ha un diverso principio espressivo, non linguistico, a cui conformarsi; suo oggetto d'imitazione non sono gli accenti del declamato che raffigurano i moti patetici; e neppure quelli mossi nella voce spontaneamente dalle emozioni, ma direttamente quel che muove la voce e ne determina l'accento: la passione stessa. Abbiamo già visto come, nel definire la «*mélodie imitative*», Rousseau precisi che essa deve ricercare e uniformarsi a quei moti interiori che determinano l'intonazione della voce e delle lingue, gli stati d'animo degli individui e i caratteri delle nazioni. Nell'*Essai* egli descrive con poetica incisività come questo è possibile: illustra lo speciale meccanismo imitativo della musica nel quale le passioni funzionano contemporaneamente come oggetto e come tramite; è una pagina celebre e spesso citata; vi si legge che, a differenza della pittura che, non potendo far presa sul tempo, rappresenta solo ciò che si vede nello spazio, la musica, pur avendo sostanza esclusivamente acustica, può mostrarci ciò che non si vede e perfino ciò che non si sente; essa rappresenta indirettamente i fenomeni e gli eventi – così come la loro assenza: l'oscurità e il silenzio – con tutto il loro bagaglio simbolico; è capace infatti di imitare i movimenti impressi alla nostra interiorità dalle emozioni che ciascun fenomeno o evento suscita in noi. Nel *Dictionnaire* questo meccanismo viene di nuovo descritto,<sup>39</sup> e poi spiegato con sempre nuove osservazioni sparse in diverse voci; diventa esplicito inoltre quel che finora si poteva soltanto supporre: «[...] certaines passions ont dans la nature un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux,

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 615: «L'Accent grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif [...]: mais l'Accent passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques; et tous deux y sont subordonnés, surtout dans la Symphonie, à une troisième sorte d'Accent, qu'on pourroit appeler musical, et qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles» («L'accento grammaticale deve essere consultato per primo nei recitativi [...]: ma l'accento appassionato prevale a sua volta nelle arie drammatiche; e tutti e due sono subordinati, soprattutto nella parte strumentale, a un terzo tipo di accento, che si potrebbe chiamare musicale, e che è in qualche modo determinato dal tipo di melodia che il compositore vuole unire appropriatamente alle parole»).

<sup>39</sup> Cfr. *Id.*, *Essai* cit., pp. 421-422; questa pagina dell'*Essai* si ritrova, con poche varianti, in due diverse voci (scritte *ex novo*) del *Dictionnaire* cit.: «Imitation», pp. 860-861, e «Opéra», pp. 958-959. Vedi Appendice.

absolu et indépendant de la Langue». <sup>40</sup> Musica imitativa è dunque quella che seduce con la risultante complessa e coerente delle sue componenti che assumono il ritmo e la melodia dell'interiorità sentimentale.

Nel dibattito italiano sull'opera, ancora alla fine del secolo, la teoria dell'imitazione era quella tradizionale: Antonio Planelli, autore di quello che può forse considerarsi il saggio settecentesco più interessante sul teatro musicale, mette in rilievo che la musica deve imitare i «tuoni» mossi nella voce dalle diverse passioni, mentre l'azione patetica immediata, da lui descritta, non è altro che quella meccanica di eccitazione nervosa (versione tarda della teoria degli umori e degli spiriti) che invece Rousseau relega tra gli effetti del suono che non hanno alcuna attinenza con quelli estetici della musica; <sup>41</sup> Stefano Arteaga, che attinge idee e immagini dal *Dictionnaire*, ne stempera gli aspetti innovativi in una banale enumerazione delle qualità descrittive della musica. <sup>42</sup> Con questo significato patetico-descrittivo la concezione mimetica arriverà fino a metà dell'Ottocento, fino a Rossini che, passeggiando con Zanolini (e in tante altre occasioni), ne negherà il valore: l'essenza della musica – argomentava Rossini, assai più romantico che non credesse – non è imitativa, è tutta ideale ed espressiva; non per niente il più romantico dei filosofi indicò la musica da lui composta come quella che più di ogni altra «parla sì limpido e puro il linguaggio suo proprio». <sup>43</sup>

In Francia invece anche Diderot e d'Alembert avevano elaborato un'idea dell'imitazione musicale vicina a quella di Rousseau; que-

<sup>40</sup> *Ivi*: «Rhythme», p. 1026 (passo aggiunto nel *Dictionnaire*: «Alcune passioni hanno in natura un carattere ritmico così come un carattere melodico, assoluto, e indipendente dalla lingua»).

<sup>41</sup> Cfr. ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica* (1772), modernamente ristampato a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981, pp. 58-61 e J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit.: «Musique», pp. 922-923 (già nell'*Encyclopédie*).

<sup>42</sup> Cfr. STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783), ristampa fotomeccanica Bologna, Forni, 1969, vol. I, pp. 31-37.

<sup>43</sup> ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. di Paolo Savy Lopez e Giuseppe De Lorenzo, Bari, Laterza, 1979, vol. II, p. 352. (La dichiarazione estetica di Rossini si legge, com'è noto, in ANTONIO ZANOLINI, *Una passeggiata in compagnia di Rossini* (1836), pubblicata modernamente da LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI, 1968, pp. 373-381. Può leggersi anche in due lettere del 1868: a Lauro Rossi del 28/6, a Filippo Filippi del 26/8).

sti, anzi, in una lettera a d'Alembert, gliene attribuisce la priorità;<sup>44</sup> tuttavia nessuno come lui, nei limiti delle mie conoscenze, aveva indagato i meccanismi espressivi della musica, e nessuno ne aveva intuito lo strumento nella dimensione temporale che la musica ha in comune con l'interiorità, come sarà caratteristico del pensiero romantico. Nessuno aveva visto in queste qualità della musica la sua superiorità sulle altre arti: essa del resto ancora «tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation», in quel «Discours préliminaire des editeurs» dell'*Encyclopédie*<sup>45</sup> da cui Rousseau scrisse di aver ricevuto stimolo per queste sue considerazioni.

Ma non è senza motivo che, pur avendo superato la concezione mimetica tradizionale, egli si ostinasse a usare il termine «imitation» che proprio per la sua lunga storia poteva essere, e certamente è stato, causa di equivoci; per quanto sembri anticipare l'idea romantica della musica come espressione e stimolo di sentimenti, egli continua invece a pensare nei termini della mimesi, pur stravolgendoli: la musica romantica con la successione di eventi sonori metterà in moto, trascinerà l'interiorità sentimentale; la musica di Rousseau invece dipinge della realtà l'immagine trasfigurata, la metafora sonora, l'eco interiore che costituisce la verità individuale, assai più vera di quella oggettiva; e può farlo con un suo modo peculiare e privilegiato; non esprime, semplicemente imita: copia – fedelmente, umilmente – il suono che la natura e le cose assumono dentro di noi.

Qui sprofondiamo in una più profonda e forse irrisolvibile contraddizione del suo pensiero musicale; da una parte abbiamo visto i suoi più radicali tentativi di raffigurare con la musica ciò che non ha figura; ma, all'altro estremo, giungiamo a una dichiarazione d'impotenza e a una rasserenante rinuncia. Rileggiamo l'elogio della musica imitativa; esso è anche una descrizione incantata della solitudine: «Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même

<sup>44</sup> La lettera di Rousseau è citata e commentata da T. W. HUNT, *op. cit.*, vol. I, p. 55; cfr. anche J.-J. EIGELDINGER, *op. cit.*, pp. 1713-1714. Sulla concezione mimetica di Rousseau e degli Enciclopedisti cfr. specialmente E. FUBINI, *op. cit.*, pp. 120-126; B. DIDIER, *op. cit.*, pp. 19-39; CYNTHIA VERBA, *Jean-Jacques Rousseau: Radical and Traditional Views in his Dictionnaire de musique*, «The Journal of Musicology», VII, n. 3, 1989, pp. 308-326.

<sup>45</sup> Tomo I (1751), pp. x-xi; poco oltre, a p. xii, si legge il passo cui si riferisce Rousseau nell'attribuire a d'Alembert il merito di avergli suggerito la concezione della musica come arte imitativa.

me, entrent dans les tableaux de la musique. [...] Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur»: è la descrizione dell'utopico e acronico regno abitato dall'uomo selvaggio, solo e appagato da se stesso; e la forma ritmica e melodica delle passioni non è che pulsazione interna: il nostro ritmo fisiologico (l'origine!), l'Io stesso in totale solitudine, di fronte al mondo, mentre nessuno lo ascolta e a nessuno comunica.

Siamo giunti al luogo concettuale dove si esasperano le dicotomie di Rousseau tra natura e cultura, sentimento e ragione, verità ed espressione, tutte confluenti sull'irrisolvibile problema dell'unità di natura e della tensione sociale e comunicativa che la frantuma, esprimendone aspetti parziali. Anche negli scritti autobiografici sono molte le pagine in cui descrive le contraddizioni di chi, come lui, si sente chiamato a comunicare ciò che ha visto e compreso nell'unità lancinante del sentimento; da una parte, l'illuminazione che spalancò ai suoi occhi abbagliati un altro universo e, dall'altra, la fatica dei processi mentali con cui tentò di sistematizzarla e di come, organizzandola in segni, la ridusse in ruderi; molte le pagine in cui con esaltazione – o con pena – ci dice del suo rifugiarsi – o del suo dibattersi – nella solitudine; ci dice del suo rifiutarsi – o del suo essere impotente – a comunicare con la parola, col discorso razionale, con la scrittura, e persino con la musica.<sup>46</sup> Talvolta infatti egli ha composto musiche che sono rimaste fantasmi sonori; possedevano una qualità che le assomiglia al sentimento che lo illuminò sulla strada di Vincennes: sprizzarono nella sua mente in un solo istante, ma complete in ogni loro parte, come

<sup>46</sup> Rousseau ha raccontato più di una volta, e in termini diversi, la straordinaria esperienza vissuta sulla strada di Vincennes nell'estate del 1749, quando lesse sul «Mercure de France» il quesito proposto dall'Accademia di Digione, e improvvisamente sentì di aver molto da dire sulle qualità etiche del progresso; cfr., per es., J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions* cit., livre VIII, pp. 350-352; cfr. anche ID, *Quatre Lettres à M. le président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractère et les vrais motifs de toute ma conduite*, in *Œuvres*, vol. I, pp. 1130-1147; pp. 1135-1138; cfr. anche, per le sue difficoltà a ridurre il suo sentire in pensieri comunicabili, ID., *Les confessions* cit., livre III, pp. 113-114. Sulle sue contraddittorie valutazioni cfr. J. STAROBINSKI, *op. cit.*, specialmente pp. 94-95. Ho già esposto più estesamente la mia lettura di questo argomento – soprattutto relativa alla riduzione in forma grafica del sentimento e del pensiero – e rimando al mio articolo *Vizi e virtù dei segni grafici: i problemi della notazione secondo Rousseau*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVII, 1992, pp. 145-182.

Pallade che subitaneamente nacque armata di tutto punto dal cervello di Giove.<sup>47</sup>

Il sentimento coincide con il luogo sonoro dell'interiorità; entrambi sono metatemporali e incomunicabili; sono il regno dell'ineffabile, della predisposizione musicale che precede non solo la scrittura e la parola, ma persino il pensiero; possiamo tradurli in termini attuali e riconoscerli nello stadio del processo mentale precedente i concetti, là dove si giustificano le metafore, che, non a caso, per Rousseau, sostanziarono le parole pronunziate per prime dall'umanità.<sup>48</sup> Oppure con la parte inconscia del nostro Io, dove, secondo alcuni, martella, radicato in abissali profondità, il battere ritmico del cuore materno, primo nostro suono, prima nostra musica.<sup>49</sup> Qui neanche l'imitazione è possibile; il suono interiore che

<sup>47</sup> Nelle *Confessions* cit., livre VII, pp. 293-293, troviamo questa esaltata confidenza: «[...] dans le transport de ma fièvre je composois des chants, des duo, des chœurs. Je suis certain d'avoir fait deux ou trois morceaux di *prima intenzione* dignes peut-être de l'admiration des maîtres, s'ils avoient pu les entendre exécuter. O si l'on pouvoit tenir régître des rêves d'un fiévreux, quelles grandes et sublimes choses on verroit sortir quelquefois de son délire!» (trad. cit. p. 322: «[...] negli accessi della febbre, componevo canti, duetti, cori. Sono certo di avere composto due o tre brani di *prima intenzione*, degni forse dell'ammirazione dei maestri se avessero potuto sentirne l'esecuzione. Oh! se si potessero registrare i sogni di un febbricitante, quali grandi opere si vedrebbero uscire a volte dal suo delirio!»); è interessante paragonarla con la voce «Prima intenzione» del *Dictionnaire* cit., p. 994, di cui qui riporto soltanto alcuni dei passi essenziali: «Un Air, un morceau di *Prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux di *Prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre [...] Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire» («Un'aria, un brano composto di *prima intenzione* è quello che si è formato nello spirito del compositore in un solo istante, per intero e in tutte le sue parti, come Pallade uscì completamente armata dal cervello di Giove. I brani di *prima intenzione* sono quei rari colpi di genio le cui idee sono tutte così strettamente collegate da farne per così dire una sola, e in modo che l'una non può presentarsi allo spirito senza l'altra. [...] Questo tipo di meccanismi mentali, che si spiegano a fatica anche analizzandoli, sono dei prodigi per la ragione, compresi soltanto dai geni capaci di produrli»).

<sup>48</sup> Id., *Essai* cit., p. 381: «Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des Tropes» (trad. cit. p. 18: «Poiché i primi motivi che fecero parlare l'uomo furono passioni, le sue prime espressioni furono tropi»).

<sup>49</sup> Sono così numerose le riletture, esplicite, o non, in termini attuali – filosofici, antropologici, psicologici – di questo aspetto fondamentale del pensiero di Rousseau che una loro ricognizione risulta oltre che impervia e fuori luogo, anche inutile. Desidero tuttavia citare, come esempio di assonanza anche emotiva, un saggio di GEORG WALTHER GRODECK, *Musique et inconscient*, «Musique en jeu», 9, 1972, che descrive il nostro nodo ritmico

non può articolarsi in eventi differenziati, non può neanche pronunciarsi: non può essere comunicato. Le musiche più belle sono quelle che non risuonano, che nessuno potrà mai ascoltare; forma sonora dell'Io delirante, dell'Io di chi veglia contemplando il mondo addormentato: forse *le vrai sauvage* è Jean-Jacques solitario e muto.

AMALIA COLLISANI

---

interiore, cercandone, come Rousseau, l'origine individuale e collettiva, e ne ha tratto conseguenze estreme; quelle che talvolta anche Rousseau sembra trarre (trad. cit. da PHILIPPE LACQUE-LABARTHE, *La melodia ossessiva*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 94-95): «I dati fisiologici del periodo precedente la nascita, durante il quale il bambino non può scoprire, attraverso le sue impressioni, altro che il ritmo regolare del cuore materno e del suo, mettono in luce i mezzi di cui si serve la natura per infondere tanto profondamente nell'uomo il senso della musica [...]. A questa constatazione – e cioè che il senso musicale ha la sua origine prima della nascita – si collega una considerazione che si spinge molto più lontano: il musicale è un patrimonio indistruttibile dell'uomo e dimora in ogni uomo dal tempo di Adamo ed Eva, perché – e qui arrivo al cuore del mio discorso – la musica può servirsi del suono ma altrettanto spesso essa è muta, può essere intesa, ma può anche essere vista, essa è essenzialmente ritmo e cadenza, e, in quanto tale si trova ancorata nelle più grandi profondità dell'umano».

## APPENDICE

Sono qui riportati (dalle *Œuvres*) i passi delle voci del *Dictionnaire de musique*, con le relative traduzioni, in cui Rousseau definisce la «musique naturelle ou harmonique» e la «musique imitative», e i principi, armonico e imitativo, a cui si conforma la melodia. Segue la parte conclusiva del capitolo XVI dell'*Essai sur l'origine des langues*, «Fausse analogie entre les couleurs et les sons», dove Rousseau analizza il meccanismo mimetico della musica, e le due varianti che si leggono nel *Dictionnaire*; sono in grassetto le modifiche del *Dictionnaire* rispetto all'*Essai* (non quelle ortografiche e di punteggiatura), generalmente, come si vede, di ben poco rilievo rispetto al senso ma utili alla coerenza con l'argomento trattato nella voce, «Imitation» o «Opéra», in cui si leggono; di questi tre passi, molto simili, mi è sembrata sufficiente un'unica traduzione italiana, quella a cura di Paola Bora, citata nel testo, del *Saggio sull'origine delle lingue*.

## MUSICA NATURALE (O ARMONICA) E MUSICA IMITATIVA

«Musique» (p. 918)

«On pourroit et l'on devoit peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle* et *imitative*. La première, bornée au seul physique des Sons et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la *Musique* des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, et en général toute *Musique* qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette *Musique* vraiment lyrique et théâtrale étoit celle des anciens Poèmes, et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *Musique*, et

non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point et l'on raisonnera sans s'entendre».

«Si potrebbe e forse si dovrebbe ancora differenziare la musica in naturale e imitativa. La prima, limitata alla fisica dei suoni ed efficace soltanto sui sensi, non arriva al cuore ed è capace di provocare soltanto sensazioni, più o meno gradevoli. Tale è la musica delle canzoni, degli inni, dei cantici, di tutti quei canti che sono soltanto combinazioni di suoni melodiosi, e in generale di tutta la musica soltanto armoniosa. La seconda, con inflessioni vive, accentate, e, per così dire parlanti, esprime tutte le passioni, dipinge tutte le immagini, rende tutti gli oggetti, sottomette la natura intera alle sue sapienti imitazioni, e porta così fino al cuore degli uomini i sentimenti adatti a commuoverlo. Questa musica veramente lirica e drammatica era quella dell'antica poesia, e ai nostri giorni quella che cerchiamo di comporre per i drammi che si eseguono cantando nei nostri teatri. È soltanto in questa musica, e non in quella armonica o naturale, che si deve ricercare la causa dei meravigliosi effetti ch'essa ha prodotto in altri tempi. Fino a quando si cercheranno effetti morali nella semplice fisica dei suoni, non li si troverà e se ne ragionerà senza comprenderli».

«Opéra» (pp. 948-949)

«L'Art de combiner agréablement les Sons peut-être envisagé sous deux aspects très différens. Considérée comme une institution de la Nature, la Musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie et du Rhythme: telle est ordinairement la Musique d'Eglise; tels sont les Airs à danser, et ceux des Chansons. Mais comme partie essentielle de la Scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant».

«L'arte di combinare i suoni in modo gradevole può essere esaminata sotto due aspetti molto diversi. Considerata come istituzione della natura, la musica esaurisce il suo effetto nella sensazione e nel piacere fisico che deriva dalla melodia, dall'armonia e dal ritmo: così agisce generalmente la musica sacra; così le arie da ballo e le canzoni. Ma come parte essenziale del teatro lirico, il cui scopo principale è l'imitazione, la musica di-

viene una delle arti, capace di dipingere tutte le immagini, di stimolare tutti i sentimenti, di gareggiare con la poesia, conferirle nuova forza, adornarla con nuovi incanti e di trionfare su di essa coronandola».

«Composition» (pp. 721-722)

«Dans une *Composition* l'Auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'élève à la Musique imitative et cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons et des Accords agréables; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, et par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés et les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur le moyens d'élever et d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même».

«Nel comporre l'autore può usare come materiale il suono considerato nel suo aspetto fisico e porsi come scopo soltanto il piacere dell'udito, oppure può innalzarsi alla musica imitativa, e cercare di commuovere i suoi ascoltatori con effetti morali. Nel primo caso è sufficiente che ricerchi suoni ben accostati e accordi gradevoli; ma nel secondo deve considerare la musica per i suoi rapporti con gli accenti della voce umana e per le analogie possibili tra le combinazioni armoniche e gli oggetti imitabili. Si troveranno nell'articolo «Opéra» alcune idee sui mezzi per elevare e nobilitare l'arte, e rendere la musica una lingua più eloquente del discorso stesso».

«Unité de mélodie» (pp. 1143-1146)

«Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part, et quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout, dont on aperçoit l'ensemble et tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique, et la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine et nerveuse; et

les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Musique moderne, quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse; et je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, et l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, et l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près: mais le plaisir de la Mélodie et du Chant, est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'Artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment dans nos Systèmes d'Accords et d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, et ne feront plus de Chant: si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, et le Concert sera tout à l'Unisson.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devoit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul et même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.

[...]

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes et bien ménagées, où la Mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout. [...]

C'est dans ce principe de l'Unité de Mélodie que les Italiens ont senti et suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques».

«Tutte le arti possiedono una qualche 'unità' d'oggetto, origine del piacere che suscitano nell'animo: se l'attenzione si ripartisce, infatti, non si concentra da nessuna parte, e quando due oggetti ci attraggono, significa che nessuno dei due ci appaga. Nella musica c'è una certa 'unità', momento per momento, relativa al materiale, e grazie alla quale tutte le voci, ben collegate, compongono un unico tutto di cui si percepisce l'insieme e tutti i rapporti.

Ma c'è anche un'altra 'unità' d'oggetto più sottile, più simultanea, da cui nasce, senza che vi si pensi, la potenza della musica e la sua forza espressiva.

Quando sento cantare i nostri mottetti a quattro voci, all'inizio sono sempre preso, rapito dalla loro armonia densa e tesa; e i primi accordi, quando sono bene intonati, mi commuovono fino a farmi rabbrivire. Ma non appena l'ascolto si protrae per qualche minuto, la mia attenzione si affievolisce, la sonorità piena mi stordisce poco a poco; ben presto mi stanca, e alla fine sono infastidito dal non ascoltare altro che accordi.

Tutto questo non succede quando sento una buona musica moderna, sebbene l'armonia non vi sia meno vigorosa; e mi ricordo spesso che all'Opera di Venezia, non accadde mai che una bell'aria ben eseguita mi abbia annoiato; anzi l'ascoltavo, per quanto fosse lunga, prestandole una sempre rinnovata attenzione, e con più interesse sul finire che all'inizio.

Questa differenza deriva dalle qualità delle due musiche, di cui una è soltanto una successione di accordi, e l'altra un susseguirsi di melodia. Infatti il piacere dell'armonia non è che di pura sensazione, e la gioia dei sensi è sempre breve; la sazietà e il tedio presto le succedono: ma il piacere della melodia e del canto deriva dall'interesse e dal sentimento che parla al cuore, e che l'artista può continuamente mantenere e rinnovare con la forza del suo genio.

La musica deve dunque necessariamente cantare per commuovere, per piacere, per mantenere l'interesse e l'attenzione. Ma come, con i nostri sistemi fondati sugli accordi e sull'armonia, si potrà usare la musica per cantare? Se ogni voce ha il suo proprio canto, tutte le melodie che giungono insieme all'udito si guastano reciprocamente, e non ci sarà più melodia; se tutte le voci eseguono la stessa melodia, non ci sarà più armonia e l'insieme sarà tutto all'unisono.

L'espedito con cui un certo istinto musicale, una qualche genialità impulsiva e inconsapevole, ha eliminato questa difficoltà senza vederla, e se n'è procurato vantaggio, è davvero notevole: l'armonia, che altrimenti soffocherebbe la melodia, invece la anima, le conferisce forza e determinazione; le diverse voci, senza confondersi tra loro, concorrono allo stesso effetto; e malgrado all'apparenza ciascuna abbia una sua propria parte, esse compongono insieme all'udito un'unica melodia. È questo che io chiamo 'unità di melodia'.

[...]

L'unità di melodia esige sì che non si sentano mai due melodie insieme; ma non che la melodia non passi da una voce a un'altra; al contrario, saper condurre questi passaggi, anche dal canto all'accompagnamento, riesce spesso elegante e di gusto, purché il testo rimanga sempre chiaro. Ci sono anzi delle armonie sapientemente costruite e condotte, in cui la melodia, senza essere in alcuna voce, è solo la risultante complessiva. [...]

È in questo principio dell'unità di melodia, che gli Italiani hanno intuito e seguito senza conoscerlo, ma che i Francesi non hanno né conosciuto né seguito: è, dico, in questo fondamentale principio che consiste la differenza tra le due musiche».

#### PRINCIPI DELLA MELODIA

«Mélodie» (pp. 884-885)

«La Mélodie se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des Sons et par les règles du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode, et les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la Mélodie se borne à flatter l'oreille par de Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs: mais prise par un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions; opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe: car on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, et tout ce qui vient d'elle puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe? Il est dans la Nature ainsi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant».

«La melodia si conforma a due diversi principi, in dipendenza dal modo in cui la si considera. Valutata per le relazioni tra i suoni e le regole del modo, ha il suo principio nell'armonia; è l'analisi armonica che fornisce infatti come unici elementi del canto i gradi della scala, le note fondamentali del modo e le leggi della modulazione. Seguendo questo principio tutta la forza della melodia si riduce a lusingare l'orecchio con suoni gradevoli, come si può lusingare la vista con gradevoli accordi di colori; ma

considerata come arte imitativa capace di impressionare lo spirito con diverse immagini, commuovere il cuore con diversi sentimenti, eccitare e spegnere le passioni; esercitare, in una parola, quegli effetti morali che superano il dominio immediato dei sensi, occorre cercare un altro principio: non si vede infatti quale presa possa esercitare da sola l'armonia, e tutto ciò che da essa deriva, per produrre su di noi tali impressioni.

Qual'è questo secondo principio? È nella natura come il primo, ma per scoprirlo occorre una più sottile osservazione, anche se più semplice, e maggiore sensibilità in chi osserva. Questo principio è lo stesso che fa variare il tono della voce, quando si parla, secondo le cose che si dicono, e i movimenti che si provano dicendole».

#### IL MECCANISMO IMITATIVO DELLA MUSICA

*Essai sur l'origine des langues* (pp. 421-422)

«C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie, et grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant».

## «Imitation» (pp. 860-861)

«La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'oeil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence, entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes **mouvemens** qu'on éprouve en les voyant».

## «Opéra» (pp. 958-959)

«C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de **peindre** celles qu'on ne sauroit voir; et le plus grand prodige d'un Art qui **n'a d'activité que par ses mouvemens**, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même entrent dans le **nombre des tableaux** de la Musique. **Quelquefois** le bruit produit l'effet du silence et le silence, l'effet du bruit; comme quand **un homme** s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant **qu'on se tait**. Mais l'Art a des **substitutions plus fertiles et bien plus fines que celles-ci**; il sait exciter par un sens des émotions

semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend **difficilement** à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans **l'esprit du Spectateur**: il ne **représente** pas directement la chose, mais il **réveille dans notre ame le même sentiment** qu'on éprouve en les voyant.

**Ainsi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Musicien, l'habile Musicien ne sortira point sans bruit de l'atelier du Peintre.** Non seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie, et grossir les torrens; mais il **augmentera** l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel serein, et répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages».

*Saggio sull'origine delle lingue (p. 94)*

«È uno dei grandi vantaggi del musicista poter descrivere le cose che non si possono udire, mentre è impossibile al pittore rappresentare quelle che non si possono vedere, e il più gran prodigio di un'arte, che opera sempre tramite il movimento, è di poter rendere finanche l'immagine della quiete. Il sonno, la calma della notte, la solitudine e perfino il silenzio entrano nelle composizioni della musica. Si sa che il rumore può produrre l'effetto del silenzio e il silenzio l'effetto del rumore, come quando ci si addormenta a una lettura uniforme e monotona e ci si sveglia appena quella cessa. Ma la musica agisce su noi più intimamente, risvegliando attraverso un senso delle affezioni simili a quelle che si possono risvegliare con un altro e, poiché il rapporto non può essere sensibile se l'impressione non è forte, la pittura, priva di questa forza, non può rendere alla musica le imitazioni che questa trae da essa. Se anche tutta la natura fosse addormentata, colui che la contempla non dorme, e l'arte del musicista consiste nel sostituire all'immagine insensibile dell'oggetto quella dei movimenti che la sua presenza suscita nel cuore di chi la contempla. Non solo egli agiterà il mare, accenderà le fiamme di un incendio, farà scorrere i ruscelli, cadere la pioggia e gonfiare i torrenti; ma descriverà l'orrore di un terribile deserto, oscurerà le mura di una prigione sotterranea, calmerà la tempesta, renderà l'aria tranquilla e serena e diffonderà nell'orchestra una freschezza nuova sulle radure ombrose. Non rappresenterà direttamente queste cose, ma susciterà nell'anima gli stessi sentimenti che si provano vedendole».