Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

Appunti su

Ch. Batteux, Le Belle Arti ricondotte a unico principio.

A cura di Guido Mambella

Prima lezione: Introduzione organizzativa al corso:

1) Il testo : *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo, Aestetica Edizioni, (1982) 4ª ed. riveduta 2002.

2) Lettura commentata in dodici tappe dell'intera opera: lettura diffusa dell'introduzione e delle tre parti in cui si divide il trattato. Durante tale lettura si cercherà di mettere in relazione i singoli punti della trattazione al quadro complessivo del pensiero dell'autore e soprattutto al corpo delle teorie precedenti analizzate nel corso di primo modulo. Ritorneranno dunque, temi, concetti e teorie affrontate in quella sede e viste qui in rapporto allo sviluppo che se ne dà nell'opera del letterato francese. Ad esempio concetti come natura, arte, imitazione, scienza, piacere, o temi come lo statuto disciplinare della musica, il suo fine e la sua utilità, discussi nella loro evoluzione dalla Grecia classica passando per Zarlino fino agli Enciclopedisti verranno ripresi e focalizzati alla comprensione del testo batteuxiano. Per contro si affronteranno questioni e concetti nuovi come, belle arti, gusto, genio, bella natura, concetti con i quali ci confronteremo spesso nel corso di questi incontri e che costituiscono il nuovo lessico dell'estetica del settecento.

3) Alla fine della lettura di ogni sezione verranno distribuite una serie di questioni che serviranno per la verifica della comprensione dell'opera e per la preparazione della prova di esame. Le questioni verteranno infatti su alcuni concetti o termini chiave a cui la nostra lettura avrà dato particolare rilievo e che verranno riepilogati e sunteggiati alla fine della lettura-commento di ognuna delle tre parti dell'opera.

4) Inoltre le ultime due lezioni saranno dedicate ad una ricapitolazione generale di questioni e termini chiave e alla discussione di dubbi, richieste di chiarimento e punti particolari. Vi suggerisco a questo scopo di annotare fin dall'inizio quei punti o quegli aspetti sui quali desiderate ritornare per chiedere delucidazioni, risolvere dubbi o ottenere approfondimenti. Vi invito perciò ad

utilizzare le questioni distribuite come strumento di controllo e di riflessione personale da utilizzare in primo luogo da parte vostra per queste due giornate conclusive nelle quali, terminata la lettura vera e propria, si darà tutto lo spazio per una partecipazione attiva.

4) La verifica finale consisterà infatti in una serie di domande su alcuni termini chiave dell'estetica di Batteux. Alcune di queste domande, sul modello delle precedenti prove scritte, prevederanno solo risposte sintetiche o definizioni, altre invece richiederanno una esposizione più articolata.

5) Alla fine di ogni incontro vi annuncerò quali saranno le sezioni del trattato che verranno lette nell'incontro successivo. Questo tanto allo scopo di permettervi una prima lettura individuale quanto per coloro che non potendo essere presenti vorranno sapere di cosa si sarà discusso.

6) Così nella lezione di domani, anche per ricollegarmi meglio al modulo precedente, leggerò l'introduzione del trattato di Batteux, che voi avete già, insieme alle prime pagine della prima parte, alla fine delle dispense del primo modulo. Chi non avrà avuto ancora modo di procurarsi il libro potrà così per le prime letture utilizzare quelle dispense.

Seconda e terza lezione: Introduzione (p.29-31)

Vorrei per prima cosa sottolineare l'importanza delle tre pagine introduttive, che leggeremo qui integralmente, e alle quali perciò dedicheremo due lezion. In esse si ritrovano i principi dimetodo che hanno ispirato Batteux, il problema di fondo da cui è partito, il senso di una ricerca e l'insoddisfazione per le risposte che trovava nei manuali, infine le guide che lo hanno condotto tra mille oscurità alla scoperta di un principio unificatore.Qui infine è annunciata la divisione stessa della materia del trattato, divisione attuata in base ai concetti fondamentali.

1) Dapprima l'autore esprime una forte esigenza di metodo : "**imitiamo i veri fisici**". Così, fin dall'inizio, dalle premesse di metodo, si pone il tema dell'imitazione, imitazione della natura. Se l'arte imita la natura, la scienza dell'arte deve imitare la scienza della natura sembra volerci suggerire Batteux. E chi sono questi veri fisici che si vogliono emulare? Sono quelli, ci si dice, che hanno istituito un **sistema**. Dapprima la memoria corre al "sistema del mondo" galileiano, ma un precedente più immediato era senz'altro Newton, e la sua fisica che unifica lo studio la fisica dei moti celesti e terrestri a partire dal principio della **gravitazione universale**. Ma ancora piu vicino a Batteux doveva essere quel ***Sistema della natura*** di Linneo (Leyda, 1735) in cui si fonda la moderna classificazione del vivente ricollegando la varietà delle tante e diverse specie animali e vegetali a pochi tratti distintivi e appunto, sistematici, caratteri generali in base ai quali cioè queste specie possono essere raggruppate e ordinate, in generi, classi, ordini, tipi e così via in modo che dalle più minute diramazioni si possa ridiscendere al tronco della vita e viceversa. Questa esigenza sistematica, questa forte esigenza teorica dunque, ispira all'autore una insoddisfazione nei confronti della **molteplicità** e disparatezza delle regole particolari, e del carattere **pratico** e **contingente** di quelle norme.

Si tratta di trovare niente di più del **fondamento** di tutte i vari precetti, ricondurle ad **un principio unico** in base al quale la loro **massa informe** diventi un **corpo regolare**, semplificare un dominio in cui la **complicazione** aveva portato all'**oscurità**.

2) La **pretesa** è ambiziosa: in forma di **compendio,** cioè in poche pagine, si vuole delineare tutta la materia in base a pochi e strettamente connessi concetti, lasciando ad altri il compito di riformulare le regole particolari. Come aveva fatto per la musica Descartes un secolo prima nel suo ***Compendio di musica*** (1650) nei confronti delle grandi summae teorico-pratiche di Zarlino, così qui a fronte dei manuali corposi e ponderosi che costituivano il sapere scolastico dei letterati, ossia i manuali di stilistica e retorica. Il **movimento** è lo stesso: a partire dai principi essenziali, qui dalle facoltà coinvolte nella produzione e nel giudizio dell'arte, derivarne tutte le variegate particolarità.
Il **compito** è arduo: si cerca la risposta alla domanda di fondo "**che cos'è la poesia**".

Un intento teorico più che pratico, in cui la nuova scienza della natura fornisce il modello di un sapere **sistematico**, in cui la **ragione** deve avere il sopravvento sull'**istinto**, la definizione chiara in base ad un principio unico deve prevalere sulla confusione e l'irrazionalità delle spiegazioni tradizionali:

"Fuoco divino", "trasporti", "felici deliri" termini che la manualistica letteraria del tempo offriva all'autore e che, riferendosi ad una comprensione volutamente **vaga** e **ineffabile** del loro oggetto, gli sembrano fatti più per "riempire l'orecchio", com'egli dice, che per soddisfare il desiderio di capire. Da questa terminologia l'autore vuole prendere le distanze. Cerca una comprensione **chiara** del suo oggetto.

3) Il primo raggio di luce in questa selva oscura gli è fornito dalle sue guide: Aristotele e Orazio. Il primo con il concetto di imitazione confermato dal secondo nel paragone tra poesia e pittura.

Per quanto riguarda **Aristotele**, di cui vi parlerà meglio di me e diffusamente il Professore, voglio solo accennare che l'imitazione nella sua Poetica è un principio così generale che comprende anche la musica e anche la musica puramente stumentale ossia senza parole: oltre alla citarodia (la musica per kytara), l'auletica ossia il suono dell'aulos, e persino i brani eseguiti sul flauto di Pan o syrinx.
Per quanto riguarda il celebre motto "ut pictura poesis"(una poesia è come un quadro) tratto da un passo dell'*Ars poetica* di **Orazio** in cui si dice che una composizione poetica è come un dipinto: alcuni possono essere meglio valutati in piena luce, altri nella penombra, alcuni richiedono di essere osservati da vicino, altri guardati da una certa distanza, va osservato che il paragone vuole fare emergere la coscienza che le opere di poesia come quelle pittoriche appaiono diverse a seconda delle condizioni e della persona che le giudica, ossia sembrano richiedere quella critica che esercitandosi su di esse finisce per condizionarne la forma.

Il principio unico che governa e istituisce il sistema è ritrovato dunque nell'imitazione che definisce e unifica tutte le arti. Ecco il principio semplice e unico di cui Batteux era alla ricerca ("un même principe" recita il titolo, uno **stesso**, sempre uguale, principio). Il motto oraziano "ut pictura poesis" a questo punto si rivela capace di gettare luce a partire dall'essenza della poesia su tutto il corpo delle belle arti.

4) Una volta annunciata la sua scoperta l'autore ne mostra l'applicazione che ne darà anticipando così la suddivisione del trattato in tre parti in cui la validità del principio viene indagata prima a partire dalla stessa **facoltà produttiva** dell'arte (il **genio**), nella seconda dalla **capacità di giudizio** sull'arte (il **gusto**), nella terza infine dall'applicazione pratica di quel principio alle singole arti e ai loro precetti, cioè alle loro effettive particolarità. Tutto il contenuto del trattato viene allora concepito come il germogliare e crescere di una pianta fino alle sue ultime foglioline a partire dall'idea iniziale.

5) In conclusione vorrei esplicitare il senso del titolo alla luce di questa lettura e delle considerazioni precedenti.

In esso compaiono due elementi "le belle arti", e il "ricondurre ad un unico principio".

L'espressione "belle arti" assegna per la prima volta all'arte un dominio distinto da quello della scienza e definito appunto dalla bellezza, ossia dal piacere che esse suscitano, bellezza che si avvia ad acquistare una sua autonomia dal sapere e dalla morale. Le arti sono **belle** dunque **prima** che utili o prima ancora che forme di conoscenza: il bello si avvia ad emanciparsi, distinguendosene, dal buono e dal vero.

Questa unificazione di tutto il dominio dell'arte avviene concependolo come un sistema sul modello della scienza naturale: (il *Systema naturae* di Linneo) Le arti intrattengono rapporti tra loro e questi rapporti sono governati da un principio unico e unificatore che istituisce il loro sistema: quel principio al quale le arti particolari sono ricondotte (si dice **réduits**) e in cui cioè la molteplicità delle loro regole è **ridotta** ad unità.

Quarta lezione : Parte prima, capp. I-III (p. 33-40)

Cap. 1, (p. 34-35):

Elogio delle arti: il capitolo inizia con il riconoscimento dell'inutilità di qualsiasi elogio delle arti, un genere letterario ampiamente diffuso e con cui si aprivano tutti i trattati d'arte e a cui non a caso è dedicata una sezione delle vostre dispense del primo modulo. Il riconoscimento dell'inutilità dell'elogio è esso stesso il massimo elogio: "le opere si annunciano bene da sole"; non serve un'introduzione all'arte, una sua giustificazione. Essa coincide infatti con la stessa civiltà. Cito: "sono esse che hanno congiunto gli uomini separati, che li hanno civilizzati, addolciti, resi capaci di vivere".

Il **Fine** introduce la **divisione** delle arti. Le arti sono divise e classificate sistematicamente in base al loro fine (cfr. cuore e sangue nell'allegato di Linneo): prima ancora che in base all'oggetto su cui vertono o ai mezzi impiegati il principio le articola e suddivide in base ai **diversi fini** che esse perseguono. Il sistema centrato sul principio di imitazione seleziona dunque dal corpo tradizionale delle arti e delle tecniche quelle che vi si informano da quelle che ne rimangono estranee: le belle arti separate dalle arti meccaniche. Il fine è di

Tre specie: l'**utile** (arti meccaniche)
il **piacere** (belle arti : musica, poesia, pittura, scultura, danza) [ovvero le "arti maggiori", come venivano dette fra le quali la musica che passava da scienza a arte]
utilità e piacevolezza insieme (architettura e eloquenza)

Le belle arti nascono dal piacere e per il piacere: "nascono in seno alla gioia ed ai sentimenti che sono prodotti dall'abbondanza e dalla tranquillità".

Il piacere non è dunque solo il fine ma la condizione stessa da cui esse nascono, e che quel fine perpetua: "in seno alla gioia" vuol dire dalla gioia, con la gioia e per la gioia. Il fine dell'arte è omogeneo alla stessa condizione estetica, la condizione cioè in cui siamo disposti naturalmente a provare i sentimenti che l'arte suscita. Il fine è così iscritto in quel particolare stato d'animo in cui sentiamo piacere.

L'oggetto: esso definisce il rapporto con la natura: le arti sono infatti divise ulteriormente in base all'oggetto considerato secondo le due funzioni dell'**applicazione** o dell'**imitazione** , funzioni che stabiliscono una diversa distanza e un diverso rapporto dell'arte con la natura.

Nelle arti **applicate** (meccaniche) l'oggetto è la "natura così com'è". Esse impiegano per il loro fine utilitario gli oggetti naturali così come sono dati: ad esempio per

costruire un muro a secco si usano le pietre che si ritrovano in un campo.
Nelle arti **belle** invece l'oggetto è la natura semplicemente "imitata". Quindi le belle arti si elevano sulle arti meccaniche prendendo le distanze dalla natura, separandosi da essa, non utilizzandola ma imitandola.

L'**origine** delle belle arti:

Le belle arti nascono, come l'autore ha gia anticipato, da una condizione di libertà dai bisogni primari (tranquillità, abbondanza). Soddisfatto il senso naturale, e nella continua ripetizione degli stessi gesti che genera una "contentezza uniforme" ossia uno stato di appagamento **monotono** , avendo così ottenuto il piacere legato alla semplice soddisfazione del bisogno, nasce il sentimento della **noia**, che spinge verso un **nuovo ordine** di piaceri, piaceri "artificiali", atti a stimolare lo spirito e il sentimento con la loro novità e varietà.

Citazione p. 34, righe 9-5 dal basso.

L'oggetto "squisito": Nella gioia, e stimolato dalla ricerca di nuovi e diversi piaceri, il genio crea l'opera d'arte. Ma esso non è nè un **creatore assoluto** e nè un **imitatore servile**: non può creare dal nulla (altrimenti sarebbe Dio stesso e non un uomo) e non deve riprodurre la natura così com'è (non esegue copie meccaniche).

Esso allora imita la natura componendo la sua opera con una **scelta**, una selezione delle parti più belle della natura stessa. Così facendo ricombina e ricrea la natura stessa secondo un nuovo ordine: una **natura "artificiale"**, più perfetta della natura stessa: la **bella natura**.

Citazione p. 35, rr. 1-5.

E' il criterio dell'**oggetto squisito**. L'*exquis*, è la cosa ricercata, raffinata e perfezionata a partire da una scelta, da una accurata rifinitura dal rozzo, dal grossolano e dell'informe, privandolo di ogni asprezza e durezza per ottenere una forma delicata, levigata e piacevole che esprima una **ricercata raffinatezza**, che mostri una concentrazione di tratti naturali ma come **riuniti e impreziositi** in un **tutto** sopraffino.

La bella natura, natura perfezionata dall'arte, non è più **la** natura; nondimeno non cessa di essere natura ci dice Batteux. In questo concetto problematico, e centrale incontriamo dunque un nodo, una difficoltà per il pensiero: cosa vuol dire imitare? che cosa è imitato in un opera d'arte; cosa c'è in essa di naturale e cosa di artificiale? e cosa vuol dire naturale nell'arte? e il bello è opera della natura o invenzione dell'arte? C'è un bello dell'arte distinto dal bello di natura? Su questi problemi vi invito a riflettere mentre seguiamo il corso dei pensieri del nostro autore.

Cap. 2 (p. 35-38): Appunto alla natura dell'imitazione è dedicato allora il secondo capitolo di questa prima parte.

Imitare dunque non è creare dal nulla; è creare secondo un modello e a partire da qualcosa di già dato. I mostri più fantasiosi sono composti da parti di creature reali.

Imitare non è pura invenzione ma una forma di conoscenza attraverso l'osservazione. Il genio non è tale per la sua capacità di immaginare qualcosa di nuovo ma per il suo talento nel ritrovare cio che è: esso inaugura un modo di vedere il mondo, la sua non è una descrizione ma una interpretazione, a partire anche solo da un minimo particolare:

Citazione p. 35, rr. 13- 4 dal basso.

Batteux di seguito si premura di indicarci **le tre fonti classiche** della teoria dell'imitazione:

La dottrina, ci dice, non è nuova. E già stata enunciata dagli antichi: il lettore è rimandato alla *Poetica* di Aristotele e al *Fedone* e alla *Repubblica* platoniche (opere di cui vi ha già parlato il Professore nelle scorse due lezioni); infine all'*Arte poetica* di Orazio.

Una serie di modi di dire della tradizione classica presuppongono questa principio. In sintesi l'imitare delle belle arti ci si dice è un "fingere" nel senso latino del termine, finzione è **contraffare** ovvero fare qualcosa come qualcos'altro, sul modello di qualcos'altro.

Vediamo come è caratterizzato questo concetto di **finzione**, ovvero di imitazione secondo un modello, in questo passo:

Citazione p. 36, cpv. 3 da "Qual è" a "veri e naturali".

Cap. 3 (p. 38-40): Nel terzo capitolo B. potrà allora infine spiegarci cosa significa imitare la natura, dicendoci che "il genio non deve imitare la natura come essa è" come recita il titolo.

B. comincia col **distinguere** con Aristotele la **poesia** dalla **storia**: la prima ha un compito molto più elevato: non di raccontare i puri eventi ma di indagarne il senso, non il mero accadere, la nuda verità. Proprio nel suo "dipingere di testa", nell'affrancarsi dai fatti così come sono accaduti , per immaginarli come avrebbero potuto essere, il poeta ne enuclea un senso, ne esprime una valenza universale e cosi facendo la poesia diventa, cito," una lezione molto più istruttiva che non la storia" . E Aristotele, a cui B. qui si richiama, in questo stesso senso affermava "perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico ed elevato della storia".

Partendo da questa affermazione aristotelica Batteux completa la sua caratterizzazione del concetto di imitazione secondo la bella natura richiamandosi al celebre modello del pittore **Zeusi**.

Citazione p. 39, cpv. 1 e 2: da "Da questo principio" a " senza eccezione".

Quinta lezione : Parte prima, capp. IV-VI (p. 40-46)

Nel **capitolo quarto** della prima parte dal titolo "in quali **condizioni** deve essere il

genio per imitare la bella natura" si individua la condizione dell'anima che imita, ossia l'**entusiasmo**. Esso è la **sorgente** e la **forma** dell'**ispirazione** poetica, di quella condizione cioè in cui il genio è produttivo. Non sempre infatti il genio è geniale. Egli ha i suoi momenti di assenza, di sterilità in cui "sonnecchia". Ma quando esso si accende, quando in lui la spia luminosa è su "on", esso allora si trova in uno stato d'animo particolare, esso è preso, dominato, trascinato dall'entusiasmo.

Ma la caratterizzazione tradizionale di questo stato soffre per Batteux di una eccessiva **immedesimazione** con l'oggetto. I teorici che hanno voluto definire l'entusianmo ne sono stati piuttosto le vittime.

Queste definizioni "entusiastiche" sono allora considerate ormai solo come **allegorie**, ossia descrizioni figurate, analogie dell'immaginazione, e giudicate inutilmente enfatiche (ricordate i "trasporti" i "felici deliri" i "fuochi divini" nelle definizioni di poesia la cui oscurità e complicazione derivavano appunto dalla "confusione" dall'identificazione cioè tra l'oggetto e la sua descrizione).

Citazione p. 41, rr. 4-11.

Fuori da ogni mistero l'entusiasmo si rivela nient'altro che la capacità di ricevere l'impronta delle cose e di riprodurle in modo piacevole. L'entusiasmo è così la condizione in cui si attua l'imitazione, lo stato d'animo in cui la cosa imitata è resa piacevole e commovente.

Leggiamo questa descrizione di un artista che, quasi inavvertitamente, si trova trasportato dall'entusiasmo e delle fasi per cui esso passa per raggiungere quell'adesione mimetica totale con il suo oggetto.

Citazione p. 41, rr. 14-6 dal basso:
da "Ricordiamoci l'esempio" a "la quercia e la canna".

Ritroviamo in una **successione accuratamente scandita** tutte le funzioni del genio imitativo già accennate: egli dapprima **osserva** soltanto (ricordate il genio come forma di conoscenza, osservatore più che creatore); L'osservazione mette capo al **riconoscimento**, di una forma, di un tratto, all'isolare dalla molteplicità caotica un elemento particolarmente interessante; segue il momento della estrazione, ossia della **scelta** di quell'elemento e ancora quello della sua **ricomposizione in un tutto**, una nuova complessità: quel "tutto squisito" a cui abbiamo visto ricondotta la bella natura. Qui cessano le operazioni che potremmo chiamare "logiche" e nelle quali il genio è vigile e attivo. Da questo momento dalla sua idea viva di questa nuova totalità, da questo nuovo oggetto che gli appare illuminato da una tonalità emotiva accesa e eccitante, si sprigiona la forza della **simpatia**, ed ha inizio la fase passiva, quella del vero e proprio abbandono entusiastico; subentra così il **secondo momento**, quello dell'**immedesimazione**, della progressiva identificazione con l'oggetto da lui

stesso composto e di cui ripercorro le fasi: dapprima il fuoco, l'eccitazione dall'oggetto si trasmette al poeta: è l'**accensione**; egli allora perde la coscienza di sè della propria singolarità e individualità: è la **dimenticanza** di sé; in questo stato amorfo, caldo e fluido come cera fusa la sua immaginazione puo ricevere l'impronta delle cose; come metallo ardente e liquido che si riversa negli stampi, egli prende la forma dei suoi prodotti, diventa egli stesso quelle cose o quegli esseri da lui immaginati: è la fase di **completa immedesimazione**; in questa condizione, da questo acme egli, sembra suggerirci Batteux, può ripercorrere e ridiscendere tutta la scala del vivente; dalle figure a lui più simili, quei **personaggi tragici**, le cui passioni umane gli sono più vicine; agli **animali** , seppure nella personificazione dell'apologo, il lupo e l'agnello; e infine agli esseri viventi più elementari, le **piante**: la quercia possente, la fragile canna.

Tutto l'umano e il vivente, ma anche le cose inanimate, i suoni, i rumori, i carri e il fragore delle armi in una battaglia possono, ci dice Batteux, far scattare l'immedesimazione mimetica nello stato di entusiasmo quando, cito, "pittori e musicisti dimenticano il loro stato, escono da se stessi e si mettono in mezzo alle cose che vogliono rappresentare".

Ma in definitiva, che cos'è l'entusiasmo? "Esso non contiene che due cose:" - ci dice Batteux - "una viva **rappresentazione** dell'oggetto nello spirito e un'**emozione** del cuore proporzionata a questo oggetto".

Nell'entusiasmo dunque si produce la fusione a caldo tra i prodotti di due diverse facoltà dell'anima: lo **spirito** e il **cuore**, cioè la dimensione razionale e quella morale, in una **rappresentazione appassionata**, ossia in un immagine unita ad un sentimento; una funzione dello spirito, l'immaginazione che si colora di un'emozione del cuore, il sentimento; una **conoscenza** dell'oggetto "accordata" ad uno **stato d'animo** nel soggetto.

Vediamo ora come nel **capitolo 5** Batteux introduca la questione della **maniera** in cui le arti imitano.

Dapprima è introdotto il tema dei due sensi principali: **vista e udito** sono i sensi più nobili, quelli che sono alla base dell'imitazione, e che differenziano le due maniere fondamentali di imitare: secondo gli **aspetti** (figure e colori, rilievi e atteggiamenti, in pittura, scultura e danza) e i **suoni** (ritmo, e armonia, in musica e poesia)

Le arti infatti non operano soltanto una scelta tra gli oggetti della natura, ma selezionano anche i loro **mezzi**: non tutta la tavolozza va applicata sulla tela, non qualsiasi suono sarà musicale. L'arte ha le sue regole, secondo le quali essa imita, regole modellate sul senso **proprio** dell'arte, il **gusto**.

Citazione p. 43, cpv. 3: da "Non devono impiegare" a "essere lusingato".

Nel **capitolo sesto** infine il teorico dell'arte affronta il problema posto da **architettura** e **eloquenza**, quelle arti cosiddette "**miste**" perchè hanno di mira, come si è visto, non solo il piacere ma anche l'utile.

In queste due arti si crea infatti una tensione tra il loro fine principale, l'utilità, e il loro fine secondario, il bello: architettura e eloquenza non devono mostrare troppo il loro aspetto artistico: in esse l'imitazione è un mezzo non un fine. Esse conservano infatti ancora quella componente applicativa e non imitativa propria delle arti meccaniche a cui sono prossime anche se se ne sono allontanate storicamente in un raffinamento che le ha portate verso le belle arti. Così come l'utile non si deve esibire nelle arti belle se non per accrescere ancora di più il piacere, che è il loro fine proprio, così il bello non deve essere ostentato in architettura e eloquenza, ovvero non deve diventare un fine che faccia passare in secondo ordine quello preminente dell'utilità.

Citazione p. 44-45, dalla r. 4 dal basso di p. 44 ("Nello stesso modo")
alla fine del primo cpv. della p. 45 ("è un servizio").

La bellezza di un'edificio deve essere finalizzata alla sua **comodità**: così in architettura, cito, "le piacevolezze per essere perfette devono declinare verso l'uso". E così l'imitazione nell'eloquenza (il "dire il vero") deve avere come scopo la **persuasione** ossia l'utilità sociale.

In conclusione vi dò schematicamente il contenuto di questa prima sezione del saggio batteauxiano servendomi di due ricapitolazioni dello stesso autore. Nella prima parte dunque il principio di imitazione è declinato a partire dalla **facoltà produttiva dell'arte**, il **genio**, mostrando come, cito,"le arti consistessero nell'**imitazione**, come l'oggetto di questa imitazione fosse la **bella natura** rappresentata allo spirito con **l'entusiasmo**" In questi paragrafi l'autore ha inoltre ordinatamente presentato le tradizionali rubriche del **fine**, **oggetto**, **origine**, e **funzione** dell'arte e la maniera e i **mezzi** particolari con cui ciascuna di esse assolve alla sua funzione imitativa, mostrando infine come questa maniera, che è servita a definire il dominio delle belle arti come un **sistema**, crei una differenza tra eloquenza e architettura, da una parte, e le altre arti dall'altra.

Sesta lezione : Parte seconda, capp. I-II (p. 47-51)

Cap. 1: Il gusto.

Il tema di questa seconda parte a sarà il **gusto**, ossia, il giudice dei prodotti del genio: quella facoltà che esercita la sua giurisdizione sul dominio delle arti, prescrivendo le leggi a cui deve essere sottoposta l'imitazione, e esercitando la sua critica nei confronti del bello in base al sentimento.

La trattazione del gusto in questa seconda parte sarà suddivisa metodicamente in dieci capitoli. I primi tre, che concernono i concetti fondamentali, saranno dedicati alla **definizione** del gusto (cap. I), alla dimostrazione del suo **oggetto**, cioè la natura, prima in base a considerazioni teoriche (cap. II) e poi storiche (cap. III). Seguono tre capitoli in cui si enunciano le **leggi generali** del gusto che concernono l'imitazione della bella natura (cap. IV e V), e su cui si basano anche le **regole particolari** per ogni opera (cap.VI). Con gli ultimi quattro capitoli si deducono le **conseguenze** dai principi generali: la prima conseguenza è che il buon gusto è **unico** (cap. VII), la seconda che il gusto opera per **comparazioni** (cap. VIII), e ancora che il buon gusto vale anche per i **costumi** (cap. IX), infine il cap. X conclude con il riconoscimento dell'importanza dell'**educazione**.

Il gusto è allora, come vedremo, insieme il legislatore, il giudice e l'arbitro della repubblica delle arti.

Come **legislatore** è esso che impone la sua legge all'arte, prescrivendo i criteri e le norme alle quali l'opera del genio deve conformarsi.

E' inoltre il **giudice**: l'esercizio della critica, ossia il giudizio sulla "**justesse**", che è insieme bontà, fedeltà, correttezza, accuratezza, di una imitazione artistica, riposa sull'esercizio di questa facoltà: è essa che ci dice se un'opera è riuscita ossia, come si dice, fatta "a regola d'arte".

E' infine l'**arbitro**: essendo colui che istituisce le norme e le sa applicare ai casi particolari, esso è l'istanza suprema a cui appellarsi in caso di conflitti: due contendenti in disaccordo sul valore da attribuire ad un quadro, una poesia, una esecuzione musicale, si accuseranno reciprocamente di non avere gusto, di non possedere buon gusto.

Questo **primo capitolo** tratta dunque della **natura del gusto** e lo istituisce come facoltà dell'anima indipendente che ha per oggetto il bello **e** il buono. Il gusto è dapprima definito per analogia. Esso è per il sistema delle arti quello che l'intelletto è per la scienza. Esso è la facoltà propria di quel giudizio particolare sul bello che opera a partire dal sentimento. Grazie a questa nuova facoltà le belle arti possiedo un organo per giudicare il bello in base al piacere, come la scienza ha nell'intelleto il criterio del vero.

Il discorso sul **bello-buono** si pone così per la prima volta, su un piano di

indipendenza rispetto al discorso sul vero. Buono e bello, abbiamo detto. Dai greci in poi le due nozioni sono difficilmente dissociabili: per il pensiero antico esse convergono in un unico: il kalos k'agathos, il bello-buono, e la kalokagathia sarà quella qualità in cui si corrispondono in un uomo il suo aspetto e le sue virtù, la sua apparenza esteriore come specchio dei suoi caratteri morali. Per gli antichi infine questa qualità è indissociabile dalla stessa sapienza, dalla quale qui in Batteux vediamo che viene a separarsi.

Il gusto dunque è **buon** gusto, cioè è un gusto, ci dice B., che è **solo buono**. Per gli **antichi** questa facoltà semplicemente non esisteva perchè il loro giudizio si identificava talmente con la natura, il modello era così vicino al sentimento, che finiva per coincidere in una oggettivazione completa, in una totale adesione. E per questo ci dice Batteux "che essi camminano senza timore e senza inquietudine, come se non potessero andare altrimenti."

E solo con la modernità inaugurata in queste pagine, che il criterio del giudizio non è più obbiettivamente determinabile, e che emerge la coscienza di una imitazione di secondo grado: cito "gli antichi non avevano altro modello che la natura stessa e altra guida che il gusto, mentre proponendosi i **moderni** per modello le opere dei primi imitatori", fine di citazione, essi sono alla mercè delle oscillazioni del **canone**, di una imitazione di un'imitazione.

Il gusto è allora, potremmo dire, l'**intelligenza** del bello. Gusto e intelligenza sono analoghi e complementari. Cito:

Citazione p. 48, cpv. 5-7: da "Il gusto è nelle arti" a "in rapporto a noi".

e poco sotto (penultima riga):

"posso dunque definire l'intelligenza la facilità di conoscere il vero ed il falso e di distinguerli l'uno dall'altro. Ed il gusto: la facilità di sentire il buono e il cattivo, il mediocre e di distinguerli con certezza. Così vero buono, conoscenza e gusto: ecco tutti i nostri oggetti e tutte le nostre operazioni. Ecco le scienze e le arti"

Il gusto è infine un **sentimento**. E' il sentimento che ci avverte se la natura bella è bene o male imitata.

Citazione p. 49, rr. 7-17: da "Parto da un principio" a "o mal imitata"

Questo sentimento opera come per una subitanea illuminazione.
L'esempio è quello della corda che produce un suono. La emissione del suono è preceduta dalla percussione come il lampo di una conoscenza precede sempre il sorgere del sentimento del bello.

Il gusto presuppone così una conoscenza dell'oggetto. In questo esempio il movimento che genera il suono è la conoscenza, è questa **intuizione** immediata dell'oggetto. Il suono che ne segue è il sentimento che proviamo di fronte ad un'opera d'arte ben riuscita. In questo sentimento c'è allora una sorta di conoscenza dell'oggetto ma è difficilmente dissociabile dalla tonalita affettiva in cui l'oggetto ci appare.

Possiamo dire, volendo, che nel suono di una corda, pizzicata, sfregata o percossa sentiamo anche questi movimenti ma la conoscenza che ne abbiamo è un tutt'uno con la percezione del suono stesso.

Conoscenza e sentimento, ci dice B., sono indissociabili nell'esperienza, anche se distinti in linea di principio.

Cit. p. 49, cpv.4, rr. 1-7: da "Benché questo sentimento" a "riconoscerne la causa".

Ma qual'è l'**oggetto** del gusto? Se esso è nelle arti l'analogo dell'intelligenza, a cosa si applicherà? Se esso è un sentimento, di cosa esso è il sentimento? La risposta a queste domande costituirà l'argomento del **secondo capitolo** di questa seconda parte dal titolo "L'oggetto del gusto non può essere che la natura".

Sarà ancora con un'analogia che B. chiarisce la natura dell'oggetto del gusto. Tra gli oggetti e la conoscenza che ne abbiamo, ci dice Aristotele nel *De anima*, ci deve essere una **proporzione**.

L'oggetto deve essere proporzionato al senso che lo coglie; il senso stesso è per Aristotele una proporzione; infatti gli oggetti sproporzionati lo offendono; e al contrario i meglio proporzionati saranno i più facilmente conoscibili.

Il modello allora di ogni conoscenza evidente sarà allora la **geometria**, la scienza delle proporzioni. (ricordate come appunto sull'evidenza geometrica e sulla semplicità matematica si fondava anche la teoria armonica di Zarlino, in cui la bontà e gradevolezza delle consonanze veniva fondata sulla conoscenza delle proporzioni?).

Ora, ci dice B., c'è un'**evidenza** e una **necessità** nel giudizio di gusto del tutto analoga a quella che dalla quale siamo condotti alle conclusioni in un teorema geometrico:

Cit. p. 49, cap. II, primo cpv.: da "La nostra anima" a "fatto per esserlo".

Ora la tendenza che porta il **gusto** verso il suo oggetto, non è fittizia: il gusto non è una convenzione o un capriccio. Esso è una **facoltà naturale** : è dunque naturalmente orientato verso il suo oggetto: anche se si esercita sugli oggetti dell'arte esso è fondato nella **nostra natura**: esso è infatti la tendenza a giudicare gli oggetti rispetto all'utile che ne possiamo trarre. Esso riposa sulla **tendenza naturale** per cui siamo

attratti da ciò che ci dà piacere o giovamento e siamo respinti da ciò che ci arreca danno o dolore.

Cit. p. 49-50, dall'ultima riga di p. 49 alla fine del primo cpv. di p. 50.

E' solo in seguito che, avendo le arti perfezionato questa nostra tendenza al piacere creando "un **secondo ordine** di bisogni" - quelli appunto soddisfatti, diciamo così, dalle belle arti - è solo in seguito, dicevamo, che questa tendenza a giudicare secondo il piacere, ossia il gusto naturale, si è applicata alle opere dell'ingegno umano.

E dal momento poi che le arti fondavano la loro piacevolezza sulla natura stessa, ossia sulla loro capacità di imitarla, conclude B. (fine secondo cpv)

Cit. p. 50, secondo cpv., ultime quattro righe: da "Il gusto" a "questo prezzo".

Ma c'è di più: dal momento che gli oggetti delle arti hanno **perfezionato** quelli della natura, e lo hanno fatto proprio **accrescendo la loro capacità** di suscitare piacere, il **gusto naturale** ha finito per preferire questi oggetti più piacevoli a quelli naturali.

Questa predilezione del gusto per i prodotti delle arti ha allora **retroagito** su di essi: li ha cioè spinti a perfezionarsi e affinarsi ulteriormente: tra una facoltà naturale, che in origine si esercitava sull'utile e il dannoso, e le opere d'arte si è venuta così a creare un circolo virtuoso che allo stesso tempo ha raffinato e elevato le arti ed il gusto stesso. (fine cpv successivo).

Cit. p. 50, cpv. 3, ultime quattro righe: da "Nell'elevarle" a "natura stessa".

Ma anche così perfezionato il gusto rimane una facoltà naturale, che non può essere scambiata con il **mutevole capriccio**. Esso infatti giudica **sempre nello stesso modo**. Se a volte si sbaglia, ossia, ci dice B. "prende il falso bene per il vero" è a causa dell'**ignoranza** o del **pregiudizio**.
In questo appunto la ragione gli può preparare il terreno (ricordate l'altroieri quando correggevamo il passo in cui si dice, analogamente, che le conoscenze "preparano" il terreno per il genio?) E in assenza di questo sostegno fornito dai lumi e dall'educazione, sarà a torto che si invocherà una **facoltà infallibile**, per giustificare l'errore o il pregiudizio. (ultimo cpv.)

Cit. p. 50, rr. 8-1 dal basso.

Ma la voce della natura nel gusto è così potente che basta che **un solo uomo di gusto** si levi a denunciare l'errore, che subito le masse sviate sono ricondotte alla giusta valutazione. E' così che con la voce dell'uomo di gusto parla la natura stessa. Infatti, ci dice B., "tutti gli uomini sono all'unisono dalla parte del cuore" (ricordate la simpatia a cui faceva riferimento ieri il Professore e la sua immagine nelle corde

risuonanti in un liuto?). L'accordo nel giudizio di gusto riposa sulla comune natura umana, per la quale vibriamo all'unisono con le emozioni di un nostro simile.

Cit. p. 50, ultime sette righe del cap. II.

Settima lezione : Parte seconda, capp. I-II (p. 47-51)

Spunti di discussione (approfondimenti critici) sui capitoli I e II:

Analogia tra gusto e intelligenza:

In che senso il gusto è una conoscenza del bello?

In che senso esso conclude necessariamente nel suo giudizio sul bello?

(Si dice che il gusto è fondato sulla natura e dunque è unico, universale e infallibile.)

Il gusto realizza la connessione tra la conoscenza dell'oggetto (il vero) e il nostro sentimento (il buono).

Nel gusto si fonde una conoscenza dell'oggetto con un'interesse che noi portiamo a questo oggetto. Cosa fa sì che ci sia una proporzione tra la conoscenza che abbiamo di un oggetto e il piacere che ne ricaviamo?

Come può una facoltà naturale, sviluppatasi nella ricerca dell'utilità e della soddisfazione dei bisogni, essere la stessa che giudica dell'arte che invece nasce solo quando i bisogni sono soddisfatti e non mira all'utile?

Il concetto di gusto presuppone quello di bella natura. Il gusto è propriamente il gusto per la natura ben imitata, ovvero imitata in modo da darci piacere.

In questo concetto di bella natura si celano tutte le ambiguità del gusto:

La bella natura è naturale: l'impressione che ne ricaviamo, è spontanea immediata; è semplice non artefatta, priva di studio o di affettazione; è lo stesso sentimento del cuore che sorge in noi in modo irriflesso. Il gusto in questo senso è un sentimento.

Al tempo stesso la bella natura è natura regolata: l'imitazione nasce da un processo complesso di individuazione, scelta e ricomposizione che presuppone delle regole: non qualsiasi imitazione ci dà la bella natura; la natura deve essere ben imitata. Dunque il gusto è anche giudice.

Il gusto è così insieme sentimento immediato e soggettivo, e criterio di giudizio in base a regole oggettive. Come è possibile?

Bello e buono sono stati detti essere quasi la stessa cosa per il gusto. In che senso?

Il fatto è che nel gusto ci sono due facce: quella oggettiva e normativa e quella soggettiva e immediata. Sentimento e riflessione. Conoscenza e piacere. Dimensione

intellettuale e morale.

Nel gusto tra regole e piacere ci sono due rapporti diversi:

> Si giudica in base al piacere che la natura sia ben imitata. Sentiamo piacere e dunque apprezziamo l'oggetto d'arte (sentimento immediato, giudizio spontaneo; dimensione morale).
>
> Si trovano le regole a partire dal piacere. Riflettiamo sulle caratteristiche che l'oggetto deve avere per suscitare piacere. Non partiamo dall'oggetto per andare al piacere ma dal piacere per andare all'oggetto.
>
> Nel primo caso il gusto è propriamente un sentimento; nel secondo esso è una facoltà critica.

Quest'ambiguità è in qualche modo costitutiva e inevitabile:

> dal momento che nel gusto si opera un collegamento tra due distinte facoltà: quella di conoscere che presuppone un giudizio intellettuale e quella di sentire che rimanda ad un giudizio morale.

Dall'esercizio di entrambe le facoltà, ragione e sentimento possiamo procurarci un piacere: nel primo caso un piacere intellettuale; nel secondo morale.

Queste due distinte sorgenti del piacere sono ciò che B. chiama il bello e il buono.

Il gusto non è altro allora che la capacità di trovare il bello nel buono, ovvero il buono nel bello.

Il criterio del bello è un criterio puramente intellettuale: è un'idea; dato un'oggetto perfetto la imitazione bella è quella più corretta (justesse): ovvero fedele, esatta accurata. La semplice conformità tra la rappresentazione di una cosa e questa cosa stessa, che può essere giudicata oggettivamente, può darci piacere: il piacere della imitazione corretta; se poi l'oggetto è perfetto in se stesso questa rappresentazione si dice bella.

Un'imitazione corretta di un'oggetto imperfetto non sarà allora bella.

Il criterio del buono è un criterio soltanto morale: la rappresentazione deve commuoverci, suscitare il nostro interesse: la semplice fredda perfezione di un oggetto con cui non riusciamo a sentirci in empatia non ci commuove. La geometria di un cristallo di rocca non ci emoziona. Una imitazione buona sarà quella che ci farà

sentire nell'oggetto un'affetto che è parte di noi; un oggetto una situazione con cui ci identifichiamo con cui ci immedesimiamo. Questa commozione provoca piacere.

Per contro quello stesso oggetto nella realtà può provocare, orrore o timore. Ed è solo nella distanza dell'imitazione che lo spettacolo di un naufragio può riuscire piacevole.

Ora questi due distinti piaceri devono essere uniti nella bella natura: questa natura conforme al gusto presuppone cioè che la perfezione dell'oggetto (bellezza) sia al tempo stesso emozionante; che il criterio intellettuale della correttezza (justesse) si accordi con il criterio morale della commozione.

Nel giudizio di gusto, e nel gusto, si richiede dunque quest'accordo tra la ragione che prescrive le regole e il sentimento: si richiede dunque una conformità tra un'esperienza soggettiva e la struttura dell'oggetto.

Perchè non sia un capriccio, la mia impressione deve aspirare a valere per tutti: deve cioè pretendere il consenso degli altri, l'universalità.

Per contro nessun oggetto per quanto perfetto e proporzionato, e nessuna regola compositiva possono garantire come vedremo che la rappresentazione di quell'oggetto o la composizione secondo quelle regole produrrà in noi un piacere.

Di qui l'impossibilità di trovare per puro istinto, per immediata scoperta la regola che permette di estendere agli altri l'impressione che io provo: cioè di pretendere che il mio piacere valga anche per gli altri. E per contro l'analoga impossibilità di produrre con la semplice applicazione di principi e di norme un'opera d'arte.

Queste alcune delle **antinomie** del gusto su cui vorrei che riflettesse.

Ottava lezione : Parte seconda, capp. III (p. 51-54)

In questo **terzo capitolo** la trattazione del gusto è affrontata **storicamente** ossia per epoche storiche. Ritroveremo così "storicizzate", cioè assegnate ad un periodo particolare della storia della civiltà, quelle stesse caratterizzazioni del gusto esposte

nel precedente capitolo "**teoreticamente**" ossia in base al ragionamento.

Come vedremo in realtà tra la parte teoretica e quella storica le differenze sono minime: la prima infatti presuppone una **evoluzione** nel gusto dallo stato di natura fino a quello di piena emancipazione: dal gusto naturale al gusto per le belle arti.

La seconda assegna delle etichette, stabilisce delle **fasi**, in cui questo processo evolutivo si è attuato e le identifica con epoche determinate della storia della società e della civiltà umane.

Per darvi subito una mappa di questa scansione temporale potremmo identificare questa successione: due età "mitiche", quella del ferro e dell'oro; i Greci e i Romani; la decadenza nei secoli bui e il Rinascimento delle arti; infine una nuova decadenza che possiamo identificare col Barocco.

Nell'**età del ferro** e dell'oro sono individuate le condizioni che determinano la nascita delle arti (ricordate l'abbondanza e la tranquillità?). In una società dominata dal bisogno, in cui gli uomini sono preoccupati soltanto della loro sopravvivenza e in guerra permanente con i vicini, dove la forma di vita è la violenza e la congiura l'unico legame sociale, lo stato civile degli individui è quello della servitù: dal lavoro e dalla milizia: soldati e lavoratori rappresentano i due caratteri di questa società delle origini che abbiamo chiamato, del ferro, ossia la guerra e la sopravvivenza.

Segue un'**epoca dell'oro**, caratterizzata all'opposto della precedente per l'abbondanza e la pace che vi regnano. La forma della società è allora regolata dalla legge e non più dalla violenza e alla congiura si sostituisce il diritto e la giustizia. Lo stato civile degli individui è quello di uomini liberi che possono dunque dedicarsi alle attività liberali; il sentimento dominante è la gioia per la pace conquistata, e con questa gioia nascono "i piaceri che derivano dall'innocenza", ossia le prime forme delle arti, cioè spontanee e istintive manifestazioni del sentimento: il canto (la musica) e la danza.

Con i **Greci** si afferma infine nelle arti la bella natura e quello che sarà il canone per le epoche successive. Essi infatti possiedono naturalmente il gusto per l'arte ossia la loro bella natura non è che un'imitazione della natura stessa.

I **moderni** per contro, che succedono alla diffusione della cultura greca operata dai romani e ai secoli bui seguiti al crollo dell'impero, imitano i Greci come questi hanno imitato la natura. Gli **Antichi** sono quindi per i **Moderni** quello che per loro era la natura.

Insomma se nei Greci quel criterio di scelta che fa sì che un'imitazione divenga bella natura è fondato su un loro gusto innato (ricordate come si diceva che essi camminano sicuri e imperturbabili) per i moderni il criterio e il modello diventano a questo punto i Greci stessi: ossia solo nell'imitazione dell'arte greca il **Rinascimento**

riscopre la natura, la bella natura classica. L'uomo del Rinascimento imitando il canone classico, e dunque realizzando "consapevolmente" la bella natura, "riscopre" così la natura stessa di cui quel canone era un'imitazione. Nella condizione moderna la natura non è trovata direttamente e spontaneamente, ma ritrovata attraverso le **regole** che il canone classico fornisce, regole che appunto definiscono la bella natura.

Voglio infine soffermarmi su un punto centrale di questa storia: il momento della **nascita delle arti** che segue alla fase che abbiamo chiamato l'età dell'oro in cui infine appaiono il canto e la danza ma come spontanea effusione del sentimento di gioia, e che precede la fase dei Greci

Il passo è importante perchè nell'**inventore mitico** delle arti è ripresa quella caratterizzazione del genio che passa dall'osservazione all'entusiasmo che abbiamo già visto, ma soprattutto è anticipato il procedimento dell'**artista-filosofo** che servirà nel capitolo quarto a delineare le regole del gusto.

Citazione p. 51(ultimo cpv.)-52 (primi due cpv.):
da "quando gli uomini" a "società umana"

Vediamo in questa descrizione attraverso i due momenti dell'osservazione della natura e della riflessione su se stesso, i due aspetti che definiscono il gusto: ossia i caratteri che si ritrovano nell'oggetto esterno (la natura) e la risposta emotiva che l'oggetto esterno suscita in lui (il sentimento morale).

L'occhiata quasi casuale ("gettò l'occhio") suscita un sentimento di ammirazione: nella natura egli ritrova un'"ordine nella varietà"; ovvero un'unità e coerenza nella molteplicità dei suoi aspetti; ciò che è detto anche una "semplicità non monotona". Quest'ordine nelle differenze, questa semplicità nella diversità è vista in un triplice ordine di proporzioni: il fine è commisurato ai mezzi (finalità), le parti al tutto (armonia); le cause agli effetti (razionalità): l'ordine naturale è dunque un ordine finale, armonico, razionale.

Nella seconda fase l'inventore delle arti si volge su se stesso per indagare gli effetti che su di lui hanno i rapporti che ha appena scoperto nella natura. La scoperta di questi rapporti gli dà piacere; egli ha un gusto innato per la loro osservazione.

Da questa conoscenza Batteux fa risalire allora tanto la teologia quanto la morale e l'arte. Queste ultime su un piano di indipendenza dalla prima: " Ordine, varietà e proporzione ... Potevano essere anche considerati come lezioni di condotta volte al profitto della società umane").

Ed è a questo punto che nascono propriamente le arti: da un'imitazione della natura ma che è ancora rozza, ossia non selettiva. Dalla semplice rappresentazione di ciò che si vedeva o che si sentiva senza un criterio di scelta, una regola compositiva. Le arti

allo stato nascente sono dunque, cito, "imitazione grossolana della natura grossolana essa stessa". Realizzano il *minimum* dell'arte, l'imitazione, ma non sono ancora "buone" imitazioni. Si imita imperfettamente, ossia meccanicamente e a caso, e si imita un oggetto imperfetto ossia non selezionato. Si imita, in una parola, senza regole. Quelle regole che definiranno quella bella natura, che è il canone del gusto, e la cui invenzione, come abbiamo detto, è fatta risalire da B. ai Greci in queste pagine

L'altro momento su cui vorrei soffermarmi è simmetrico a quello alla fase della rozza imiatazione, e viene caratterizzato come epoca della decadenza dell'arte. A far da cornice ai due momenti di fioritura delle arti, quello antico dei Greci e quello moderno del Rinascimento, momenti separati dalla lunga eclissi dell'età di mezzo, c'è in una voluta corrispondenza, a far da pendant al momento protostorico della rozza imitazione quello che in base alla caratterizzazione che ne fa Batteux possiamo identificare con il **Barocco**.

Citazione p. 53, ultimo cpv.

Il Barocco dunque si è allontanato dalla natura. In esso cioè, potremmo dire, l'arte diventa artificio ossia finisce per imitare se stessa e prende i suoi mezzi come un fine: è un'arte dell'eccesso, dell'esagerazione, dell'iperbole, dell'enfasi: camuffa, aggiusta, deforma, nasconde la natura traendo un compiacimento proprio da questo allontanarsene. L'affettazione è dunque l'opposto della rozzezza: l'eccesso opposto rispetto alla semplicità e chiarezza dell'arte classica. Ricordiamo che il Settecento è il periodo della storia dell'arte che noi chiamiamo Classicismo; e i francesi chiamano "age classique" (età classica) il Sei e Settecento.

Batteux usa tre termini per qualificare l'affettazione barocca: distorsione, mistero, arguzia. Nella distorsione, in cui un 'esempio in pittura può essere l'anamorfosi (quell'arte della deformazione di un'immagine che la rende irriconoscibile se non ci si mette in un punto particolare e estremo o non la si vede attraverso uno specchio curvo) nell'anamorfosi c'è un'evidente contrapposizione con la naturalità della prospettiva centrale dell'arte rinascimentale. Il mistero indica un'oscurità voluta opposta dunque alla chiara rappresentazione; nell'arguzia si rompe quella corrispondenza nella retorica classica tra lo stile e l'argomento: si fa sfoggio di intelligenza per argomenti futili; l'eccesso è inoltre nel voler dire di più di quanto apparentemente si dice.

Il Barocco è dunque per Batteux, un'arte per l'arte, un'arte di secondo grado, involuta, rivolta su se stessa. Nel Barocco si assiste alla rottura della perfezione classica rappresentata dal cerchio. Il potere del centro è messo in discussione: il punto di vista centrale, la centralità dell'uomo nel mondo. Lo si vede chiaramente in architettura e in cosmologia: il cerchio è distrutto sdoppiandone il centro nei due fuochi dell'ellisse: Keplero sostituisce alle orbite circolari dei pianeti quelle ellittiche e

contemporaneamente Bernini e Borromini progettano le loro chiese e cupole con piante di questa forma. Se il centro viene fatto invece scorrere lungo una linea ecco il cerchio diventare una spirale, la voluta, la figura emblematica dell'involuzione dell'arte barocca.

Nona lezione : Parte seconda, capp. IV-V (p. 54-59)

A conclusione del capitolo III possiamo dire che l'excursus storico di questo capitolo è, come ben si è visto, una ricostruzione a partire da un principio a priori: quello per cui l'arte è tanto più perfetta quanto più si avvicina alla natura.

A p.53 si dice infatti "Le arti si sono formate e perfezionate appressandosi alla natura"

Nell'evoluzione dell'arte così abbiamo un doppio movimento: l'arte nasce quando viene "espulsa dalla natura", dunque l'arte è autenticamente arte quando si allontana dalla spontanea manifestazione del sentimento. Al tempo stesso l'arte si raffina e si perfeziona avvicinandosi alla natura (ricordate il Rinascimento che ritrova la natura).

L'apparente contraddizione è risolta da Batteux proprio con il suo concetto dell'**imitazione**. L'espressione spontanea del sentimento non è arte perchè non è imitazione: lo è per contro già l'imitazione grossolana (gli accenti inarticolati della musica, l'ombra circondata da un contorno della pittura). Con l'imitazione l'arte si separa dalla natura (non è più natura), ma proprio nell'imitazione la ritrova. Anzi tanto più l'imitazione è riuscita, tanto più essa realizza la bella natura, tanto più essa permette di riconoscere la natura stessa (nel Rinascimento Batteux dice precisamente che l'uomo ritrova la natura perche la "riconosce" nel modello classico; riconosce dunque la natura nella bella natura come appunto noi la riconosciamo in un paesaggio ben dipinto).

Per ritornare alla **musica** che avevamo lasciato ieri nella sua evoluzione dallo stato di natura a quello di bella natura ossia di arte compiutamente regolata, le prime due fasi sono, la prima, nella cosiddetta età dell'oro, la comparsa del canto e della danza come spontanea effusione di gioia, prime espressioni di questo sentimento di innocenza che si diffonde con la fine di un'età dominata da guerre e congiure (in-nocenza vuol dire non nuocere).

E qui abbiamo sottolineato come le due arti meno imitative quelle che poi vedremo saranno chiamate meglio "espressive", sembra derivino la loro singolarità appunto nella loro maggiore antichità, nell'affondare le loro origini in questa fase pre-imitativa dello sviluppo delle arti.

Va sottolineato ancora che in questa fase non si parla di musica ma di canto, quasi che si volesse dire che il canto, l'uso della voce, appunto dello strumento "naturale" è la forma originaria e immediata di espressione musicale.

Nella seconda fase che abbiamo già accennato ieri, e che abbiamo chiamato protostorica, perchè successiva alla "fuoriuscita" delle arti dalla natura proprio per il loro abbozzare tentativi di imitazione (è la fase che B. chiama dell'imitazione grossolana) la musica (ma dovremmo ancora dire il canto) è caratterizzata per i suoi "accenti inarticolati".

Questa inarticolazione è rappresentata in pittura da una semplice linea che circonda un'ombra, un contorno dunque anzichè un vero e proprio disegno. Questa

inarticolazione è la stessa di un linguaggio fatto di soli suoni e non ancora di sillabe o parole. Con un paragone con l'architettura B. dice "erano materiali in luogo di un edificio". Mancava dunque una regola compositiva.

E appunto la forma compiuta ossia "regolata" della musica che troviamo descritta nel quarto capitolo, proprio dove si parla della **regolarita**:

Citazione p. 56, cpv. 2, rr. 6-3 dal basso ("Nella musica ... filo segreto.")

"Il primo tono fa la legge". Vale a dire che il principio è connesso con la fine. L'inizio, la fine e tutte le parti intermedie sono legate da un principio di coerenza, una regolarità di svolgimento che fa sì che una composizione musicale sia percepita come un tutto consequenziale.

Ora vorrei affrontare gli argomenti presentati nel **capitolo IV** di cui vi dò prima uno **schema** che vi potrà essere utile, spero, nella vostra lettura.

Questo capitolo IV è centrale per il nostro trattato. Anche per posizione è al centro della seconda parte, la parte centrale di tutta l'opera. E contiene il cuore teorico dell'opera, e il maggior dispiegamento di strumenti concettuali. Non solo tutta la discussione sul gusto si regge sulle definizioni e sugli argomenti qui presentati, ma la stessa precedente discussione sul genio viene qui richiamata e completata con procedimenti dimostrativi e movenze retoriche volutamente simili che danno il senso di una notevole compattezza teorica.

Il capitolo infatti introduce il concetto di gusto nel suo dominio proprio, quello dell'arte. Se infatti nel primo capitolo questa facolta era stata oggetto di definizione, nel secondo se ne era fatta la "storia naturale", ossia la caratterizzazione in base alla sua natura e nel terzo la sua ricostruzione storica nelle varie fasi della storia umana, in questo capitolo il gusto, cito, "viene trasportato in mezzo alle arti per vedere quali sono le **leggi** che esso può loro dettare"

Il capitolo, enuncia infatti la **prima** e fondamentale **legge del gusto**: ossia l'imitazione della bella natura e ne trae **due conseguenze** che definiscono i due parametri del gusto; ossia quello che concerne la considerazione dell'oggetto **in sè** o dell'oggetto **per noi**.

Queste due dimensioni del gusto metteranno capo alla fine del capitolo alle due capitali nozioni di **bello** e di **buono** in precedenza anticipate in forma volutamente vaga rinviandone al altro momento la enucleazione.

L' enunciazione della legge e delle sue due conseguenze a partire dal concetto di

perfezione corrisponde alla prima parte del capitolo che corrisponde grosso modo alla pagina 54 della nostra edizione.

Segue la parte centrale dell'esposizione che corrisponde quasi esattamente alle pagine 55 e 56 in cui si immagina una figura di **artista filosofo** che si interroga sull'essenza di questa facoltà sia con gli strumenti della riflessione sia con le sue capacità di introspezione. Questa parte è propriamente una deduzione delle principali categorie artistiche, ovvero regole generali a cui l'oggetto artistico deve conformarsi, ricavate come conseguenza della definizione di arte come imitazione della bella natura.

All'inizio di questa seconda parte il compito è posto appunto come quello di una **deduzione delle regole** a partire da quella **definizione** e dal **fine** dell'arte (il piacere). A questo scopo l'artista filosofo conduce **due serie di osservazioni**: sulla natura esterna e su se stesso. Arriva infine alle due conseguenze circa la natura degli oggetti artistici, enunciate nella prima parte del capitolo, ovvero l'esigenza che essi siano allo stesso tempo perfetti in sè e per noi.

Da questa doppia perfezione e dal doppio piacere che ne deriva, piacere nell'e**stensione** delle nostre facolta (che potremmo chiamare principio di **potenza**) e piacere nella **facilità** con cui questa estensione si attua (che potremmo chiamare principio di **economia**) sono ricavate **tre** distinte **serie di categorie o regole** artistiche: 1) quelle che concernono la **molteplicità delle parti** dell'oggetto (e sono la varietà e l'eccellenza) e rispondono al piacere dell'estensione; 2) quelle che concernono l'oggetto come un **tutto unitario** (ed è la regolarità) e che dunque rispondono all'esigenza della facilità; 3) infine **unità e varietà insieme** definiscono il terzo gruppo di regole (che sono la simmetria e la proporzione).

A conclusione del capitolo e come conseguenza di questa articolata deduzione si definiscono i due concetti guida di bello e di buono corrispondenti alla **doppia sorgente** del piacere estetico.

Cerchiamo di vedere allora più in dettaglio questo capitolo di cui vi ho dato lo schema generale.

La prima proposizione enuncia qual'è il "**soggetto legittimo**" del gusto, ossia la natura, per annunciarne l'applicazione, ad un'altro ambito, quello dell'arte e si domanda quali sono le conseguenze che ne possono derivare.

Citazione p. 54, prime quattro righe del cap.

Il linguaggio di questa prima proposizione è ispirato al diritto: il gusto è qui il legislatore. Si parla di "soggetto legittimo", di leggi che esso può dettare all'arte.

Si dice dunque che il gusto si applica **legittimamente** alla natura: questo vuo dire

reciprocamente che è la natura a fondare la legittimità del gusto, il quale può applicarsi legittimamente alla natura proprio perchè è una facoltà naturale.

Insomma vi è l'affermazione qui di un **diritto naturale**: la fondazione naturale del diritto del gusto ad esercitarsi sui suoi oggetti. Potremmo dire che Batteux vuole qui affermare il diritto naturale del gusto sulle arti come i giusnaturalisti di un secolo prima avevano affermato la legge naturale che fonda le leggi delle società.
La teoria dell'arte sta dunque con B. percorrendo lo stesso cammino che la teoria del diritto: si sta passando dal fondamento divino a quello naturale (ricordate come nel capitolo precedente dall'osservazione dell'ordine della natura l'inventore delle arti fa derivare queste e la morale da una parte e dall'altre, in modoindipendente la teologia).

Ma come è estesa questa legittimità del gusto dalla natura alle arti? Si dice che il soggetto legittimo è la natura "o ciò che le assomiglia". Vale a dire che se il gusto si può applicare all'arte è perchè essa assomiglia alla natura. E' dunque il principio di imitazione quello che giustifica l'estensione di una facoltà naturale al sistema delle arti. Questa applicazione è stata dimostrata nei due capitoli "storici" precedenti dove come abbiamo detto, in stretto parallelismo, si è mostrato come a partire da una condizione originaria in cui il gusto si applica alla natura come suo fondamento primo esso si evolve con la civiltà sviluppando quella "predilezione" par le arti per cui esso finisce per aplicarsi principalmente ossia eminentemente ad esse e questa fase è appunto illustrata nel "riconoscimento" della natura che il Rinascimento ritrova nel canone classico.

Dunque questo "cio che le assomiglia" è appunto il portato della discussione dei due capitoli precedenti: della "predilezione" del gusto nella storia naturale di questa facoltà e nel "riconoscimento" in cui culmina l'esposizione storica; esso è la cerniera che collega i due capitoli precedenti a questo in cui si analizzano le regole che conseguono a questo allargamento della giurisdizione del gusto alle arti.

La **prima legge generale** del gusto, quella che prescrive di imitare la bella natura, è ricavata dal piacere della perfezione. Il piacere è un effetto della nostra tendenza naturale verso la perfezione:

Citaz. p. 54, secondo cpv., dalla r. 3 alla fine del cpv.

Questo **piacere della perfezione** è considerato nell'oggetto da due punti di vista: **rispetto a noi**, cioè in ciò per cui esso ci perfeziona, ovvero il nostro vantaggio, il nostro interesse; oppure nell'**oggetto in se stesso**, cioè in quanto l'oggetto realizza la massima perfezione in sè.

Dal principio generale della ricerca del massimo piacere come effetto della massima perfezione si derivano dunque. come due conseguenze, i due rispetti sotto i quali posso considerare l'oggetto dell'arte ossia la bella natura. Il bello sarà dunque ciò in

cui si unisce la perfezione dell'oggetto con la perfezione per noi.

Citaz. p. 54, tutto il penultimo cpv.

Sottolineiamo l'**ordine** delle due conclusioni: essendo il gusto la guida in questa ricerca, e dal momento che esso procede dal sentimento all'oggetto, la considerazione dell'interesse per noi precede quella della perfezione dell'oggetto in sè.

Queste sono dunque le **due conclusioni** che ricavo dal principio generale di imitazione come legge generale del gusto: L'oggetto, la bella natura deve possedere, ripetiamolo ancora, una doppia finalità: in sè (essere perfetto in sè) e rispetto a noi (essere perfetto per noi). Le due finalità inoltre, si corrispondono e si implicano a vicenda.

Non è bello solo ciò che è perfetto nel suo genere o perfetto per noi, ma quello che risulta allo stesso tempo l'uno e l'altro, e l'uno perchè l'altro. Un oggetto naturale appare bello quando, riconosciuta la sua perfezione, essa sembra convenire, ovvero compiacere anche al nostro sentimento.

Passiamo alla sezione in cui si **deducono le regole** a partire dal principio generale appena esposto e dal fine di questa imitazione, identificato con il piacere. Questa deduzione delle regole dal principio e dal fine è appunto il compito che B. affida, e per il quale chiama in causa, la figura dell'artista-filosofo.

Al mitico **inventore delle arti** del capitolo precedente succede qui l'ipotetico **scopritore delle regole** di queste arti.

Citaz. p. 54-55: dalla penultima riga di p. 54 alla r. 7 di p. 55.

La deduzione delle regole a partire dal principio e dal fine dell'arte, non sarà allora altro che la specificazione di quel principio in vista del fine; la connessione tra l'uno e l'altro: abbiamo da una parte il principio, dall'altra il fine, e in mezzo uno spazio vuoto, uno scarto, una lacuna che le regole debbono colmare perchè il fine sia raggiunto a partire dal principio. Si sa da dove si parte e dove si deve arrivare ; si deve ora, si dice, "regolare il proprio cammino".

Come in **logica**, o in **matematica**, di cui supponiamo che l'artista-filosofo, sia esperto, esso ha i due termini e deve trovare il medio che permette la connessione come nel sillogismo in cui si tratta di collegare il termine generale a quello particolare, o nella teoria delle proporzioni in cui si tratta di collegare il termine maggiore al minore.

Es. Mortale [Uomo] Socrate
8 [4] 2

Vediamo come procede la sua **indagine**; ma prima vediamo ancora meglio qual'è la natura della sua ricerca: al di là del metodo deduttivo astratto di tipo logico-matematico questo logico dell'arte ha un compito particolare che gli impone di essere anche un **fisico** e uno **psicologo**, diciamo così: deve riuscire a collegare un oggetto esterno (la natura) a un sentimento interno (il piacere).

Infatti il gusto (che guida il **filosofo**, che è **anche artista**, vale a dire **uomo di gusto**, perchè come ci si è appena detto, è il gusto che ci conduce in questa materia), il gusto è appunto la facoltà di collegare il nostro sentimento ad una buona imitazione. Ovvero di riconoscere che proviamo piacere perchè la natura è ben imitata. E' il gusto dunque che ci può permettere di trovare le regole. Se il genio dando una regola all'arte porta al sentimento (ricordate le fasi dell'entusiasmo e come l'immedesimazione simpatetica scattasse dopo che gli elementi erano stati scelti e ordinati in un tutto squisito?) il gusto, che va nella **direzione contraria**, partendo dal sentimento (da quella stessa immedesimazione) può fornirci le regole.

Saranno allora **due distinte serie di osservazioni** che l'artista filosofo condurrà:

Nella natura (osservazioni sugli esseri naturali, sui viventi, quindi leggi fisiche)
E **in sè stesso** (indagine su ciò che gli procura piacere e lo commuove; indagine dunque sulla sua costituzione morale).

Il principio che emerge da queste osservazioni è un principio di **simpatia**. E come l'artista di genio in preda all'entuiasmo anche il filosofo-uomo di gusto partirà dall'osservazione. E anche per lui l'osservazione porterà per gradi, i gradi della scala degli esseri viventi e della crescente simpatia (scala ripercorsa in senso contrario dal personaggio tragico al vegetale nell'esempio del genio; dall'inanimato all'uomo qui), porterà per gradi dunque all'identificazione empatica.

Citaz. 5, p.55, cpv 2-4.

Da questa doppia serie di osservazioni sugli oggetti considerati in loro stessi o rispetto ai sentimenti che suscitano in noi, quindi da questa ipotetica indagine empirica l'artista filosofo arriva alle due stesse conclusioni già esposte come conseguenza logica del principio generale di imitazione: ovvero che la prima qualità che debbono avere gli oggetti delle arti è che siano **interessanti per noi**; mentre la seconda qualità è che siano quanto più **perfetti** possibili **in se stessi**.

Sono **interessanti** gli oggetti che hanno un "rapporto intimo" con noi, e per contro sono **perfetti**, a ben guardare, proprio quelli che sono in grado di perfezionarci, ovvero, con le parole di B, "la cui perfezione racchiude qualità interamente conformi alla natura della nostra anima e ai suoi bisogni".Vediamo dunque bene come le due perfezioni si corrispondano e si rimandino a vicenda.

Ora proprio da questa conformità tra la perfezione dell'oggetto e la nostra tendenza a perfezionarci B. ricava le principali **regole o categorie estetiche**. Questo perfezionamento che l'oggetto attiva e asseconda infatti è un'estensione in ampiezza e in qualità delle nostre facolta: da questo desiderio di **estensione** in quantità e in grado (che abbiamo chiamato principio di potenza) vengono derivate la **varietà** e **l'eccellenza** come proprietà legate la prima al numero e alla differenza delle parti dell'oggetto, la seconda alla qualità e all'intensità delle impressioni che esso suscita.

Ma la tendenza alla perfezione agisce anche secondo un'altra direzione, non solo spinge all'estensione ma richiede che essa sia ottenuta facilmente: è quello che abbiamo chiamato principio di economia. Se l'estensione porta dunque alla considerazione per la molteplicita delle parti (varietà ed eccellenza) dunque ad un piacere legato al numero delle parti e al loro grado di intensità; la **facilità** porta alla considerazione per il tutto, ovvero per quelle proprietà che fanno sì la varietà sia bilanciata dall'unità: che la molteplicità possa essere facilmente compresa in un tutto unitario: l'oggetto deve essere infatti **uno e vario**: questa nuova categoria è dunque la **regolarità**, e ad illustrarla si è fatto ricorso, come abbiamo visto, all'esempio di una musica "ben regolata" in cui cioè dall'inizio alla fine tutto appaia ben collegato e coerente.

Le regole dell'estensione (varietà ed eccellenza) e quelle della facilità (regolarità) sono infine combinate insieme (quindi unità e varietà insieme) e producono il terzo gruppo di regole ossia la **simmetria** e la **proporzione**: queste regole che concernono dunque il rapporto tra le parti e il tutto nell'oggetto sono distinte in base alla **scala** su cui operano: la prima si accontenta di una disposizione regolare delle masse principali di una composizione, mentre la seconda scende nel più neldettaglio dei rapporti tra le parti.

La conclusione del capitolo infine è l'identificazione delle due nozioni di perfezione in se e per noi, rispettivamente con **il bello e il buono**. In questa unificazione di bello e buono nella bella natura il gusto ristabilisce così nelle arti di cui ha mostrato il diritto ad essere il legislatore l'antica norma della kalokagathia dei Greci.

Cit. p. 56-57: dall'ultima r. di p. 56 alla fine del capitolo.

Decima lezione: Parte seconda,capp.V - VII (p. 57-62).

Riprendiamo la discussione dei capitoli centrali di questa seconda parte dedicati alle leggi del gusto.

Nel quarto capitolo come abbiamo visto si sono ricavate le principali regole del gusto

dalla prima legge generale e dalle sue due conseguenze.

Questa prima legge generale non è altro che il principio di imitazione e impone all'arte di imitare la natura.

Le due conseguenze considerano questa imitazione sotto i due punti di vista dell'oggetto e del soggetto.

Ovvero stabiliscono che per piacere da una parte l'oggetto deve essere perfetto in se stesso, dall'altra esso deve essere perfetto per noi.

Si definiscono così le due dimensioni del gusto, ossia il bello che concerne la perfezione dell'oggetto, il suo essere perfetto nel suo genere, e il buono ossia la capacità dell'oggetto di risultare interessante, conforme ai nostri bisogni più intimi.

Il bello ha perciò a che fare con la perfezione di una forma, con quella che è anche chiamata bellezza ideale, il buono riguarda la capacità dell'oggetto di entrare in risonanza con i nostri desideri, di com-muovere in noi il nostro amor proprio.

Inoltre bello e buono sono strettamente intrecciati: ciò che è bello in sè appare conforme anche al bello per noi, ossia al buono. L'oggetto del gusto è perciò propriamente il bello-buono.

E' per questo che la citazione in latino di p. 54 che recita che "in generale è bello ciò che è conforme tanto alla sua stessa natura che alla nostra" (ricordatevi di correggere la traduzione: non "stessa natura" ma "sua stessa natura") riguarda propriamente non il solo bello, in quanto distinto dal buono alla fine del capitolo, ma il bello-buono, ossia il bello in quanto è anche buono, il bello che è oggetto del gusto.

Infatti gustare qualche cosa, pensiamo al gusto nell'uso ristretto e originario di senso dei sapori, è sia apprezzarne le sue specifiche e particolari qualità, la compagine dei tratti organolettici che quel cibo o quel vino possiedono in sè, sia dunque apprezzarne la bontà in sè, sia esserne soddisfatto, ricreato appagato, ossia ricevere da quel cibo o da quel vino un piacere legato alla soddisfazione dei nostri bisogni, interessi, aspettative, essere cioè appagati in modo pieno e intimo nei nostri desideri più profondi.

E per questo che nel gusto si riuniscono, o meglio sono messe in relazione in un "libero gioco", per dirla con Kant due nostre distinte facoltà: la facolta di conoscere che Batteux chiama "esprit" e il nostro senso morale, che Batteux chiama "coeur".

Esprit e coeur infatti in ultima istanza sono irriducibili, rappresentano due modalità differenti e fondamentali del nostro rapporto con il mondo: grosso modo quelle che Pascal chiamava "esprit de géométrie" e "esprit de finesse".

Dal momento che nel gusto cuore e spirito sono riuniti chi vuole indagare la natura di questa facoltà deve possederli entrambi. E in primo luogo il primo: il cuore.

Infatti, come Batteux ci dice, nell'ordine viene prima l'interesse per noi e poi la perfezione dell'oggetto: questo perchè, ricordiamo, il gusto è la facoltà di trovare le regole dell'arte prendendo per guida il sentimento; o, in altre parole di giudicare la bella natura sulla base del sentimento che ci ispira.

Per questo dunque colui che vuole ritrovare le regole di questa facoltà delle regole è detto essere artista-filosofo, ovvero prima artista e poi filosofo.

Abbiamo inoltre visto come il procedimento per ricavare queste regole che **formalmente** è una deduzione di un termine medio tra il principio (l'imitazione) e il fine (il piacere) ovvero una dimostrazione di come il principio per cui nelle arti la natura debba essere imitata si debba articolare e specificare in regole particolari perchè il fine del piacere sia realizzato, come dunque questo principio formalmente sia simile al metodo logico della ricerca di un termine medio del sillogismo o del metodo matematico della ricerca di un medio proporzionale tra due estremi dati nella teoria delle proporzioni; questo procedimento invece **praticamente** presuppone una conoscenza del mondo fisico e morale.

L'artista-filosofo deve così essere un logico ma anche un fisico e un conoscitore dell'animo umano e in particolare del suo.

Abbiamo sottolineato infatti la stretta analogia tra il procedimento dell'artista filosofo e le fasi per cui passa l'artista di genio nel suo accendersi progressivamente nell'entusiasmo.

Il gusto come il genio parte dall'osservazione: se per il genio dall'osservazione si parte per individuare un oggetto, isolarlo e combinarlo in un tutto squisito (la bella natura) in grado di innescare quello stato d'animo entusiastico di totale immedesimazione in cui la scala della natura è ripercorsa dall'essere più simile (il personaggio tragico) fino all'essere vivente più elementare (la canna); per il gusto per contro il percorso è inverso.

Dall'osservazione della natura risalendo la scala del vivente verso gradi sempre maggiori di sensibilità, capacità, ordine e organizzazione; passando all'autoosservazione egli segue l'accrescersi di un barlume di simpatia per i minerali, i vegetali, e su su fino agli animali sensibili, e agli uomini, arrivando alla conclusione che più gli oggetti si avvicinano a lui più ne è commosso.

A partire dunque da queste due distinte serie di osservazioni, sulla perfezione e ordine nella natura e sulla corrispondente capacità di esserne piacevolmente colpito

l'artista filosofo può derivare le principali regole del gusto che non sono altro, come si è visto, che le principali categorie estetiche.

Ora se il piacere, che è la guida in questa ricerca, nasce nel punto di contatto, nel momento della corrispondenza tra una perfezione dell'oggetto e una perfezione per noi; vale a dire se il piacere si presenta come il bello e il buono, legati da una parte alla perfezione ossia alla struttura dell'oggetto esterno, dall'altra alla capacità di questo oggetto di perfezionare in estensione e in grado le nostre capacità, le regole ovvero categorie saranno ottenute considerando che cosa negli oggetti e in noi estende e accresce questo piacere per la perfezione.

Piacere che consiste, ripetiamo, appunto nella corrispondenza, nella felice coincidenza di un piacere legato alla considerazione dell'oggetto con un piacere legato alla commozione che esso suscita.

Il passo successivo sarà allora quello di considerare questo piacere in rapporto prima alle parti dell'oggetto, ovvero come piacere dell'estensione, estensione che ha appunto di mira la considerazione per la molteplicità delle parti (varietà) e l'intensità e la qualità delle loro impressioni su di noi (eccellenza); quindi in rapporto all'oggetto visto come un tutto, ossia piacere della facilità che è accanto all'estensione l'altra dimensione della nostra relazione con gli oggetti che richiede che l'oggetto debba essere colto come una totalità ben organizzata (regolarità).

Come si vede bene, sono qui ricavate le regole che fanno sì che l'oggetto sia "uno e vario", ossia varietà e regolarità. Dalla combinazione delle due ovvero dalla considerazione congiunta per l'oggetto come molteplicità di parti e come tutto unitario, Batteux ricava infine le due ultime regole o categorie: simmetria e proporzione.

In conclusione dalle due dimensioni del bello che concernono il modo in cui lo spirito conosce gli oggetti e il modo in cui il cuore ne è commosso, dal bello e dal buono, e dal piacere che ne deriva considerato tanto nella sua tendenza verso l'espansione (che Batteux chiama estensione e potremmo vedere come un principio di potenza) quanto nella sua dinamica che obbedisce alla legge del minimo sforzo (che Batteux chiama facilità e che potremmo considerare come un principio di economia) il gusto ricava le sue regole, regole che esprimono la conformità tra il principio di imitazione e il fine delle belle arti: il piacere.

Questo in sintesi il contenuto del capitolo IV. Nel **capitolo V** Batteux fa un passo ulteriore. Vuole mostrarci come dal momento della formulazione delle regole si passi a quello della loro messa in atto. Ovvero dal momento della **concezione** della bella natura a quello dell'**esecuzione** dell'opera d'arte da parte dell'artista e della sua **fruizione** da parte dello spettatore.

Infatti in questo capitolo non si dice tanto **che** la natura deve essere imitata ma **come** essa debba essere imitata. La natura deve essere "ben" imitata recita appunto la seconda legge del gusto che governa l'esecuzione dell'opera d'arte e il giudizio che ne dà il suo pubblico.

Se il capitolo precedente stabiliva una conformità stretta tra la perfezione dell'oggetto e la perfezione per noi, qui si stabilisce una **differenza** e una **distanza** tra la cosa imitata e la cosa che imita, ovvero tra l'oggetto della natura e l'oggetto rappresentato o anche tra l'oggetto rappresentato e noi che lo osserviamo.

Batteux ci dice infatti che per quanto riguarda **l'esecuzione**, una imitazione per essere perfetta deve essere diversa dalla cosa imitata: che la perfetta imitazione cioè consiste in un certo grado di imperfezione: che cioè l'artista per essere veramente perfetto debba imitare anche l'imperfezione della natura.

Inoltre Batteux ci vuole mostrare anche, per quanto riguarda la **fruizione**, in che modo un'imitazione per essere perfetta debba esibire la sua non identità con l'oggetto imitato, e che appunto dalla coscienza che l'oggetto imitante è distinto dalla oggetto imitato si possono spiegare alcuni paradossi dell'arte: in particolare che il deforme, il triste, il terribile che dispiacciono in natura possano piacere nell'arte.

Insomma la cosa imitante deve sempre mostrarsi come non coincidente con la cosa imitata: ci deve essere in altre parole una distanza estetica tra l'opera e l'oggetto o tra lo spettatore e l'opera.

Questa dimostrazione non più della conformità tra la bella natura e la natura, ossia tra la rappresentazione e l'oggetto nel momento della concezione ovvero nell'idea dell'opera d'arte, ma della distinzione e della separatezza tra la messa in opera dell'idea e quella idea stessa, ovvero tra l'**effetto** dell'arte e quello della cosa stessa, si articola in due momenti.

Il primo momento riguarda appunto la **messa in atto** dell'opera, la realizzazione dell'idea nella mente dell'artista nel passaggio dal quadro ideale al quadro concreto e particolare. E' dunque una vera e propria teoria del **comportamento** artistico, dell'artista in azione. Una teoria della pratica artistica e di come questa pratica debba necessarimente discostarsi dalla teoria ossia dalla perfezione dell'idea.

La pratica per essere perfetta, ci si dice, non deve essere la semplice applicazione di una regola, non deve essere cioè la continuazione servile e meccanica delle regole che definiscono la conformità tra il bello e il buono nella fase della pura ideazione.

La pratica per essere perfetta deve introdurre consapevolmente nella imitazione un **certo grado di imperfezione**: una trascuratezza, un non finito, una incompiutezza. E' questa imperfezione che in ultima istanza è il sigillo della natura e inoltre che è di

maggior interesse per la nostra costituzione morale.

Il secondo momento di questo capitolo riguarda quella che potremmo chiamare una **psicologia della percezione**, e delle emozioni e delle facoltà implicate nel rapporto con l'opera d'arte: è cioè un'analisi del coinvolgimento e della identificazione estetica nella coscienza dello spettatore, delle fasi in cui si realizza e per cui passa. Qui si mostra come l'arte non debba essere illusione, non debba cioè ingannare lo spettatore il quale appunto dalla coscienza di essere davanti ad una finzione e non ad un fatto reale, cioè da **un certo grado di non immedesimazione**, trae un piacere dal quale in ulima istanza dipende il gradimento che egli concede anche a soggetti tristi o terribili.

Ma cominciamo con l'artista: nella sua realizzazione della sua idea, ovvero nella messa in atto della bella natura egli è guidato da due tendenze opposte: l'**esattezza** e la **libertà**. La prima riguarda la piena correttezza della rappresentazione, ossia la sua assoluta fedeltà all'immagine ideale. La seconda invece riguarda un certo "gioco", ossia uno scarto, un ambito di variabilità e non conformità tra l'idea e la sua messa in opera. Esattezza e libertà scandiscono inoltre due momenti successivi dell'esecuzione

Una volta che il quadro ideale è compiuto nella mente dell'artefice, se egli dovesse seguire solo la perfezione dell'esattezza si limiterebbe a **fare una copia** sulla tela della sua immagine mentale, il pennello sarebbe guidato **meccanicamente** dalla mano come nel delineare un contorno seguendo una sagoma così come in poesia le parole vengono da sè una volta che il pensieo sia chiaramente concepito. In effetti, ci dice Batteux, una volta che la concezione è perfetta il pennello va da solo.

Cit. p. 57, cap. V, cpv. 3-4: da "supponiamo" a "perfettamente formato".

Dunque l'esattezza non è che l'estensione, l'applicazione al momento esecutivo della necessità delle regole quale la ritroviamo caratterizzata nel capitolo precedente.

Ricordate dove si diceva "nella musica il primo tono fa la legge" concludendo con il riferimento ad "una coerenza che regge sempre mediante un filo segreto".

Nel binomio esattezza-libertà di cui si dice che "l'una **governa** l'imitazione e l'altra la anima", la prima appare dunque come la continuazione di quei requisiti di coerenza e conformità del capitolo precedente. Così la prima risulta avere a che fare con il bello e l'*esprit* (è la traduzione fedele della immagine ideale e il bello concerne la perfezione dell'idea) la seconda, **animatrice** e non regolatrice dell'opera, ha a che fare con il buono e il *coeur*. E' infatti, ci si dice, grazie alla **libertà** nella recitazione che la tragedia riesce a persuaderci ossia a farci **immedesimare** nelle sventure e vicissitudini dei suoi personaggi.

Cit. p. 58, cpv. 2: da "E' per rendere" fino a "reconnoit la nature"

E' dunque in questa voluta negligenza, in un ostentato non-finito, in una trascuratezza come grado estremo dell'accuratezza che la natura si fa riconoscere. Riconoscendo quanto nella natura non è la fredda e geometrica perfezione dell'idea riconosciamo noi stessi con i nostri piccoli difetti, sembra volerci dire Batteux, e ce ne compiaciamo.

Con il **secondo momento** di questo capitolo si passa, dunque, dall'analisi dell'agire dell'artista a quella dell'effetto sul pubblico ossia ad una sorta di **psicologia della fruizione artistica**. Il primo problema è così enunciato: "esaminiamo come accade che gli oggetti che dispiacciono nella natura siano così piacevoli nelle arti".

Partendo dall'osservazione, che si connette a quanto precede, che lo spirito preferisce gli oggetti artificiali (la perfezione geometrica di una figura) e il cuore quelli naturali (sono i beni della natura, anche nella loro imperfezione, a interessarci) B. ci dice che nel brutto e nel deforme rappresentato spirito e cuore si compiacciono ciascuno indipendentemente del loro oggetto, e questa indipendenza è possibile solo se siamo consapevoli che quello che ci sta di fronte è un fantasma, una apparenza, una finzione.

Pensiamo al Cristo deposto del Mantegna: in esso lo **spirito** apprezza soprattutto la correttezza e la fedeltà della rappresentazione, si compiace della resa accurata dei particolari anatomici, della precisione e esattezza nella rappresentazione. Di fronte a questa perfezione per esso passa in second'ordine la deformità e l'orrore tragico del momento. E' la **verità** della rappresentazione quella che lo colpisce di più.

Per contro il **cuore** è colpito dalla scena toccante, commisera e compatisce, si con-duole del lutto dei personaggi. E' la forza di queste **emozioni** elementari che ha presa su di lui, e ne ricava un piacere, piacere distinto dunque dalla tristezza della situazione rappresentata.

Se il momento dopo lo spettatore recupera la coscienza che quello che gli sta di fronte non è una scena della vita reale ma una **finzione** artistica, allora il suo animo si alleggerisce della paura o del terrore che proverebbe in quel caso e che ha cominciato a turbarlo.

Di qui un **nuovo piacere**, il piacere di sentirsi distante o al sicuro (ad es. da un serpente terribile) come liberazione da un sentimento doloroso.

Dunque la **doppia sorgente** del piacere (intellettuale e morale: bello e buono) e la coscienza della rappresentazione spiegano l'apprezzamento estetico anche dei soggetti tristi e terribili.

Spirito e cuore, **ciascuno per conto proprio** sono compiaciuti di questi oggetti; la coscienza della finzione fornisce un piacere aggiuntivo: l'alleggerimento e la

rassicurazione per il nostro stato attuale che ne risulta confortato e piacevolmente corroborato.

Formulate nei capitoli IV e V le due **leggi generali** del gusto (imitazione e buona imitazione) il **cap. VI** è dedicato alle **regole particolari** che governano le singole opere d'arte.

Ora uno dei **paradossi** del gusto è che queste regole ci debbono essere e nondimeno esse **non garantiscono** il successo dell'opera.

Se il gusto è in effetti la conoscenza delle regole mediante il sentimento esso risulta di natura diversa da una conoscenza puramente razionale, come quella della geometria in cui l'*esprit* è da solo nel suo proprio dominio.

Nel gusto, in cui si uniscono cuore e spirito, ragione e sentimento, lo spirito da solo non saprebbe trovare le regole (ricordate l'artista filosofo). E questa è la **prima difficoltà**.

La **seconda difficoltà** dipende dalle caratteristiche contingenti e dal contesto, ossia dalle circostanze particolari in cui si realizza l'arte. Se anche compongo la mia orazione seguendo tutte le regole della retorica chi mi dirà se alla fine sarò risultato persuasivo e avrò ottenuto il mio effetto?

E infine, **terza difficoltà** collegata alla precedente, se anche disponessi di un modello eccellente e riuscito chi mi dice che saprei sulla scorta di questo modello comporre qualcosa di ugualmente valido?

Vediamo bene che il problema è legato al fatto che le regole non sembrano potersi applicate in modo regolare, che non c'è, in altre parole una **regola delle regole,**: ovvero che già l'applicazione della regola, o la scelta tra differenti regole, o infine l'imitazione di un canone non rispondono a regole precise.

Il genio così non potrà procedere nella creazione artistica in base al solo spirito e dovrà necessariamente cercare la sua guida nel gusto "Il gusto guiderà il genio nell'invenzione delle parti e le disporrà, le unirà e le affinerà: ne sarà in una parola l'ordinatore, quasi l'arteficie".

Insomma nell'esecuzione regolata dell'opera d'arte il genio deve essere guidato dal gusto: genio e gusto sono così imprescindibilmente legati e se il gusto risulta, come abbiamo visto, una facoltà naturale, vuol dire che è dalla natura che il genio attingerà, anche dopo il momento della concezione, per l'esecuzione secondo regole della sua opera.

In definitiva qui la natura interviene a sanare e risolvere il paradosso: essa sembra

garantire che c'è un modo regolare di applicare le regole, che l'opera d'arte risponde a regole anche se non è possibile definirle apriori.

Come infatti si diceva che le due qualità dell'esattezza e della libertà che sembrano tirare l'artista da parti diverse si armonizzano nella semplicità ordinata e senza studio degli oggetti naturali insieme primitivi e raffinati, sapienti e ingenui, così i paradossi delle regole del gusto sembrano risolversi nella regolarità e semplicità degli oggetti naturali, nella **finalità** che in essi si attua tra una struttura sommamente sapiente e una assoluta spontaneità.

Il **cap. VII** è dedicato ad un'**altro paradosso** del gusto: come è possibile che esistano **gusti diversi** e tutti ben fondati?

La soluzione è trovata nella distinzione tra gust-**o in generale** e gust-**i in particolare**. Seguiamo il filo del discorso. L'incipit è un'enunciazione categorica "La natura è il solo oggetto del gusto: dunque non v'è che un solo buon gusto, che è quello della natura."

Ma si obietta nel secondo capoverso: "Tuttavia si costatano **gusti differenti** tra gli uomini e le nazioni".

La soluzione è che "i gusti **in particolare** possono essere diversi e anche opposti senza cessare di essere buoni in sè".

Il paradosso è risolto allora immaginando un **oggetto unico** (la natura e il gusto fondato su di essa) considerato da angolazioni e **punti di vista diversi**, punti di vista corrispondenti alle diverse e particolari disposizioni degli uomini.

Quindi, cito,"*lo stesso oggetto può essere rappresentato da un numero infinito di lati tutti differenti e, nonostante cio, dare origine arappresentazioni tutte regolari e interamente conformi alla natura e al buon gusto*".

E l'esempio della musica chiarisce ancora meglio il paragone pittorico. Nella polemica di quegli anni in Francia sulla superiorità della musica francese o italiana Batteux, coerentemente con i suoi presupposti non prende partito:

La musica francese ed italiana hanno ciascuna un loro carattere. L'una non è la buona musica l'altra la cattiva. Sono due sorelle o piuttosto due facce dello stesso oggetto.

Due facce dello stesso oggetto come esprit e coeur lo sono del gusto. Non a caso nelle polemiche tra i fautori della musica frencese o di quella italiana si sottolineava la **razionalità** della prima e il **sentimento** come carattere peculiare della seconda.

Insomma, conclude Batteux, invocando ancora una volta il sigillo di garanzia della natura, "Sia dunque permesso a ciascuno d'avere il suo gusto: purchè sia per qualche parte della natura".

Undicesima lezione : Parte seconda,capp. VIII -X (p. 63-69).

I tre ultimi capitoli della prima parte sono dedicati a **tre conseguenze** che l'autore trae dalla natura del gusto, ossia dalle due leggi generali, cioè il principio di imitazione dal quale sono state tratte le regole generali e il principio della buona imitazione che riguarda l'applicazione di queste regole.

Con il **capitolo VIII** siamo ancora sul terreno delle difficoltà di applicare alle arti una regola astratta o valida a priori, difficoltà che abbiamo visto generare le **antinomie** della esattezza-libertà per la produzione e del "triste-piacevole" per il giudizio dell'opera nel V capitolo o le difficoltà legate ad una regola per applicare le regole sempre per quanto riguarda la produzione nel capitolo VI o infine ai paradossi della

unicità-pluralità del buon gusto, per quanto riguarda il giudizio, nel capitolo VII.

In questo capitolo la **difficoltà** si situa sempre al livello del giudizio sull'arte da parte del gusto ma non riguarda tanto il compito di ridurre i gusti particolari al gusto unico fondato nella natura, quanto di **definire i modelli** su cui quel gusto si deve appoggiare nel suo giudizio sulle opere. Modelli che il gusto non può più prendere dalla natura ma che deve eleggere nell' ambito proprio dell'arte e della sua storia.

In pratica in questo capitolo si approfondisce il tema della unicità o pluralità del gusto, facendo un passo ulteriore verso la **giustificazione** che il gusto dà delle sue scelte. Dal riconoscimento della unità nella diversità del gusto, fondata nella natura, si passa alla discussione della legittimità della **pretesa** del gusto di basarsi su modelli, fondandosi questa volta nell'arte stessa.

Si è passati così dalla ricerca di una **regola nella natura** a quella di una ricerca di una **regola nell'arte**. E' dunque la questione del **canone**: del modello di un'opera d'arte ideale e perfetto a cui ispirarsi nei propri giudizi.

Giacchè, ci si dice, prima ancora che in base a regole, il gusto giudica **per comparazioni**: si confronta quest'opera particolare ad altre che ne costituirebbero, per così dire il modello.

Vediamo chiaramente il **passaggio** di livello della discussione **dalla natura all'arte** operato in questo capitolo rispetto al precedente. Il **tema del ritratto** che serviva per giustificare la pluralità di gusti particolari, giacchè il suo soggetto era la natura, ora è **applicato all'arte stessa**.

Citazione p. 63, dall'inizio fino al secondo capoverso ("con questo punto").

Dunque il bello ideale in un primo senso ha a che fare con il solo spirito. Se l'arte fosse solo bellezza basterebbe confrontare il modello ideale con l'opera particolare e giudicare soltanto in base alla conformità e correttezza della rappresentazione: insomma applicare all'arte stessa quel criterio di esattezza visto nel capitolo V, per ricavarne un giudizio sicuro e certo.

Ma l'arte, come abbiamo visto non ci offre uno "spettacolo indifferente", oltre la perfezione dell'oggetto essa pretende di suscitare il nostro interesse. Oltre le richieste dello spirito essa deve soddisfare i bisogni del cuore.

Le **comparazioni** dunque che il gusto opera debbono valere dunque tanto per quanto riguarda il bello quanto per quanto riguarda il buono.

Ed è appunto secondo queste due coordinate e nei due momenti del bello, e del bello-buono, che si articola la trattazione delle due pagine di questo capitolo. I due

momenti prenderanno come guida rispettivamente lo spirito, per il bello, e il gusto per il bello buono. In un terzo momento dalle comparazioni relative si passerà al confronto con l'**assoluto**, quel **bello ideale** nell'arte che al dilà delle opere, degli autori e della stessa storia rappresenta il modello assoluto di ogni opera perfetta.

Per quanto riguarda le **comparazioni basate sul bello**, B. distingue **due diversi tipi di giudizi**: "quest'opera ha dei difetti" o "quest'opera non ha tutte le bellezze di cui è suscettibile".

Per dare il **primo giudizio** basta riferirsi alle idee comuni, ovvero ad un modello medio che tutti noi abbiamo sempre presente; mentre per il **secondo giudizio** ci si deve essere formata prima un'idea della massima perfezione raggiungibile in un determinato genere di opera d'arte; in questo caso non possiamo attingere ad un repertorio a portata di mano di idee comuni e solo uno spirito geniale può dominare con uno sguardo di ampiezza immensa l'enorme estensione del concetto a cui sto confrontando il caso particolare.

Per quanto riguarda le **comparazioni rispetto al buono**, si richiede questa volta non più la sola **ragione** (lo spirito) ma il **gusto** giacchè dobbiamo considerare l'**impressione** che l'arte sucita più che la correttezza della imitazione. Ma dal momento che questa impressione dipende, come abbiamo visto, anche dalla qualità dell'imitazione il gusto non può non appoggiarsi anche sullo spirito.

Il criterio di giudizio allora diventa il "**grado di sentimento**" che un'opera può suscitare. E anche qui l'autore distingue più casi a seconda che la comparazione sia interna o esterna, e ancora relativa o, diciamo così, assoluta. Se infatti confronto un opera **con le altre di uno stesso autore** posso giudicare fino a che punto l'autore si è spinto in questa opera rispetto alla felicità e all'efficacia di cui è capace. Il grado di sentimento più alto che provo di fronte ad un'opera di quest'autore diventa così la regola per giudicare la totalità della sua produzione.

Altra è la situazione in cui mi trovo se voglio paragonare **tutte le opere di uno stesso genere**, ossia di diversi autori e di diverse epoche. Nella tragedia ad esempio sarà facile riconoscere che l'Edipo di Sofocle è rimasto insuperato: mi ha fatto provare un sentimento ad un grado tale che non è stato raggiunto nelle altre opere sullo stesso soggetto. L'edipo sofocleo diventa allora il canone il modello sulla base del quale io giudico tutti gli altri Edipi.

Infine Bateux passa ad un grado ancora più alto e dai confronti interni ad un'autore o ad un genere vuole passare al **modello della perfetta poesia** (che comprende al suo interno ricordiamo, epica, satira o tragedia come generi particolari). Si vuole passare così dal relativo ad una sorta di assoluto intemporale ed onnicomprensivo.

In questo modello di "**bello ideale**" Batteux dunque applica all'arte quella categoria di

bello ideale puramente spirituale che aveva introdotto all'inizio. Se un tale bello può essere facilmente concepito, ci si diceva, al modo di un ritratto ben imitato ossia tale da rendere fedelmente il suo modello, ed esempi simili erano stati detti la *Repubblica* di Platone o l'*Oratore* di Cicerone, esempi dunque di una perfezione puramente intellettuale, di una norma astratta e generale, sulla base della quale si avrebbe difficoltà di giudicare un'opera d'arte, ossia una particolare forma di stato o una particolare orazione ...

...ora tale bello ideale deve essere applicato all'arte, deve essere tradotto nell'ideale di un'opera di poesia perfetta sulla base della quale poter giudicareogni altra opera poetica, quindi come il criterio assoluto della produzione poetica.

Di fronte alla difficoltà di immaginare come operare questo passo, Batteux ricorre di nuovo al soccorso di **Zeusi**. Si tratta di fare con l'arte quello che l'antico pittore ha fatto con la natura. Raccogliere cioè i migliori tratti nell'opera come un tutto squisito.

Insomma si tratta di fare con gli oggetti dell'arte, con le opere d'arte quello che Zeusi faceva con gli oggetti della natura. Di compiere fino in fondo il passaggio operato in questo capitolo dalle regole del gusto fondate nella natura alle regole fondate nell'arte stessa.

Il bello ideale questo modello assoluto cioè, con le barole di Batteux, "modello ideale superiore a tutto ciò che esiste" non sarebbe allora altro infatti che il grado più elevato della bella natura, pensata questa volta come applicata all'arte stessa.

Riunire Omero, Virgilio, Corneille e Racine in un tutto squisito sul modello del quale ogni produzione poetica possa essere misurata così come la natura è riconosciuta nella bella natura. Una imitazione di secondo grado sarebbe allora quella che permetterebbe il giudizio sulle opere particolari a partire da questo bello ideale e a un super-Zeusi sarebbe affidato il compito di immaginare il poeta perfetto.

Nei due **capitoli** successivi, il **nono** e il **decimo**, il gusto è collocato nella società. Nel XI si discute della sua importanza per lo stesso progresso della civiltà e nel decimo si sottolinea il ruolo centrale dell'educazione.

Avendo nel capitolo VII dimostrato che esiste un solo gusto ora nel nono si afferma che questo gusto coincide con la stessa **civiltà** e che i suoi progressi sono i progressi della virtù civile.

Insomma si vuole affermare il **valore etico** e etico-politico del gusto che esercitando il suo dominio sull'arte finisce per modificare e migliorare anche i **costumi** degli uomini.

Non dovrebbe sorprendere questo riconoscimento del carattere morale del gusto se

pensiamo che nel gusto si riuniscono esprit e coeur ossia conoscenza e appunto moralità.

La discussione è scandita in tre tempi: nel primo, corrispondente ai primi due capoversi, si sottolinea il valore dell'arte per il miglioramento dei costumi. Nel secondo momento, corrispondente al terzo paragrafo, viene mostrato il modo in cui si attua questo progresso e vengono definiti i due eccessi della grossolanità e della affettazione. Infine nell'ultimo paragrafo ci si preoccupa di non ledere le prerogative della religione, e si afferma che questa funzione civilizzatrice del gusto è in un certo senso vicaria di quella del cristianesimo, ma, si potrebbe dire, proprio per questo indipendente.

Le arti dunque sono parte integrante della civiltà umana: cito "l'umanità e le virtù civili che essa genera sono sempre connesse alle arti".

L'ordine, la regolarità che regnano nelle arti si trasferiscono agli uomini che con esse intrattengono rapporti, diventano cioè un habitus, una condizione generata dall'abitudine, e si collegano naturalmente alle virtù e ai buoni sentimenti che sono essi stessi ordine, moderazione, temperanza: cito:

a forza di leggere opere nobilmente pensate e finemente espresse non è possibile che gli uomini non assumano, una certa abitudine all'ordine, alla nobiltà, alla finezza ...Perchè tanti spettacoli dove il nobile si trova unito col grazioso, non ci dovrebbero dare il gusto del bello, del decente e del delicato.

In effetti può risultare difficile distinguere la connotazione estetica da quella morale per qualità come nobiltà, finezza e delicatezza. La virtù essendo un equilibrio di opposti (la temperanza appunto, ricordate i temperamenti?) essa appare difficilmente separabile dalla proporzione e dalla simmetria che regnano nelle arti. In più avendo l'arte di mira non solo di mostrare la perfezione e l'ordine ma anche di muovere il nostro cuore, i sentimenti più elevati in essa espressi suscitano e stimolano **per simpatia** quegli stessi atteggiamenti in chi con l'arte ha dimestichezza e frequentazione.

E il progresso del gusto, il secondo momento del discorso, procede appunto da questa graduale, costante e insensibile trasformazione che l'abitudine all'arte ingenera nel suo pubblico:

"il pubblico si lascia prendere dagli esempi a poco a poco. A forza di vedere, anche senza notare particolarmente, ci si forma insensibilmente a ciò che si è visto"

Questi modelli vengono così **inconsciamente introiettati** e si trasformano in schemi di comportamento che dunque finiscono per formare la mente degli uomini: diventano cioè anche senza accorgersene la **forma dello spirito** e delle sue

manifestazioni e **dallo spirito** questa forma finisce per estendersi **al cuore**, a informare così anche tutte le espressioni dei nostri sentimenti:

Si applica il modello senza pensarvi ... I modi, i discorsi, i passaggi esterni si avvertono prima della rielaborazione: essa trapassa sino allo spirito. Si vede che i pensieri quando usciranno fuori sembreranno, giusti, naturali ... Presto anche il cuore vi si sottomette e vogliamo sembrare, buoni, semplici, retti.

Vediamo dunque sempre come Batteux si periti di mostrarci sempre i due poli del gusto: spirito e cuore e le loro interazioni: bonta, semplicità e rettitudine (si pensi alla correttezza detta **justesse**, da *juste* "giusto") sono inoltre le stesse qualificazioni e categorie usate per il gusto.

Insomma l'ideale del gusto applicato alla vita civile vuole che questa coincidenza di arte e virtù si operi all'insegna dell'equilibrio, del rifiuto degli eccessi e che il gusto pienamente realizzato nella vita sociale impronti una condotta aliena tanto dalla rusticità e rozzezza che dall'eccesso di raffinatezza, tanto dunque dalla mancanza di gusto che dalla sua ostentazione: "**grossolanità**" e "**affettazione**" come B. chiama i due estremi del gusto sono infatti "due vizi contrari al gusto nella società come lo sono nelle arti."

Il richiamo alla religione con cui si chiude il capitolo mette ancora in scena le due polarità del gusto: spirito e cuore richiamate nel loro intervento **in successione** per l'instaurazione dell'abitudine ai buoni costumi.

Per la religione si depreca infatti che essa non è praticata **come la si crede** (leggi col cuore) ma **come la si pensa** (leggi: con lo spirito) e dunque rimane religiosità esteriore e priva di autentico afflato cristiano. Questa condizione della religione nelle società moderne giustifica il gusto a farne le veci, cioè ad operare sui sentimenti e la morale degli uomini in quella stessa direzione verso cui sarebbero spinti dalla carità cristiana se essa avesse presa su di loro.
In una moderna **società secolarizzata**, e la Francia dei lumi ne è diventata quasi il simbolo, il gusto svolge un ruolo di supplenza rispetto alla morale cristiana. Esso si sostituisce così alla religione nell'influenza sui costumi, e in questo sostituirsi si mostra chiaramente come affrancato e autonomo rispetto alla religione.

La più efficace sottolineatura del valore etico del gusto in una società dominata dal culto della ragione è l'incipit del **capitolo** successivo, il **X** :

"non può esservi felicità per l'uomo che in quanto i suoi gusti sono conformi alla ragione"

E dal momento che il gusto è la cinghia di trasmissione tra la ragione e il cuore, se si vuole educare alla moralità bisogna educare il gusto:

Vi leggo il bel passo in fondo a p. 66 [lettura delle ultime sette righe di p. 66]

L'evoluzione del gusto vista in rapporto alla **società** nel capitolo precedente è in questo capitolo messa in rapporto all'**individuo** che ripercorre nella sua crescita le fasi della società stessa. E' dunque qui a tema **l'educazione**. Ricordate nei capitoli II l'evoluzione dell'umanità a partire da uno stato dominato dal bisogno e dalla servitù. Il punto di arrivo della storia della civiltà è la piena espressione dello spirito, ovvero il risplendere della ragione. Quell'età del ferro dell'uomo è così la condizione dell'uomo alla sua nascita . L'anima in lui,

non si sveglia solo quando comincia a ragionare. Si agita presto per i desideri che nascono dal bisogno.

Nelle sue successive acquisizioni il bambino è sempre dominato dal sentimento prima che si risveglino anche i primi barlumi di razionalità. Questi progressi sono dunque impossibili da stimolare e indurre mediante la ragione che non troverebbe un terreno a cui applicarsi in un bambino la cui anima è fatta di desideri elementari e in cui la l'affettività è dominante.

Di qui la funzione centrale del gusto che essendo una forma di conoscenza mediante il sentimento può condurre e far evolvere la psicologia del bambino facendo appunto leva sul sentimento per educare una volontà ancora incapace di applicarsi al suo oggetto e indurre l'abitudine alla dolcezza e all'allegria, ossia a quei sentimenti che lo agevoleranno nelle successive conquiste.

Dalla funzione **pedagogica** del gusto, segnata dall'uscita del bambino dallo stato di servitù dominato dal sentimento, grazie all'acquisizione delle facolta superiori dello spirito, si passa, nella seconda parte del capitolo, alla funzione propriamente **didattica,** ossia relativa al ruolo che il gusto deve rivestire nell'insegnamento e negli studi. Cito:

"Non appena un fanciullo apre gli occhi dello spirito e vede l'universo, il cielo, gli astri, le piante , gli animali ... vuole sapere tutto. Bisognerebbe seguire questo raggio di luce, soddisfare, questa curiosita, sollecitarla mediante il successo. Ma lo si arresta lo si soffoca sul nascere".

I metodi di insegnamento tradizionali sono accusati da B. di indurre il "**disgusto**" per gli studi piuttosto che stimolarli. Questi metodi di insegnamento sono dominati dall'astrazione, dalla generalità, da schemi e regole arbitrari perchè puramente teorici. Ora l'arte con la connessione che in essa si realizza tra la dimensione speculativa e quella pratica, può essere un veicolo potente per stimolare, mediante la sensibilità anche le facoltà superiori e più astratte, e dunque garantire quel piacere negli studi che è garanzia di successo, il quale alimentando nuovo piacere, innesca un "gusto"

nel progresso e nell'estensione delle proprie conoscenze.

Così il **piacere negli studi** come nel gusto deve essere la guida. Il gusto ovvero la capacità di conoscere mediante il piacere diventa il più potente strumento di una nuova concezione educativa che stimoli i talenti mediante il piacere.

Dodicesima lezione

Esposizione e commento delle ultime questioni e discussione generale sulla seconda parte del trattato

Tredicesima lezione : Parte terza, sezione terza, capp. I-II (p. 109-113)

In questa terza sezione della terza parte assistiamo alla **crisi del modello imitativo**: cosa imitano musica e danza? (musica e danza sono meno evidentemente imitative della poesia e della pittura: ricordare che il trattato è una poetica delle arti, ovvero applica alle arti le categorie derivate e discusse dettagliatamente per la poesia: la discussione sulla pittura occupa una sola pagina, proprio perchè si afferma che quanto

detto nelle trenta pagine precedenti a proposito dei generi letterari può essere applicato alla pittura soltanto cambiando i nomi.

Poesia e pittura sono dunque le arti imitative per eccellenza: la prima parte dall'idea e la rappresenta con il linguaggio, la seconda sempre dall'idea la rende con la figurazione (disegno, chiaroscuro e colore).

Assistiamo allora qui all'**emergenza di un nuovo modello espressivo-comunicativo** (la rappresentazione artistica non è tanto imitazione quanto **segno**): anche questo modello appare aporetico : quale sarebbe il contenuto o il significato della musica?

Segno è qualcosa che sta al posto di qualcos'altro: le due cose, le possiamo chiamare come in linguistica o in semiotica espressione e contenuto, oppure significante e significato: il primo termine è l'aspetto più materiale e esterno del segno: una parola, un'immagine, un'oggetto concreto; il secondo termine è l'aspetto a cui il primo termine rimanda: una realtà più astratta, o nascosta o interna: un altro oggetto non visibile, un concetto, un sentimento.

Il problema si è venuto a crere con l'**autonomizzarsi** della musica. Dall'unione nella musikè greca di poesia, musica e danza l'evoluzione di queste arti ha portato ad un professionismo che ha separato negli artisti le diverse competenze.

Si tratta di recuperare quella solidarietà originale tra queste arti, che le arti in se stesse (e non gli artisti) esibiscono tuttora: l'esempio più evidente è nella **tragédie lyrique** (Lulli citato a proposito di "Cadmo e Ermione" a p. 117 e nella nota 125) in cui figurano insieme poesia, musica e danza; e ancora la **declamazione**, ossia la recitazione sostenuta, nei recitativi, che qui ritrova la sua piena artisticità, unendosi ad un testo poetico, al di fuori dai suoi impieghi nell'oratoria politica e religiosa (ricordate le arti della terza specie che hanno di mira l'utilità e il piacere); e infine la stessa **pantomima**, arte pura del gesto rappresentativo, di cui qui si depreca, accanto alla declamazione, la perdita di valore artistico rispetto alla grecità, e che sulle scene delle opere di Lulli è eseguita da mimi che imitano un'azione.

La forma più evidente di questa **autonomia della musica**, della separazione cioè della musica dal corpo della musikè greca, è la **musica strumentale**, musica cioè senza parole e gesti. E' dunque a proposito di un contenuto, di un significato della musica di puri suoni che si rivelano le maggiori difficoltà e torsioni teoriche.

Le arti in questa terza parte sono dunque principalmente "**espressive**": esprimono cioè idee (secondo l'esprit) o sentimenti (secondo il coeur). **Esprimere** dunque è mettere in rapporto, "fare uscire", un contenuto interno e un'espressione esterna. Questa è appunto la funzione del **segno** che da Batteux è detto essere tanto naturale che artificiale: segni **artificiali** sono le parole del linguaggio che solo una convenzione permette di associare a dei significati; segno **naturale** sarebbe ad

esempio il fumo per il fuoco: la vista di un fumo in lontananza (quando non si vedono le fiamme) richiama e fa venire alla mente. per chi riconosca questo come un segno, ossia per chi condivide un codice sociale e culturale, l'incendio e la presenza del fuoco.

Anche nel **segno naturale** dunque sembra richiesto un riconoscimento sociale ossia una conoscenza diffusa e convenzionale : per esempio le macchie rosse del morbillo (l'esempio del fumo e del morbillo sono ripresi da Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale)* prima che venissero riconosciute come un sintomo di questa malattia non erano un segno., Lo scopritore della malattia opera **un'inferenza** tra quelle macchie e il quadro clinico generale, e da quel momento, a partire dalla conoscenza dei trattati di medicina nella comunità medica e in quella delle persone informate, le macchie rosa diventano un segno naturale del morbillo.

E così le impronte di un animale, segno naturale della sua presenza e del suo passaggio per il cacciatore o il naturalista. Segno naturale e segno artificiale sono dunque per la moderna semiotica entrambi basati su una convenzione. La differenza del segno naturale rispetto all'artificiale sarebbe allora la sola naturalità della sua produzione (mentre in Batteux vedremo che questa naturalità riguarda la stessa **significazione**).

Ad un altro livello le lacrime sono il segno del dolore. Insomma sono segni naturali tutti quei segni materiali (naturali) che non sono utilizzati per un'**intenzione** comunicativa. Quelle stesse lacrime sul viso di un'attore non sarebbero allora più un segno naturale così come l'espressione di tristezza o di dolore in chi volesse soltanto fingere, ossia dare ad intendere, questi sentimenti.

Dunque Batteux qui distingue **due piani**: quello dell'**espressione naturale**, e quello dell'**espressione artistica**. Il principio di imitazione può rientrare perchè l'espressione artistica non è che una **imitazione** dell'espressione naturale: vi ricordate gli "accenti inarticolati" rappresentativi dello stadio primitivo della musica quello appunto di una manifestazione di un'espressione spontanea e istintiva del sentimento. La musica artistica "imita" dunque quelle espressioni naturali, regolandole, affinandole e potenziandone il potere espressivo, ossia la capacità di commuovere. Questa **regolazione**, **raffinamento** e **potenziamento** sono le funzioni proprie dell'arte rispetto alla semplice espressione naturale.

Ma la musica non esprime solo i **sentimenti** a cui danno voce gli **uomini**, non è solo canto. Essa ci dice Batteux può voler descrivere **direttamente i suoni della natura** (il soffio del vento, lo scrosciare delle acque) o perfino delle idee astratte, degli esseri completamente immaginari di cui non si trova traccia in natura. Se per i suoni della natura la funzione imitativa appare chiara, anche se nondimeno tale musica **descrittiva** è una parte minima e scarsamente rilevante della produzione musicale (con la sola eccezione forse del canto degli uccelli nel quale il canto umano si

rispecchia, e che diventa quasi il simbolo dell'elaborazione artistica e virtuosistica di una capacità naturale), per i suoni solo **corrispondenti ad un'idea** (gli esempi sono il muggito della terra, o il fremito di un fantasma) la funzione imitativa appare problematica in Batteux.

Si è sicuri inoltre che il compositore come il pittore abbia in testa un'idea prima di mettersi a comporre e che la composizione non sia altro che la traduzione sonora di un'idea ricavata direttamente o analogicamente (il muggito o il fruscio di prima) dai suoni naturali? Si è sicuri in altre parole che nella natura stessa il compositore possa trovare il corrispettivo di tutte le sue idee, immagini, sentimenti, in termin di equivalenti sonori?

Tanto più che proprio in questi capitoli si sottolinea con una forza maggiore che nel resto del trattato che l'espressione in musica (e dunque nell'arte in genere) è un artificio. Anche un suono naturale, per il fatto stesso di trovare impiego in musica diventa altra cosa, uno strumento espressivo **sottoposto a regole**, disciplinato da una coerenza e una consequenzialità, affinato da ogni rumore, e potenziato così nella sua capacità emotiva. Insomma a più riprese in questa parte B. sottolinea come mediante questi artifici la natura stessa sia perfezionata.

Se dunque nella trattazione precedente la perfezione della natura sembrava un modello ineguagliabile, nella sua semplicità e sapienza, qui la perfezione naturale è piuttosto un punto di partenza, il garante che quei suoni evochino tanto in chi li componga in musica quanto in chi li ascolta lo stesso quadro emotivo.

Così l'espressione in musica ha un **contenuto**: ossia un senso e un **significato**. Il significato della musica sarebbero allora le **passioni** che essa esprime.

Proprio in rapporto al contenuto si stabilisce un parallelismo e **un'opposizione tra musica e poesia**: se l'oggetto della musica sono le **passioni**, quello della poesia sono le **azioni**. Ma dal momento che azioni e passioni vanno insieme (una passione è l'effetto di un'azione) questi due elementi sono comunque presenti entrambi nelle due arti: con la differenza che uno dei due diventa l'oggetto proprio, e l'altro ha una funzione accessoria e strumentale: ad esempio le azioni narrate in un dramma musicale sono solo il canovaccio per tenere insieme le varie arie in cui il proprio dell'espressione musicale ossia la comunicazione del sentimento è realizzato.

Batteux distingue **tre gradi** in cui si realizza l'epressione sonora secondo la maggiore elaborazione artistica e la finalità che si persegue: un'espressione naturale, una espressione naturale abbellita o aggraziata, infine espressione artificiale o artistica propriamente detta. E' la stessa gradazione che ritroviamo in Zarlino nel Proemio delle Istituzioni dove ricostruisce la genealogia della musica. La prima ha **un'intento puramente comunicativo** e corrisponde al livello zero di una tranquilla **conversazione** (in cui l'*esprit* ha modo di esprimere le idee in parole, e nelle

esclamazioni , potremmo dire, si dà voce pacatamente ai sentimenti); in un secondo grado la parola si accende di toni più enfatici e gesti commisurati; **l'intento** non è solo comunicativo ma **anche estetico**. Questo discorso che debba piacevolmente convincere corrisponde dunque alla **declamazione** sostenuta, arte della parola volta a suscitare piacere per un fine utilitario: la persuasione. Infine nel grado più alto **il fine è unicamente il piacere**; i **tre mezzi** delle arti espressive: **parola**, **tono** e **gesto** aggiungono all'espressività naturale la massima perfezione artistica che consiste nella **misura**, nel **movimento**,nella **modulazione** e nell'**armonia** da cui nascono le arti della **versificazione**, della **musica** e della **danza**.

Insomma se si mette in primo piano la dimensione espressivo-comunicativa rispetto a quella imitativa dell'arte emergono:

1) una gradazione dei livelli di efficacia e elaborazione degli strumenti espressivi che va dal livello minimo di pura utilità comunicativa e minore forza e intensità (espressività naturale) al livello massimo di puro piacere e massima forza e intensità (espressività artistica) passando per un livello intermedio in cui utilità e piacere coesistono.

2) Una individuazione dei mezzi espressivi che sono la parola, il tono e il gesto (caratteristici rispettivamente di poesia, musica e danza ma che possono essere combinati nella declamazione o ad un livello più alto nella tragèdie lirique)

3) infine la caratterizzazione delle risorse propriamente artistiche che l'arte aggiunge ai tre mezzi espressivi naturali, vale a dire la **misura** (ossia il ritmo misurato che si ritrova tanto in poesia che in musica che nella danza e che ha a che fare con la regolazione della dimensione temporale); il **movimento** che riguarda principalmente l'evoluzione nel tempo e nello spazio del suono musicale e del gesto della danza; e infine due risorse propriamente musicali ma che si possono ritrovare secondariamente in poesia: ossia la **modulazione** (termine con cui si può intendere tanto il semplice movimento ritmico dei suoni in musica, quanto il movimento propriamente melodico da un suono all'altro) e **l'armonia** che concerne i rapporti tra diversi suoni rispetto all'altezza: vediamo così che con la coppia modulazione-armonia Batteux vuole identificare tutti i possibili generi di rapporti tra i suoni: solo ritmici (modulazione nel primo senso di successione ritmata), ritmo più altezza (modulazione nel secondo senso di melodia), e infine sola altezza (armonia come rapporto tra le altezze che B. chiama toni). [Ma si vedano, a integrazione e correzione di quanto qui detto, le osservazioni su misura, movimento, modulazione e armonia della quattordicesima lezione, relativa al capitolo terzo di questa terza sezione].

Ovviamente questi stessi rapporti si possono ritrovare negli elementi musicali del verso che ha un ritmo (il metro) una modulazione (l'accentuazione) e un'armonia nelle sue strutture intonazionali.

Come ultima osservazione vi faccio notare che qui B. parla intenzionalmente di **versificazione** più che di poesia poichè ha di mira non tanto la semplice parola poetica scritta ma la parola nella sua massima espressività ovvero considerata nel suo momento comunicativo più ricco che si identifica nella recitazione del verso, in cui la parola è arricchita da quei valori di sonorità e gestualità che si ritrovano in forma pura in musica e in danza. La versificazione è dunque l'**esecuzione** della poesia.

Voglio ancora sottolineare, alla luce di quanto appena esposto, l'enfasi del tutto particolare che assume il carattere dell'artificialità dell'arte in questa sezione: se la discussione del genio e del gusto ci sono sembrate una fondazione naturale delle arti, una discussione del valore dell'arte *sub specie naturae*, qui nella sezione su musica e danza troverete piuttosto sottolineate le differenze tra arte e natura, il valore autonomo e particolare dell'arte rispetto alla natura in quanto appunto basato sull'artificio.

Comprendete bene che questo comporta un indebolimento del principio stesso di imitazione. Sottolinendo quegli elementi che rendono l'espressività artistica **fondamentalmente diversa** da quella naturale, ossia quelle risorse peculiari dell'arte in quanto comunicazione, viene indebolito il rapporto di somiglianza che l'imitazione presuppone. Il segno non deve necessariamente essere simile alla cosa significata. L'arte è qui discussa quindi *sub specie artificii*.

Vediamo chiaramente questa **tensione e torsione del principio di imitazione**, e questa accentuazione della differenza, nella sottolineatura del **perfezionamento che l'arte opera sulla natura** già discusso e che ritroviamo in forma emblematica in una citazione da Quintiliano con cui si chiude la nota 121 a p. 132. Ma un'altro elemento significativo di questa sottolineatura della differenza tra arte e natura che il paradigma espressivo finisce per imporre è nella ripetuta esigenza che l'arte non deve ingannare, anche se sembra fatta per ingannare: l'arte non è illusione. Lo si era già detto a proposito dei paradossi del brutto piacevole nel capitolo V della prima parte quando con una formula felice per ricordarci che la coscienza della finzione prevale sempre sull'identificazione illusoria ci diceva che un quadro appare sempre come un quadro non fosse altro che per la cornice.

Ora si sottolinea questo **carattere non illusorio** dell'arte proprio all'inizio del secondo capitolo, e proprio dunque per sottolineare la **distanza** e la differenza diremmo ontologica **tra il piano dell'espressione e quello del contenuto**. L'arte infatti deve avere un significato e questo significato non coincide con la materialità dell'espressione.

Proprio l'affermazione del **valore semantico dell'arte** (la semantica è la disciplina che studia il significato), e in particolare di musica e danza (le meno evidentemente significative) mette capo infatti alla fondamentale identificazione dei mezzi di queste arti con dei segni (in pratica all'estensione delle categorie derivate dal linguaggio e

dalla poesia anche alle arti non rappresentative). Ricordate l'esempio delle lacrime come segno naturale o artificiale a seconda della assenza o della presenza di un'intenzione comunicativa.

L'attore che viene "ingannato" dallo stesso sentimento che deve rappresentare è infatti un **caso limite**, un fenomeno **accessorio** legato alla natura dell'imitazione, che richiede un certo grado di illusione anche se non può coincidere con l'oggetto. L'attore, Batteux ci dice, è come una pelle umana su cui si disegnano delle emozioni come in un quadro. I mezzi impiegati per questa rappresentazione sono **artificiali**: l'attore non è infatti il personaggio. Egli è infatti "persona", ossia una maschera su cui sono impresse le emozioni che egli deve rendere e che dalla rappresentazione vengono amplificate, potenziate. "Per-sona" è infatti, etimologicamente, ciò che amplifica il suono, ciò che fa suonare più forte.

Ricordate anche la discussione sulla superiorità della poesia sulla storia basata sulla verosimiglianza che fa sì, con Aristotele, che il verosimile rispetto al vero sia una lezione più istruttiva e filosofica.

Qui la distanza tra espressione e contenuto, o la differenza tra il verosimile rispetto al vero sono gli strumenti impiegati da B. per affermare il carattere di **segno** dei suoni della musica o dei gesti della danza. Segni **non naturali** di un'emozione effettivamente provata ma **artificiali** di un'emozione rappresentata, se volete imitata, ma che proprio in quanto viene rappresentata finisce necessariamente per avere un senso diverso da quello naturale, senso che Batteux ha non poche difficoltà tanto a postulare quanto ad interpretare.

Questa affermazione del carattere semantico, ossia del significato che si deve attribuire, sulla scorta di poesia e pittura, anche a musica e danza è scandita nelle tre conclusioni del **primo capitolo** e nei primi due capoversi del **secondo** che si intitola appunto "tutta la musica e tutta la danza debbono avere un significato, un senso".

> A partire infatti dal riconoscimento che l'oggetto proprio della musica e della danza consiste nell'imitazione delle passioni (**prima conclusione**) la **seconda conclusione** identificava senz'altro questo oggetto con il significato stesso di musica e danza.
>
> Citazione da p. 110, seconda conclusione.
>
> Infine la **terza conclusione** afferma questa funzione di intensificazione e potenziamento da parte dell'arte dell'espressione naturale.
>
> Ora nel **capitolo secondo** si mette l'accento su questo significato di musica e danza sviluppando appunto questa seconda conclusione. I suoni della musica e i gesti della danza come le parole della poesia sono verosimili: essi cioè hanno una

verosimiglianza ma una **verosimiglianza senza parole**, sono verosimili senza essere veri, esprimono cioè il loro oggetto in modo artificiale.

Citazione da p. 111, cpv. 1-2.

L'affermazione che segue questa lunga citazione è di capitale importanza per la teoria di Batteux della musica. Egli afferma infatti di non poter concepire **come si possa provare piacere** per un brano musicale **senza comprenderne il senso**.

Batteux può fare una simile affermazione estrema solo perchè nelle pagine precedenti egli ha sottolineato come la musica sia un **linguaggio**, e un linguaggio universale, il **linguaggio universale del sentimento** che, a differenza del linguaggio **convenzionale** della ragione, ha un significato interamente **naturale**.

Vediamo qui dunque da una parte affermata la massima distanza delle espressioni della musica dalla natura in quanto artifici, dall'altra la piena identificazione del contenuto di quelle espressioni con una **significazione naturale** , natura che dunque garantisce a quei mezzi così lontani dalla somiglianza con gli oggetti naturali quella possibilità di **intersoggettività**, quella **comunicazione** che un linguaggio non convenzionale come quello musicale deve necessariamente realizzare se le intenzioni del compositore devono essere colte dal suo pubblico.

Ma per affermare una tale **universalità**, **semplicità** e **immediatezza** della significazione naturale Batteux è costretto a depurarla di tutti gli elementi a suo avviso non immediatamente e naturalmente significativi, che guarda caso sono tutti quegli elementi che caratterizzano la musica come **scienza**: il calcolo dei suoni e dei loro rapporti tra loro (cioè l'armonia) o dei loro rapporti con il nostro organismo (cioè una teoria degli effetti o degli affetti); o ancora le agitazioni e le vibrazioni delle corde (ossia una fisica dell'aria e dei corpi sonori), o infine le proporzioni matematiche (cioè una matematica musicale).

E' interessante questa esclusione di tutti gli **aspetti conoscitivi** della musica (l'*esprit*) a favore della supposta **immediata comprensibilità** del sentimento (il *coeur*) soprattutto se si tiene conto che nella presentazione all'inizio del primo capitolo di tutte le arti derivate dalla decomposizione dell'antica musikè la musica sia la sola a venir chiamata scienza: **la "scienza" dei suoni**.

Citazione p. 111, cpv. 4.

Ma la forzatura legata all'affermazione dell'inutilità di qualsiasi strumento analitico ai fini della comprensione del "contenuto" musicale diventa ancora maggiore se si tiene conto che, l'analogia con il linguaggio lo porta a ritenere irrilevante la conoscenza della grammatica o della logica di un'enunciato per la sua comprensione. E questa è veramente una forzatura: una cosa è dire che non

devo conoscere la scienza della grammatica o della dialettica per capire una frase italiana, altra cosa è dire che questa grammatica o dialettica sono irrilevanti per una sorta di comprensione naturale.

Se infatti mi sfugge l'organizzazione grammaticale, sintattica o argomentativa di un'enunciato mi sfugge evidentemente il senso: una conoscenza dunque grammaticale e sintattica deve essere implicita nella comprensione di un discorso. E questa grammatica, così come l'ordine dei concetti, non hanno niente evidentemente di naturale, variando di lingua in lingua.

Così, continuando questa volta con un'analogia pittorica, una musica che rinunciasse al suo contenuto sarebbe come un quadro di J. Pollock (traduco così il senso di Batteux) "masse di colori vivacissimi senza nessuna rassomiglianza con un oggetto conosciuto", queste invece le esatte parole di Batteux. Viene spontanea l'obiezione che essendo la pittura, per noi, anche *action painting* questo carattere della pittura non naturalistica può gettare una luce diversa da quella di Batteux sui fenomeni musicali. Ma qui non dobbiamo perdere di vista la prospettiva storica.

E appunto in una prospettiva storica dobbiamo valutare questo carattere di semanticità della musica che, ispirato appunto dalla centralità del linguaggio in tutto il pensiero del Settecento, fa dire a Batteux che **una musica non significativa** non sarebbe altro che "**rumore misurato**" e che il suono della musica deve avere il suo principio di espressione come la sillaba lo ha nella parola: la sillaba ha dunque un senso solo se si compone in un'unità dotata di significato: la parola.

A questo punto B. può distinguere **due tipi di musica**: quella che **imita direttamente** i suoni della natura (corrispondente al paesaggio in pittura) e quella che realizza un'**imitazione di secondo grado**, ovvero imitando suoni naturali finisce per imitare le idee e i sentimenti che il compositore vuole rendere (e questa musica corrisponde ad un quadro con personaggi o forse si potrebbe dire anche ad un ritratto). E in questa **imitazione appassionata** la musica imiterebbe dunque **attraverso i suoni animati** (gli accenti inarticolati) **i sentimenti stessi**. Vi è infine il caso estremo, già accennato, di una musica che debba esprimere **idee astratte** o **esseri fittizi** in cui il suono naturale serve solo come veicolo analogico per rendere quelle idee per le quali la conformità tra la concezione del compositore e l'effetto sul pubblico dovrebbero essere garantiti appunto da una grammatica universale e naturale delle espressioni sonore.

Infine se anche in questi casi di musica di puri suoni la conformità tra significato ed effetto emotivo è garantita, quanto lo sarà di più nella musica vocale in cui le parole sono una guida sicura del sentimento?

Infatti, con Cicerone, si afferma che "ogni sentimento ha dalla natura un suo

aspetto, un suo suono e un suo gesto". Ma aldilà delle passioni immediatamente riconoscibili nei canti musicali ve ne sono che non si saprebbero definire.

Di fronte all'**indefinibilità del sentimento** implicato nei suoni, che ovviamente crea problema con l'affermazione di un contenuto dei suoni stessi, B. invoca senza citarlo Pascal: il fatto che io non sappia dire l'oggetto di unesprssione sonora non vuol dire che esso non vi sia. Ricordate la distinzione in Pascal, richiamata dal professor Gozza, tra *esprit de géometrie* e *esprit de finesse*, o il celebre pensiero, sempre pascaliano: "il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce"?

Citazione p. 113, cpv. 2, dalla quarta riga alla fine ("Non si saprebbe ... si trovano")

Con **l'indicibilità** e la **finezza** dell sentimento opposta alla **calcolabilità geometrica** di un suono ridotto a puro colore, ossia sonorità non significativa, e con l'allusione dunque a quel cembalo cromatico del padre Castel che in quegli anni in Francia applicava le combinatorie musicali ai colori, si conclude l'orgogliosa ma insieme problematica affermazione della **necessità di un contenuto** dei suoni musicali fondato nella natura.

Quattordicesima lezione : Parte terza, sezione terza, capp. III-IV (p.113-119)
Addenda (p. 121-123)

Prima di introdurre l'esposizione del contenuto dei capp. III e IV di questa terza e conclusiva sezione della terza parte, vorrei riassumere in schemi il contenuto di questi primi due capitoli.

Ieri in conclusione vi ho tracciato uno schema in cui si mostra in che modo le espressioni artificiali imitino quelle naturali, cioè con la mediazione e il perfezionamento operato dalle regole-qualità della misura, modulazione e armonia; e dunque si vede in che modo Batteux cerca di basare il nuovo paradigma eespressivo-comunicativo ancora su un principio di imitazione. I suoni della musica imitano in modo **ben regolato** (cioè ancora sul modello della bella natura) i suoni naturali, ovvero il **grido inarticolato** espressione immediata e primitiva del sentimento.

Abbiamo accennato che i problemi sorgono al momento in cui per arti meno evidentemente imitative come la musica e la danza si voglia affermare la natura imitativa.

Si può fare questo unicamente postulando che questa imitazione in queste arti è un'**espressione**. Espressione è per Batteux un segno, ovvero qualcosa che sta al posto di qualcos'altro. In esso ci sono due piani: quello dell'espressione propriamente detta (il significante) e quello del contenuto (il significato). Nel segno dunque il significante "esprime" o "significa" il significato-contenuto. Coì una parola esprime o significa un concetto; un suono allora esprime o significa un sentimento. Abbiamo visto che però nella funzione espressiva, cioè nel segno in cui essa si esplica, il piano dell'espressione e quello del contenuto, o con altre parole, il significante e il significato non sono omogenei.

Tra la cosa che designa e la cosa designata non necessariamente ci deve essere un rapporto di rappresentazione e tanto meno di **somiglianza**: e rappresentazione e somiglianza erano appunto le condizioni che l'imitazione esige.

Di qui le difficoltà, la più importante delle quali era quella discussa alla fine del capitolo secondo ovvero la necessità di postulare un significato per le espressioni musicali e nondimeno l'indefinibilità di tale contenuto.

Questa difficoltà è superata da Batteux, sulla scorta delle fondamentali distinzioni in Pascal tra esprit de geométrie e esprit de finesse (in Batteux *esprit* e *coeur*), riconoscendo ai due modi di conoscenza ambiti distinti, e non comunicanti. "Il cuore ha la sua intelligenza, indipendente dalle parole, e quando è commosso ha compreso tutto" è una frase che non può non evocare il pensiero di Pascal "le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas".

Abbiamo anche detto che buona parte di questi problemi vengono a Batteux dalla necessità di applicare un principio ricavato dalla poesia, arte della parola, dunque di idee, rappresentazioni, concetti, ad altre arti meno evidentemente legate al concetto. E' dunque l'espressione a passare in primo piano: immaginamdo l'espressione come una sorta di imitazione, e sostenendo che la mancanza di concetti non è un problema se ci si affida al solo cuore, si cerca di superare le difficoltà.

Ora, dal momento che lo schema di ieri vi era sembrato utile vorrei fornirvi qualche altro schema allo scopo di chiarire meglio la natura dell'espressione, quindi le differenze tra i **diversi mezzi** espressivi (parola, tono, gesto), i **diversi modi** in cui questi diversi mezzi esprimono il sentimento, infine uno schema riassuntivo sui **tre diversi tipi** di espressione-imitazione in musica secondo Batteux.

[Schemi 1, 2, 3]

Prima di introdurvi ai capitoli III e IV vorrei sottolinearvi lo stretto parallelismo tra questi capitoli e il IV e V della seconda parte sul gusto: come la densità e complessità di quei capitoli sul gusto dipendeva dalla necessità di definire a partire dal principio generale di imitazione il modo in cui quel principio si articola dapprima in regole generali e quindi in regole pratiche che concernono il momento esecutivo e fruitivo, qui la densità e difficoltà di questi primi capitoli risiede appunto nella necessità di definire un nuovo principio, quello espressivo, di mostrare in che modo sia compatibile e quasi un estensione del vecchio (l'imitazione), infine come dai due principi combinati possa emergere la complessità e varietà delle regole che governano la pratica propriamente artistica.

Ed appunto alle **regole** in cui si esplicano i due principi è dedicato il **capitolo terzo**: non starò ad elencarle e vi spingo piuttosto a confrontare queste nuove regole espressive con quelle dell'imitazione che trovate nei capitoli IV e V della parte sul gusto.

Da un confronto anche sommario potreste verificare l'impianto fondamentalmente simile, con molte regole identiche, ma anche qualche differenza, che è indicativa dello spostamento operato verso il piano espressivo-comunicativo.

Per prima cosa, e per coerenza lessicale, vi prego di correggere il nome della seconda qualità-regola: si parla ancora infatti di "justesse" e dunque, per non confondervi, sostituite tranquillamente alla parola "giuste" la parola "esatte" usata sempre in precedenza.

Così questa *justesse* applicata questa volta all'espressione dei sentimenti, non è che l'equivalente di quella "correttezza" , che governava l'imitazione della rappresentazione.

La terza qualità-regola qui menzionata riguarda le espressioni che devono essere **vive, fini e delicate**. Abbiamo trovato simili caratterizzazioni in precedenza; notiamo solo che questa finezza e vivacità è qui legata al carattere **fugace** e appunto sfuggente del sentimento, che appunto richiede quell'*esprit de finesse* che serve per cogliere i sottili moti del cuore, e soprattutto implica quella **dimensione** propriamente **temporale** nella quale i movimenti della passione si esplicano.

L'altra qualità-regola nuova e perdonate il bisticcio, la **novità**, che appare evidente se il nuovo contesto è quello comunicatico: la mancanza di novità è infatti una non-comunicazione.

Per quanto riguarda la prima qualità, la **chiarezza**, essa è una condizione fondamentale per l'intelligibilità (sia pure l'intelligibilità dei sentimenti) e completa appunto quella che la segue cioè la correttezza-esattezza. Qui, trattandosi di

sentimenti, e non di rappresentazioni, va presupposta e esplicitata proprio perchè la resa chiara e fedele del sentimento (che ha per sua natura un certo non so che di indeterminato) **non è un requisito evidente e scontato** come invece per la figurazione la chiara riconoscibilità dell'oggetto.

Ciò detto in riferimento al contenuto della pagina 114, le due pagine successive del capitolo sono dedicate ai **mezzi dell'espressione**: quindi misura, movimento, melodia e armonia, mezzi, come vediamo, propriamente musicali e che ricevono un'applicazione anche alla poesia e alla danza.

Non ho molto da aggiungere a quanto accennato ieri a proposito di questi mezzi, se non correggere alcune imprecisioni e qualche integrazione alla luce della caratterizzazione di questi mezzi qui data, soprattutto a proposito dell'interessante discussione sull'armonia.

Ieri vi ho detto che il **movimento** era un mezzo proprio della danza. Basta in realtà scorrere queste righe per accorgersi che anche il movimento è proprio della musica e corrisponde a quello che noi chiamiamo "**andamento**" ossia a quella maggiore o minore durata che assumono le unità di tempo (appunto il primo mezzo: la **misura**) a seconda dei valori di metronomo che fisso: andamento dunque che fa la differenza tra un "allegro" e un "adagio", detti appunto, nella loro successione in una sonata, "movimenti".

Una volta fissata la misura (cioè propriamente il **tempo** binario, ternario, semplice o composto che sia) e il movimento i nostri suoni riceveranno un valore ben definito e proporzionato. E quel che dice Batteux quando afferma che con queste due regole i suoni avranno ricevuto la loro **estensione** per trovar posto come mattoni nell'edificio della composizione: saranno stati cioè previamente **dimensionati rispetto alla durata** per ricevere poi le altre qualità che loro derivano dall'**altezza** e dunque venir organizzati anche secondo questa loro altra dimensione.

La seconda qualità-regola è la **melodia**, chiamata anche modulazione nelle pagine precedenti. Qui essa indica, senza alcun dubbio, il procedere dei suoni, la loro **successione**, l'ordinata sequenza della voce lungo appunto una linea melodica. Infine l'**armonia** non sarà altro che l'**accordo**, di norma di tre suoni, esemplarmente rappresentato dall'accordo perfetto maggiore. Melodia e armonia sono dunque qui le regole che governano rispettivamente la successione o la simultaneità dei suoni.

Una osservazione sulla **dissonanza** che nell'accenno che ne viene fatto non ha più la tradizionale funzione subordinata e accessoria rispetto alla consonanza. Essa non è più cioè un'eccezione, una deroga, che deve essere preparata e infine "risolta" nella consonanza in riferimento alla quale, cioè per esaltarne la stabilità e perfezione essa solo trova giustificazione nella teoria del contrappunto del Cinquecento e anche oltre.

Qui dunque, non nell'ambito di una teoria armonica su base matematica ma nel nuovo orizzonte del sentimento di derivazione poetica, la sua negatività e sgradevolezza, trova un posto di primo piano in arte proprio alla luce della teoria del gusto per cui lo sgradevole in natura, abbiamo visto, diventa gradevole in arte: la dissonanza è infatti giustificata proprio in vista della verità del sentimento, che comporta la resa dei suoi movimenti a volte furiosi, aspri e violenti.

La dissonanza dunque trova una sua piena legittimità in una musica ben regolata sui moti dell'animo in quanto provoca un piacere legato tanto alla verità dell'espressione che alla dinamica stessa della passione.

Non mi soffermerò sul quarto capitolo dedicato all'unione delle arti e neanche sugli *addenda* dell'edizione del 1747 di cui vi raccomando la lettura ma che non aggiungono molto a quanto già detto.

Invece un'accenno all'**armonia** con cui si chiude questo capitolo III. Per una comprensione puramente sentimentale le conoscenze teoriche ossia fisico-matematiche erano state considerate inutili, e il fondamento naturale dell'espressione rimane inconcusso nella immediatezza e universalità del sentimento, a tutti comune e da tutti comprensibile.

Per contro quando come qui si scende sul terreno delle regole proprio l'armonia, ossia i nuovi portati della scienza fisico-matematica del suono applicata alla musica, offre una straordinaria possibilità di fondare **nella natura** le leggi stessi dell'organizzazione della forma musicale: le regole della musica.

Ripercorrendo il filo rosso del razionalismo musicale dell'ultimo secolo, da Descartes e Mersenne, attraverso Sauveur fino al coronamento in Rameau, Batteux ha modo nella conclusione del suo trattato di richiamare quella esigenza di **sistema** a cui si era voluto ispirare dalle prime righe.

In base alle teorie della **composizione armonica** del suono di cui gli autori citati rappresentano la genealogia, il "grido di gioia" l'espressione inarticolata, immediata e pura del sentimento genera tutta la complessità delle parti del tessuto musicale a partire da un'unico principio.

Infatti il principio del sistema ramista è proprio quella teoria del **basso fondamentale** che riconosce come nel singolo suono siano contenute come sue componenti tutti i suoi armonici, ossia tutti quegli altri suoni che trovando posto nell'accordo generano la complessità polifonica della musica.

E' la stessa conquista che per la luce ha rappresentato l'ottica Newtoniana, e a cui qui non a caso ci si riferisce: come dalla sua scomposizione la luce bianca rivela la sua variegata natura spettrale, così il grido di gioia passando attraverso il prisma del

sistema ramista genera tutta la compagine delle diverse voci, in un insieme coerente e armonico, a cui in ultima istanza viene fatto corrispondere anche il "concerto" di parola, tono e gesto in un'espressione artistica completa, e fondata nella natura, della semplicità e varietà del sentimento.

Quindicesima lezione : Discussione generale sulla terza sezione della terza parte.

Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

*Ch. Batteux, **Le Belle Arti ricondotte a unico principio***

Elenco delle principali correzioni del testo italiano
basato sulla quarta edizione riveduta, Aesthetica, Palermo, 2002.

Pag., riga	**Errata**	**Corrige**
31, 12	proposte →	prodotte
31, 18	incertezza →	certezza
33, 17	che sia →	che non sia
34, 16-17	ai sentimenti che producono l'abbondanza e la →	ai sentimenti che sono prodotti dall'abbondanza e dalla
35, 7 dal basso	apprestano →	preparano
45, 6-7	fa scorgere tutto ciò che non è che ornamento e vizio. →	fa scorgere. Tutto ciò che non è che ornamento è vizio.
51, 9	squisito, è attento →	squisito, ossia attento
52, 21-22	Per quali ragioni i nostri non fecero dei tentativi inutili, →	Quanti tentativi non fecero i nostri padri, tentativi inutili,
59, 22	autori →	attori
59, 2 dal basso	spirito; e anche senza →	spirito; e in verità senza
65, cap. IX, 10	sia i genî meno →	sia le nature meno
110, 6	con la conversazione →	con la conservazione
113, 2 dal basso	si alterano e si sollevano →	si alternano e si danno il cambio
116, 14	Sauver →	Sauveur
127, 10	tanto alla stessa natura, quanto a noi". →	tanto alla sua stessa natura, quanto alla nostra".

Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

Ch. Batteux, Le belle arti ricondotte ad un medesimo principio

Questioni sull' Introduzione (p. 29-31):

1) Spiegare in che cosa Batteux vuole imitare i "veri fisici" e indicare chi sono verosimilmente questi fisici.

2) Definire i concetti di genio, gusto, sentimento alla luce dell'uso che se ne fa in queste pagine e delle indicazioni fornite a lezione.

3) Enunciare la domanda fondamentale che Batteux si pone in questa introduzione e per la risoluzione della quale afferma di aver intrapreseo la sua ricerca e aver scritto *Le belle arti* ; riferire il motivo per cui egli si ritiene insoddisfatto delle risposte che alla domanda trova nella letteratura del suo tempo.

4) Quali sono i due autori-guida di B. nella sua ricerca di una soluzione alla domanda, e quale importanza essi hanno avuto nella individuazione del principio delle belle arti e nella applicazione che egli ne dà.

5) Illustrare la tripartizione del trattato indicando i criteri secondo i quali essa è attuata.

6) Disporre in ordine cronologico dalla più antica alla più recente le seguenti opere in prima edizione e indicarne l'autore: *Systema naturae per regna tria*, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, *Philosophiae naturalis principia mathematica.*

7) Correggere il seguente brano, tratto dalla p. 31 della traduzione italiana dell'opera di B., sostituendo le due parole scorrette con altre più corrette, alla luce della vostra comprensione del contenuto di questa introduzione e delle indicazioni fornite a lezione:

Dopo aver stabilito la natura delle arti mediante quella del genio dell'uomo che le ha proposte, era naturale pensare alle prove che si potessero trarre dal sentimento; dato che proprio il gusto è giudice nato di tutte le belle arti e che la ragione stessa non stabilisce le sue regole che in relazione ad esso e per compiacerlo. E se si pensava che il gusto dovesse essere d'accordo con il genio e che concorresse a prescrivere le stesse regole per tutte le arti in generale e per ognuna di loro in particolare, questo sarebbe un nuovo grado di incertezza e di evidenza aggiunto alla prima prova.

Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

Ch. Batteux, Le belle arti ricondotte ad un medesimo principio

Questioni sulla prima parte (p. 33-46):

1) Come Batteux divide le arti in base al fine e in base all'oggetto e quali sono le arti che compaiono in queste divisioni?

2) Che cos'è la bella natura?

3) Da quali condizioni, stati d'animo o sentimenti nascono le belle arti e perchè?

4) Che cos'è l'imitazione per B. alla luce della distinzione che egli fa, con Aristotele, tra poesia e storia?

5) Cos'è l'entusiasmo?

6) Qual'è la maniera propria dell'imitazione nelle belle arti? (Zeusi).

7) In che cosa eloquenza e architettura differiscono dalle altre arti?

Correggere in base alla vostra comprensione del testo finora raggiunta le seguenti citazioni tratte dalla traduzione italiana de *Le belle arti*:

Se questo mondo non le basta [la poesia] *crea dei mondi nuovi che abbellisce di dimore incantate e popola di mille abitanti diversi. Lì essa forma gli esseri a suo piacimento: non genera niente che sia perfetto, arricchisce tutti i prodotti della natura: è una specie di magia, illude gli occhi, l'immaginazione, lo spirito stesso, allo scopo di procurare agli uomini dei piaceri reali, per mezzo di invenzioni chimeriche.*

Così come la poesia o la scultura, quando avessero preso i loro soggetti dalla storia o dalla società, si giustificherebbero con difficoltà di un'opera mal riuscita con la verità del modello che avrebbero seguito: perché non è il vero che si chiede loro, ma il bello. Ed anche l'eloquenza e l'architettura meriterebbero dei rimproveri se vi comparisse il fine di piacere. In esse l'arte arrossisce quando si fa scorgere tutto ciò che non è che ornamento e vizio. Non è uno spettacolo quello che loro si richiede, è un servizio.

Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

Ch. Batteux, Le belle arti ricondotte ad un medesimo principio

Questioni sulla seconda parte (p. 47-69):

1) A partire dall'analogia tra il gusto e l'intelligenza, date una definizione di gusto sulla scorta del capitolo I di questa seconda parte.

2) Sulla base del contenuto del capitolo II provate a mostrare in che senso il gusto sia una facoltà naturale e perchè esso sia passato dalla condizione di gusto naturale a quella di gusto per le arti.

3) Riuscite, prendendo come guida il capitolo III, a delineare almeno per sommi capi, le età del gusto, ovvero le epoche storiche per le quali esso è passato dalle origini dell'umanità fino ai tempi di Batteux?

4) Provate a tracciare uno schema del contenuto del capitolo IV, ossia della deduzione delle regole del gusto a partire dal principio enunciato nella prima legge generale del gusto, dalle due conseguenze (perfezione dell'oggetto per noi e per sè) e dal fine delle arti.

5) Sempre in riferimento al capitolo IV potete mettere in relazione l'indagine dell'artista-filosofo con la caratterizzazione dell'entusiasmo nel capitolo IV della prima parte?

6) Ancora rispetto al capitolo IV di questa seconda parte riuscite a raggruppare, e quindi a ricondurre al modo in cui sono state dedotte, le categorie della varietà, eccellenza, regolarita, simmetria e proporzione? (estensione e facilità)

7) Riuscite a caratterizzare i concetti di esattezza e libertà alla luce del loro impiego nel capitolo V?

8) Sempre in riferimento al capitolo V, e avendo presente la distinzione tra spirito e cuore, riuscite a spiegare perché nelle arti a volte piacciano di più gli oggetti spiacevoli in natura.

9) Sapreste indicare alcuni dei paradossi circa l'applicazione delle regole discussi nel capitolo VI?

10) Come è possibile che il gusto sia unico e che ci siano tanti gusti diversi? Discutete la soluzione di questo problema offerta nel capitolo VII.

11) In che modo il gusto giudica per comparazioni, e di quanti tipi diversi possono essere queste comparazioni? Si veda il capitolo VIII.

12) In che modo il gusto si estende anche ai costumi e perché? Si veda il capitolo IX.

13) Cercate di riesporre la discussione circa l'importanza del gusto per l'educazione e negli studi, discussione svolta nel capitolo X.

14) Correggete le seguenti frasi, tratte dalle p. 51, 52, 59 della traduzione italiana dell'opera di B., sostituendo le parole scorrette con altre più corrette, alla luce della vostra comprensione di questa seconda parte:

Se un uomo ha il gusto squisito, è attento all'impressione che gli fa l'opera d'arte, se sente distintamente, e si pronuncia in conseguenza, non è possibile che gli altri uomini non sottoscrivano il suo giudizio. [p. 51]

Chi avrebbe creduto ... che alcuni accenti inarticolati potessero far nascere la musica quale la conosciamo oggi? Il cammino è immenso. Per quali ragioni i nostri non fecero dei tentativi inutili, o anche opposti alla loro mira? Quanti sforzi infelici, ricerche vane, prove senza successo? Noi fruiamo dei loro lavori, e, per tutta riconoscenza, essi hanno il nostro disprezzo. [p. 52]

Così in tutti i casi simili, d'altronde, il cuore deve essere molto meno contento degli oggetti piacevoli nelle arti, che di quelli spiacevoli. Così si vede che le arti riescono molto più facilmente negli uni che negli altri. Cosicché una volta che gli autori sono arrivati ad una felicità costante li si abbandona. E se si è commossi dalla loro gioia in alcune scene che passano presto, è perchè essi escono da un pericolo o sono vicini ad entrarvi. [p. 59]

Il gusto è una conoscenza delle regole mediante il sentimento. Questo modo di conoscerle è molto più fine e più sicuro di quello proprio dello spirito; e anche senza di esso, tutte le luci dello spirito sono quasi inutili a chiunque voglia comporre. [p. 59]

Filosofia della Musica - Prof. Paolo Gozza
Secondo Modulo - Anno Accademico 2007- 2008

Ch. Batteux, Le belle arti ricondotte ad un medesimo principio

Questioni sulla terza parte, terza sezione (p. 109-123):

1) Qual'è la natura particolare della musica e della danza rispetto alle altre arti imitative? Si consideri questa differenza in rapporto ai mezzi di queste arti e alle facoltà dell'anima coinvolte in queste due arti.

2) Parola, gesto e tono hanno una gradazione che caratterizza tre diversi livelli di comunicazione, caratterizzati da fini diversi e che definiscono arti o stili comunicativi diversi. Illustrare questa gradazione.

3) Che cos'è l'espressione? Cos'è l'espressione naturale e quella artificiale in musica e in cosa quest'ultima si differenzia dalla prima?

4) "Vi sono due specie di musica: l'una che non imita che i suoni e i rumori non appassionati ... l'altra che esprime i suoni animati e che mira al sentimento." Commentare questa frase mettendo in evidenza le differenze tra le due musiche.

5) Indicare e carattererizzare le quattro regole o proprietà che distinguono l'espressione artistica del suono da quella naturale.

6) Qual'è il senso o significato della musica e come posso comprenderlo senza conoscere la teoria della musica? Come è possibile che questo senso sia indicibile?

7) Correggere le seguenti frasi tratte dalla terza sezione della terza parte nella traduzione italiana dell'opera di B., sostituendo le parole scorrette con altre più corrette, alla luce della vostra comprensione del contenuto di questa terza sezione:

In breve, la parola è un linguaggio convenzionale che gli uomini hanno costruito per comunicarsi più distintamente le loro idee: i gesti ed i toni sono come il dizionario della semplice natura, essi contengono una lingua che conosciamo tutti fin dalla nascita e di cui ci serviamo per annunciare tutto quello che ha rapporto con i bisogni e la conversazione del nostro essere: così è viva, breve, energica. [p. 110]

Se la musica e la danza intendono presentare la gioia, tutte le modulazioni, tutti i movimenti, devono prenderne il colore ridente, e se i canti e le arie che si succedono, si alterano e si sollevano mutualmente, ciò sarà sempre senza alterare il fondamento che è loro comune: e qui è l'unità. [p. 113-114]

Ogni suono armonico è triplo per sua natura. Porta con sè la sua quinta e la sua terza maggiore: è la dottrina comune di Descartes, di Padre Mersenne, di Sauver, e di Rameau che ne ha fatto la base del suo nuovo sistema musicale. [p. 116]