

Aesthetica Preprint

Supplementa

*Jean-Baptiste Du Bos
e l'estetica dello spettatore*

a cura di Luigi Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* ad integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

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

Aesthetica Preprint
Supplementa

15
Dicembre 2005

Centro Internazionale Studi di Estetica

Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie i testi presentati e discussi nell'omonimo Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo (Palermo, 21-22 ottobre 2005), in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana delle *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* di Jean-Baptiste Du Bos e nella ricorrenza del venticinquesimo anniversario di fondazione dell'Istituto.

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Indice

<i>Dialogo dei morti: Antichi e Moderni</i> , di Elio Franzini	7
<i>Du Bos e la lezione degli Antichi</i> , di Giovanni Lombardo	21
<i>Du Bos e le arti visive degli Antichi e dei Moderni</i> , di Giuseppe Pucci	33
<i>Du Bos fra retorica e antropologia: Huarte de San Juan e François Lamy</i> , di Salvatore Tedesco	45
<i>L'arte e i suoi limiti: le fonti inglesi nelle Riflessioni critiche di Du Bos</i> , di Andrea Gatti	55
<i>Du Bos e la musica</i> , di Enrico Fubini	67
<i>Du Bos e la recitazione teatrale</i> , di Claudio Vicentini	77
<i>Du Bos e la maschera risonante</i> , di Carlo Serra	91
<i>Du Bos e la teoria climatica</i> , di Maddalena Mazzocut-Mis	103
<i>L'età della Reggenza e l'estetica di Du Bos</i> , di Franco Fanizza	119
<i>Du Bos e l'estetica francese del Settecento</i> , di Fernando Bollino	127
<i>Du Bos e l'estetica inglese del Settecento</i> , di Giuseppe Sertoli	139
<i>La fortuna di Du Bos nel Settecento tedesco</i> , di Lorenzo Lattanzi	157
<i>La fortuna di Du Bos nell'Italia del Settecento</i> , di Paolo D'Angelo	171

<i>Du Bos e la critica del sentire,</i> di Giovanni Matteucci	183
<i>Du Bos e lo sguardo spettatoriale,</i> di Roberto Diodato	193
<i>Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio,</i> di Andrea Pinotti	203
<i>Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica,</i> di Luigi Russo	213

Dialogo dei morti: Antichi e Moderni

di Elio Franzini

È significativo, e per certi versi inquietante, che nel medesimo anno due eventi editoriali riaprono un problema che sembrava chiuso all'interno di una cerchia specialistica, attribuendogli significati, in modo diretto o implicito, che senza dubbio escono dai confini storici della questione. Si allude, in primo luogo, alla traduzione italiana delle *Riflessioni* di Du Bos: opera talmente immensa, di non facile reperibilità neppure in lingua originale, e mai davvero sottoposta a una "edizione" pur essendo stata, nel Settecento, tra i lavori di teoria dell'arte più letti, tradotti e apprezzati. Opera, si aggiunge, mai davvero "dimenticata" anche quando i dibattiti in essa contenuti avevano perso, tra Ottocento e Novecento, la loro stringente attualità. Il fatto che ora questo monumentale lavoro sia tradotto, pur essendo il segno di numerosi eroismi individuali e imprenditoriali, non è un elemento casuale (esattamente, per rimanere all'interno del programma scientifico di Aesthetica Edizioni, non lo era stato la traduzione degli atti di Nicea II), e indica piuttosto la necessità di rispondere (almeno) a un duplice interrogativo, che si riferisce senz'altro alla nascita problematica dell'estetica moderna, di cui le *Riflessioni* dubosiane sono una vera e propria "enciclopedia", che potrebbe venire esplorata per anni senza esaurirne la ricchezza, ma che conduce anche sul tema della "Querelle". Forse questo tema non è soltanto un orizzonte poetico o retorico, una questione marginale di una corte assai battagliera (quella di Luigi XIV) e di un successivo periodo di Reggenza in cui le lotte di potere si mascheravano in infiniti modi diversi, bensì qualcosa che "parla" al di fuori dell'epoca storica in cui è nata, e che parla perché si riferisce al destino della nostra stessa identità (che è sempre un problema di sensibilità e sentimento, prima ancora che di ragione: è dunque un problema che non ha con l'estetica un incontro occasionale, ma è costitutivo della nostra stessa esteticità).

Ci si riferisce, allora, al secondo evento, cioè la traduzione (arricchita di nuovi scritti, il che la rende, anche in questo caso, qualcosa di nuovo) del testo di Marc Fumaroli *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* (Adelphi 2005): lavoro straordinario di storia delle idee, indiscutibile nelle sue metodologie di ricerca e nella lucidità

magistrale delle conclusioni, ma che, appunto, e non solo nei risvolti di copertina, ha proprio la volontà di far assumere alla Querelle un valore paradigmatico, che ne trascende i limiti storici. Du Bos può così essere utile per capire come gli orizzonti della Querelle siano senza dubbio più ampi di quelli della sua storia – peraltro già piuttosto lunga – ma non facilmente attualizzabili al di fuori dei campi, la teoria delle arti, l'estetica, le poetiche e le retoriche, le teorie letterarie in cui essa è sorta e si è sviluppata tra Seicento e Settecento. Ciò significa non solo che Du Bos è un importante spartiacque all'interno della Querelle medesima – e si cercherà di dimostrarlo – ma che segna anche dei percorsi storici non facilmente ideologizzabili, che aprono a una cultura che non è “antica” o “moderna” secondo i parametri della Querelle, ma “moderna” nella direzione del nostro “vissuto”, affrontando cioè quel problema delle “differenze” che è il nodo di una cultura che non può più presentarsi come unitaria.

Senza dubbio ciascuno di noi, a piacere, potrebbe trovare per la Querelle un “proprio” inizio. Al di là dei nomi, sui quali potrebbero innestarsi altre dispute, ciascuna di grande interesse, la convinzione di fondo di Fumaroli, ribadita sotto vari angoli prospettici, è molto unitaria: «L'ape degli Antichi riconosce e presuppone nella sua attività il fatto che il linguaggio sia preesistente al poeta, e che l'invenzione poetica non sia una 'creazione', ma un 'ritrovare', che ha per merito principale il rinnovo dei luoghi di un'eterna dimora comune». Il moderno, invece, è un ragno che «crede di dover tutto al proprio patrimonio, e si affida all'oggettività del caso' e a una 'mano invisibile' affinché la sua 'creazione' autofaga incontri la simpatia o le affinità di un'altra 'isola', nell'arcipelago 'culturale' degli individui beckettiani, senza memoria né dimore condivise»¹. Già questa citazione fa apparire l'Antico come rispettoso della storia della cultura e del sapere – e quindi di un'idea di organicità “naturale” della conoscenza – contrapposto a un Moderno schiavo di una società atomizzata, privo di quella buona retorica in grado di creare validi nessi argomentativi tra il passato e il presente.

Essendo questa la posizione teorica di partenza, ed essendo una posizione di straordinaria categoricità, non è difficile dimostrarla sul piano degli eventi storici e dei loro protagonisti. I Moderni, infatti, nel Regno di Luigi XIV, non erano api facilmente difendibili. Jean Desmarts de Saint-Sorlin, gran cortigiano di Richelieu e, per così dire, Giovanni Battista di Perrault, non è personaggio che brilli per lucidità e valore. Nelle sue opere modeste e servili, è partigiano di un moderno che si identifica con lo Stato e con il suo reggitore, inteso come un Evento nella storia che ne permette il ricominciamento assoluto, e che dunque non solo non vuole avere legami con il passato, ma che non ne accetta neppure la possibilità di paragone. Sia pure con un sovra-

no diverso – Luigi XIV e non Richelieu – Charles Perrault, cioè colui che avviò in modo esplicito la Querelle, si pone sulla medesima strada: «per questi interpreti dell’onnipotenza amministrativa ciò che si addice allo Stato monarchico costituisce il principio della religione, dei costumi, delle lettere e delle arti del regno». Ai loro occhi «niente può avere senso ed essere di buon gusto se non emana da quel centro contemporaneo e non rimanda a quel vertice contemporaneo»².

È facile contrapporre a questo «strano neoplatonismo della ragion di Stato», operato peraltro da poeti modesti e maldestri, la saggezza, e le virtù poetiche, dei loro avversari contemporanei Racine e Boileau. Quest’ultimo non vuole “isolare” il sovrano in un astratto assoluto, bensì vedere in lui «un uomo e una funzione anteriori e superiori allo stato moderno»: «guarda a lui come alla sola autorità capace di riconciliare tradizione letteraria e assolutismo»³. Boileau “vince” alla corte del Gran Re, e la sua è «la vittoria della concezione umanistica e liberale della letteratura, contro una concezione ‘moderna’ che minacciava di imporsi automaticamente a tutti in regime assolutista»⁴, ma perde in un contesto storico più ampio, là dove la letteratura, la società stessa abbandonano la loro memoria e distruggono l’autonomia della letteratura. Infatti, per Boileau, le lettere devono prendere come modello la bellezza e la verità morale degli antichi capolavori, e non annullarsi nella contingenza di un banale servilismo.

Essere moderni, dunque, per Perrault, significa non soltanto *non essere classici* (anche se questa componente è ben presente, al di là delle finalità socio-politiche della Querelle), ma soprattutto ritenere che la letteratura abbia un progresso che coincide con il presente, quando cioè alcune situazioni e circostanze sono giunte a maturazione e compimento. Appunto, Perrault non si pone, come sarà invece in una seconda fase della Querelle, il problema del classico e della sua “modernità”, ma quello del ruolo dell’arte e della letteratura nel presente. Per parte sua, invece, Boileau intende creare una continuità tra il passato e il presente: solo attraverso l’esercizio letterario della memoria è possibile legittimare il presente e la sua arte, togliendoli da un’incerta casualità e da una banale contingenza. In questo senso, anche se forse il suo elogio della ragione non è cartesiano, si può dire che se il classicismo è ciò che costruisce una diacronia letteraria, la garanzia di tale continuità assiologica sono proprio le regole. Classico è allora, per Boileau, un oggettivismo delle regole che lo conduce ad apprezzare il “regolismo” del moderno Cartesio: le opere degli antichi, e in primo luogo quelle letterarie e architettoniche, sono il modello di un’eterna “razionalità” dello stile. Da qui, peraltro, la sua esigenza di tradurre il trattato sul sublime dello Pseudo Longino, considerato il modello, secondo un’espressione di Fumaroli, di una «riuscita letteraria superiore e durevole»⁵. La definizione che Boileau offre del sublime è quindi il

sigillo di ciò che è per lui il classico e l'antico: «il segno infallibile del sublime si coglie quando sentiamo che un discorso ci fa riflettere molto, avendo su di noi un effetto al quale è difficile, se non impossibile, resistere; e, in seguito, perdura il ricordo, il quale non si cancella se non a fatica»⁶. Questa frase tradotta da Boileau deve far riflettere, anche in relazione a Du Bos: il sublime è il simbolo dell'antico perché è, al tempo stesso, riflessione, sensibilità e memoria, cioè raccoglie in sé le principali facoltà conoscitive dell'uomo.

Paradossalmente, tuttavia, e proprio su un terreno "razionale", dopo l'iniziale e violentissimo contrasto, la posizione di Boileau sembra trovare analogie con quella del nemico Perrault: in definitiva entrambi vogliono scorgere nella regola artistica quella forza soggettiva capace di controllare le passioni, riconducendole a una dimensione oggettiva e formale. La differenza, rilevante, certo, ma non ontologica, si pone piuttosto nel considerare queste regole "eterno" o contingenti: ma per entrambi l'arte è fondata sulla supremazia della regola rispetto alla fantasia. Ed è forse significativo osservare che il potere accademico passò dal classicismo di Boileau al modernismo di Perrault in modo piuttosto indolore. Arriviamo quindi alla prima conclusione: pur con tutte le ermeneutiche possibili e immaginabili, e i suoi indubitabili retaggi storici, con le catene ideologiche che si trascinano, la Querelle è stata un fondamentale episodio per definire gli orizzonti critici, retorici e poetologici di un'epoca; ma i suoi confini sono ristretti e, sul piano teorico, ben più interessanti sono gli esiti "estrinseci" rispetto alla specifica storia delle idee, che può essere sino in fondo compresa solo nella contingenza del periodo, senza che ogni suo tratto assuma palinogenetici valori epocali. In questo senso dire che "hanno vinto" gli Antichi o i Moderni è del tutto privo di senso: nell'epoca di Luigi il Grande hanno vinto un po' gli uni e un po' gli altri (sia perché Luigi aveva altro cui pensare sia perché il "divide et impera" era certo da lui ben conosciuto), nel grande tribunale della storia e della cultura la domanda, come tutte le domande del genere, è del tutto priva di senso. Quando vi è una disputa, sia essa quella tra iconoclasti e iconofili, tra Antichi e Moderni, tra Moderni e Postmoderni e via dicendo, non vince nessuno perché nessuno sa, per la verità, quale sia la posta in gioco, al di là di quella immediata, di cui si perde quasi subito memoria.

Ma, invece, sono da ben valutare le conseguenze, in cui "vincitori" non sono mai coloro che si fanno portatori di posizioni estreme e assolute, bensì quelli che cercano una mediazione intelligente e dialogica. Non si è con ciò vittime della "dialetticità" del pensiero occidentale, ma si cerca soltanto di trarre indicazioni da quel che è effettivamente accaduto, comprendendone il valore simbolico: e, appunto, non si può non notare il fatto che quasi immediatamente, come già accen-

nato, Perrault e Boileau si resero conto che l'assolutizzazione del conflitto giovava soltanto a chi sapeva trarre da esso *posizioni nuove*, totalmente estranee ai giochi di corte. Queste posizioni nuove "escono" dalla Querelle, le sono senza dubbio debitorici, ma *non sono riducibili ad essa*, alle sue estremizzazioni e ai suoi contesti politici e letterari.

È significativo, allora, che tali "vincitori" (nell'ambito della storia del pensiero, che è l'unico che qui conta) sono, sul piano "tecnico", sia di un partito sia dell'altro. In primo luogo, sin dal 1677 Bernard Le Bovier de Fontenelle scrive una *Digression sur les Anciens et les Modernes* dove imposta il problema in modo ben diverso dall'amico Moderno Perrault e dall'avversario Boileau. Egli infatti sostiene che la natura ha plasmato uguali gli ingegni degli antichi e dei moderni e che è dunque impossibile distinguere il moderno e il classico in base a riferimenti alla natura. Le differenze sono quindi di carattere culturale e storico. Ecco, allora, la prima definizione compiuta della modernità del classico: se si considera l'arte sul piano della complessità storica è evidente che anche per le arti è possibile parlare di progresso, e di differenze con il classico. Ma se si guarda invece al lato soggettivo delle arti, alla loro capacità di suscitare sentimenti naturali, è ovvio che caratteristica del classico, *in ogni epoca*, è manifestare un senso di *continuità*, che non bastano nuove regole ad abbattere o mettere in discussione. Il classico segna così la continuità della capacità artistico-progettuale da parte dell'uomo. È su queste basi "fontenelliane" che si muoverà gran parte del Settecento, e non solo in Francia (e anche lo stesso Du Bos): l'oggettività del bello e dell'arte ha bisogno di leggi progressive (cioè moderne) che però siano in grado di suscitare sentimenti formali, cioè storicamente connessi alla percezione della classicità. O ancora: il gusto in quanto capacità di giudicare il bello può progredire e rivestirsi di contenuti moderni, ma la sua base è pur sempre una sorta di regolistica naturalità dell'arte, offerta dalla classicità.

Fontenelle, che fu segretario dell'Accademia delle Scienze dal 1697 al 1740, e divulgatore di molte teorie scientifiche di attualità filosofica, ritiene infatti che la poesia nasca per fissare nella memoria le leggi profonde delle cose, e abbia dunque una ben precisa funzione epistemologica. Inoltre, nei *Dialoghi dei morti* (che riprendono nel titolo, e non per caso, il "classico" Luciano) Fontenelle dimostra, rifiutando ogni ideologia scienziata o umanistica, che Montaigne e Socrate *possono e debbono dialogare*: e dialogano perché entrambi conoscono gli strumenti di un'arte del pensiero che è il vero patrimonio dell'umanità, al di là delle dispute e delle astratte categorizzazioni. In questo dialogo, pur esaltando il processo scientifico, si è consapevoli, con un motivo che è tipico degli antichi, e che si ritroverà in Du Bos, che «la natura umana è sempre uguale» e anche se ci sono secoli rozzi e secoli raffinati, «non ci sono secoli più virtuosi e secoli più malvagi»⁷. Secondo

un'affermazione molto nota, che anche Du Bos avrebbe sottoscritto, Fontenelle afferma che se «gli abiti mutano», non cambia tuttavia «la figura dei corpi»: «il cuore non cambia, e tutto l'uomo è nel cuore»⁸. Se in Fontenelle svanisce «l'ultima ambizione che restava alla letteratura, quella di conoscere la verità umana di ogni tempo e di farla conoscere attraverso la bellezza»⁹, ciò può forse anche significare l'ingenuità e la banalità di tale ambizione, sconfitta dalla volontà di guardare il senso dell'artistico nella complessità dei suoi strati, senza far ricorso a maiuscole e nomi generali, soppiantata dall'esigenza di fare uscire la Querelle medesima dalle pastoie di una letterarietà accademica per condurla sul piano del metodo e della critica, all'interno del quale si pone il ruolo della scienza e dei suoi valori conoscitivi. È giusto chiedersi – è una domanda retorica dalla facile risposta – se fu «il carattere sconcertante e anche vagamente inquietante di questo nuovo interlocutore della disputa a far riflettere sia Boileau che Perrault»¹⁰, conducendoli a una pace forzata. Ed è doveroso anche domandarsi, sulla medesima scia, se non sia figlia di Fontenelle anche la seconda fase della Querelle e, in essa, la posizione di Du Bos.

È noto che tale seconda fase prende avvio intorno al “problema omerico”, coinvolgendo un discepolo di Fontenelle, Houdar de la Motte e la brillante grecista Madame Dacier. La fase omerica è, come dire, molto “fontanelliana”, nel senso che non si ritrovano più le posizioni estreme del secolo precedente, anche perché Luigi era morto, e mancavano precisi interlocutori a corte: tuttavia, forse anche in ciò figlia di Fontenelle, mette in rilievo – ed è un problema in parte nuovo – il ruolo della *critica*, ovvero della “ricezione” dei classici. Segno, e non di poco conto, che stavano davvero mutando gli interlocutori sociali dell'arte: non più i cortigiani, ma un pubblico borghese e pagante, che vuole partecipare a ciò che *piace*, sapendo che il sapere ha un prezzo. È significativo, anche se veleggiando alto si tende a non far notare quel che capita nel mondo, che la parola “gusto”, quasi assente in Boileau e Perrault, divenga ora protagonista, forse perché segna la nascita di un nuovo «soggetto di giudizio»¹¹. Ed è questo nuovo “soggetto”, cartesianamente in grado di *giudicare in modo autonomo*, che potrà dare origine all'estetica (anche là dove rigetta Cartesio): perché si discute e si dialoga quando il piacere non è prono all'assoluto parere del principe, ma il risultato di un confronto, di uno scontro, di un dialogo (per cui, appunto, gli esiti della Querelle sono Moderni, cioè figli di Cartesio. Ma vedono venire in luce un concetto Antico, cioè il potere della sensibilità).

L'opera di Du Bos, che Fumaroli definisce «la prima 'estetica generale' che sia stata scritta dopo l'*Institutio oratoria* di Quintiliano»¹², ha sicuramente in sé tutte le eredità della Querelle: ma sono eredità che vengono trasfigurate nel momento stesso in cui sono accolte, e

forse proprio perché Du Bos scrive un'“estetica” che affronta il problema essenziale del giudizio, ovvero del rapporto tra sensibilità e critica. Il classico, come si sa, non è qui connesso alla dimensione astratta della regola, bensì si definisce, in primo luogo, grazie a una sorta di sensualismo empirista: le opere degli antichi sono superiori a quelle dei moderni in virtù del piacere metastorico che suscitano, cioè perché anche oggi generano sentimenti, dimostrando in questo modo che non esiste “progresso” nella determinazione dei valori spirituali e, di conseguenza, che la durata di alcune regole è “naturale” e fondata sul loro valore estetico-espressivo. Ma, di contro a queste posizioni antiche, come in Fontenelle, vi è in Du Bos una prospettiva del tutto diversa: il classico può diventare moderno perché egli individua la sua autentica “modernità” non in nuove regole che devono soppiantare le vecchie, ma nelle costanti estetico-sensibili-sentimentali che accompagnano l'autentica classicità. Classicità che non è dunque mera applicazione di un apparato regolistico statico, ma la manifestazione della capacità dell'arte di suscitare emozioni attraverso regole. Con ciò si individua per l'arte un ben preciso orizzonte conoscitivo, che coincide con quello della qualità: ed è stato questo ordine di conoscenza che i moderni, con l'eccezione di Fontenelle, non sono stati in grado di afferrare, tanto meno di trasferire al mondo delle cosiddette “belle arti”. La modernità del classico non si pone quindi nel cogliere il progresso delle arti, bensì nel comprendere che l'arte è sempre “attuale” (cioè, propriamente, sempre “moderna”) se, e solo se, sa afferrare quella stessa emozionalità che caratterizza l'arte antica, se sa cioè trovare una *via di mezzo*, una *mediazione* tra regola ed emozione, tra ragione e passione. L'arte è tanto più moderna e “attuale” quanto più è classica, cioè quanto più è in grado di instaurare un rapporto, empatico e intellettuale, tra l'opera e il suo fruitore. In questo senso, pur appartenendo senza dubbio Du Bos a un Settecento che ancora non conosce i Lumi, e pur essendo figlio degli Antichi, le sue parole aprono la strada a una visione *critica* dell'arte, priva cioè di mitizzazioni astratte e di pregiudizi. Aprono la strada a Burke ben più di Boileau e, soprattutto, per quel che scrive sulle arti figurative, alle “passeggiate” dei *Salons* di Diderot e a una nuova disputa sul moderno e il classico che soppianta, e per valore teorico fa scordare, quella secentesca.

Du Bos, anche attraverso la mediazione di Diderot, insegna infatti a Winckelmann e Lessing che l'arte classica non è un modello statico, bensì un'*immagine originaria*, un *Urbild*: ma non per questo vi è alcuna utopica nostalgia, bensì soltanto la convinzione che, anche nella modernità, l'arte deve mirare a un'espressività serena, “educatrice”, capace di controllare il mondo del disordine e della passione non annullandoli, bensì esaltando la sensibilità corporea all'interno di un'essenziale idea di *forma*. Ma perché ciò accadesse, perché l'idea del clas-

sico continuasse a vivere nella modernità, era necessario mettere definitivamente da parte il modello classicistico. Crisi paradigmatica che prende avvio dalla Querelle, ma che sono un Antico e un Moderno insieme – Du Bos e Fontenelle – a lasciare in eredità al neoclassicismo tedesco, e a Lessing in prima istanza. Perché, in lui, la critica dubosiana all'*ut pictura poesis* oraziano, caposaldo del classicismo secentesco, è precisa consapevolezza, non più mediata da strumenti che provengono dalla pur nobile tradizione della retorica, che il classico può nella modernità imporsi soltanto attraverso la consapevolezza della *differenza* tra le arti, differenze espressive che vengono determinate in base al loro diverso rapporto estetico-sensibile con lo spazio e il tempo. Classica è dunque quell'arte che sa usare in una direzione espressiva le possibilità estetico-sensibili che la sua materia le offre.

Du Bos si era fermato un passo prima: ma un passo che disegna scenari ignoti alla Querelle, cioè sottolineando che le differenze tra le arti non sono ridicibili all'antico e al moderno, bensì *ai segni che le caratterizzano e alle emozioni che suscitano*.

Avere sottolineato questa espressione segnala che il nucleo del pensiero di Du Bos, quel che eredita e che lascia in eredità, è proprio un dialogo tra antichi e moderni che vede nelle regole semiotiche e nella loro capacità di generare sentimenti artificiali il nucleo di un' "estetica" ignota ai morti antichi e moderni, e che tuttavia può essere resa vivente facendoli dialogare. Si riconosce come mal posta la domanda se sia più importante il contenuto espressivo o la regola formale, il sentimento o la ragione e «l'imitazione viene interpretata come una motivazione che si stabilisce fra le due facce del segno, significante e significato. A questo modo la problematica estetica s'inscrive esplicitamente nel quadro di una semiotica»¹³. Quando Du Bos elabora la propria teoria della differenza tra i segni artificiali della poesia e i segni naturali della pittura, inaugurando una prospettiva che Lessing, con ben altra consapevolezza "simbolica", porta sino alla contemporaneità, che solo in quanto così posta può essere dalla contemporaneità scardinata, le sue "fonti" sono infatti, al tempo stesso, antiche e moderne: Platone, Agostino, Port Royal, Pascal, Arnauld e Nicole sono tutti quanti presenti in un contesto nuovo.

E ciò accade – ed è il secondo punto essenziale – perché questi segni devono essere *giudicati*. Fontenelle e Du Bos, che non sono cortigiani, aprono il problema della *critica*, che è poi l'autentico risultato della Querelle tramandato ai Lumi. Ma Lumi che non sono un blocco che avanza inesorabile in un sola direzione, bensì un crogiolo di idee che «hanno amplificato, esteso, drammatizzato – con ogni sorta di nuovi sviluppi e di intersezioni impreviste, e su scala europea – le due dispute che la costellazione delle Accademie reali sotto Luigi XIV era riuscita a contenere entro i limiti dello Stato colto»¹⁴. Vi sono, di con-

sequenza, e Du Bos è il primo a comprenderlo, almeno due, e ben differenti, concezioni di critica.

Da un lato, come ben si sa, Du Bos affronta la questione nei capitoli conclusivi (dalla sezione 22 alla 39) delle *Riflessioni*. Il giudizio della “gente del mestiere” è qui condannato senza appello, e per ben tre ragioni: appiattimento abitudinario della loro sensibilità; eccesso di “discussione” (ovvero di ragionamento) nella formulazione del giudizio; prevenzione a favore di qualche aspetto dell’arte e incapacità di discernere particolare e universale. Sarebbe istruttivo avviare un “dialogo dei morti” tra Du Bos e Hume: si scoprirebbe con facilità che, nella propria *Regola del gusto*, Hume si limita a rovesciare, cambiando gli ovviamente di segno, i criteri dubosiani. Per cui l’arte va giudicata dai critici proprio perché hanno maggior abitudine, ovvero maggior esperienza di opere, perché sono in grado di comprendere il significato di un’opera discutendo e ragionando e in quanto, in tale ragionamento, sono attenti ai particolari. In apparenza questo dialogo non avrebbe sintesi costruttiva: i due autori sono entrambi “classicisti”, e senza dubbio Hume apprezza gli Antichi perché in grado di meglio applicare le regole costruttive, articolando la creatività dell’immaginazione. Ma, ulteriore segnale che gli orizzonti della Querelle sono nel Settecento ben superati e il discorso si è spostato *dalla retorica alla critica*, i punti di dissenso superano e quasi cancellano le affinità. Si aggiunga che la “gente del mestiere” descritta da Du Bos assume, difficile dire con quanta consapevolezza, proprio le fattezze dei padri della Querelle: sono coloro, insiste nella sezione 25, che non solo compongono o dipingono, ma tutti quelli che scrivono sui poemi e i dipinti. Sembra, appunto, il ritratto di Racine, Boileau o Perrault (e Du Bos, che sciocco non è, se ne accorge subito, cercando poco credibili giustificazioni). L’abitudine può certo generare *consapevolezza*; ma il suo contrario è l’*insensibilità*, cioè l’incapacità di emozionarsi: per cui, appunto, anche i loro specifici ragionamenti sono spesso corretti, le persone del mestiere giudicano male perché fanno di essi un cattivo uso.

Questo esempio, tra i numerosi che si possono trarre dalle pagine dubosiane, può valere per tutti e ben espone l’essenza del suo pensiero, mostrando che in esso, come in Hume, è proprio in gioco, al di là dei confini della Querelle, *il dibattito sul rapporto tra ragione e sensibilità nell’esercizio del giudizio estetico*. Si sarà anche già compreso che questo dibattito, e questo ulteriore dialogo dei morti, può essere risolto portandosi su un altro piano, per nulla sintetico, che va cioè alla ricerca delle condizioni di possibilità del giudizio, e vede le facoltà come funzioni operative di queste condizioni e non in quanto elementi assoluti, nei quali soltanto si raccoglie la verità dell’artistico. La conclusione di Du Bos è infatti nota, ed è espressa in modo perentorio

nella sezione 26: alla fin fine i giudizi del pubblico prevalgono sui giudizi della gente del mestiere. E, con spirito lockiano, afferma che è l'esperienza stessa a insegnare che sono frequenti gli errori della gente del mestiere, dal momento che i loro giudizi sono spesso annullati da quelli del pubblico. Il giudizio è dunque *estetico-sentimentale*, senza dubbio *intersoggettivo*, ma non derivante per questo dalla "discussione", cioè da ragionamenti particolari e specialistici. Infine, soprattutto, muta il soggetto di tale giudizio, che non è il critico, bensì il *pubblico*, ovvero una nozione che, pur da definire e circoscrivere, è, rispetto ai protagonisti della Querelle, ben più delineata. Boileau, qui citato da Du Bos, partigiano come era del carattere storico e memorativo delle arti, sulle quali fondava il loro valore, e il valore stesso di un'arte che celebrasse il presente come punto di arrivo di una tradizione, non poteva ignorare il "gusto generale" del pubblico. Ma tale gusto era necessariamente sottoposto a una serie di "mediazioni" che ne inficiavano, ben al di là delle apparenze, la forza impositiva. Senza dimenticare che il pubblico in sé era un concetto astratto, dal momento che il valore dell'arte era sancito a Versailles, e non sulle piazze di Francia: se, dunque, valeva l'opzione "sentimentale", l'unica a garantire la continuità tra il passato e il presente, l'aspetto intersoggettivo di tale sentimento giudicante era qualcosa che la generazione della Querelle poteva vedere solo confusamente o tramite esempi esclusivamente letterari, in quanto, come è noto, il valore pubblico di un'opera può essere stabilito solo là dove vi è libertà di giudizio, senza un principe o dei cortigiani che frenino il libero arbitrio.

Il problema, in realtà banale, relativo alla "storicità della percezione" non è qui in gioco: che vi sia in essa una componente storica è, appunto, un'ovvietà. La percezione in velocità o dall'altro ha mutato alcuni suoi aspetti, come peraltro anche l'invenzione delle lenti o l'uso di allucinogeni. Ma la questione è un'altra: muta l'essenza della percezione dell'arte, cioè la relazione empatica che può instaurarsi tra un'opera e il suo pubblico fondata su atti di apprensione sensibile? La risposta di Du Bos è fenomenologicamente corretta: non solo *non* muta, ma è anche la prova della continuità emotiva che l'arte è in grado di suscitare tra il passato e il presente, dimostrando il valore delle opere antiche e, al tempo stesso, la capacità giudicante del pubblico. Pubblico che, pur non essendo la Francia l'Inghilterra di Addison e del suo "Spectator", non è soltanto un antico soggetto retorico. Anche se vi sono retaggi dell'uditorio proprio alla tradizione della retorica¹⁵, retaggi che vogliono contrapporre alla discussione ragionante dei cartesiani l'argomentazione emotiva ed empatica, con tutti i suoi ben stratificati pregiudizi, il pubblico di Du Bos è una concreta realtà estetica, sia sul piano sociale sia su quello teorico, nel senso che il sigillo dell'unificazione di individui che non sono più tenuti legati da una

corte e dalla condivisione di benefici sovrani è quello di possedere un “potere” comune, che è il potere del sentimento. Un potere, certo, conosciuto anche alla prima generazione della Querelle, ma qui reso operativo sul piano “concreto”, quasi commerciale, del successo dell’opera, del suo essere evento “pubblico”, liberamente sottoposto all’assenso o al dissenso.

Il sentimento inaugura infatti, con un pubblico colto, borghese, moderato, autonomo, in cerca di un proprio ruolo, e quindi anche delle proprie facoltà e dei propri poteri, privo di un re assoluto a limitarlo, un nuovo orizzonte per la critica, che non è quello della gente del mestiere, bensì di persone in grado di radicare nell’emozione i propri giudizi. Seguendo Pascal, che i suoi antichi antenati non sempre avevano apprezzato, e applicando a questa dimensione teorica principî tratti da Cartesio e Malebranche, per Du Bos il sentimento è un preciso *principio conoscitivo* che, nel campo delle opere d’arte, possiede la medesima *certezza* propria alla ragione nelle dimostrazioni “geometriche”. È chiaro, come giustamente scrive A. Becq¹⁶, che «non si tratta di bandire ogni ragionamento a favore di qualche pulsione affettiva incontrollata, ma di opporre due tipi di ragionamenti, che procedono da principî differenti: principî astratti da una parte, principî sperimentali dall’altra, per così dire una specie di tatto, nato da un’esperienza concreta più o meno raffinata». Critica che dunque è esercizio sentimentale del giudizio, come si afferma in modo perentorio all’avvio della sezione 22, là dove si ricorda che il sentimento dice sull’impatto dell’opera su di noi (e si tratta sempre, per Du Bos, di opere “concrete”, presenti nel contesto sociale dell’epoca, e non di concetti astratti) più di tutte le dissertazioni dei critici: esercizio *consapevole* (quindi *non* ingenuo, non immediato, non privo cioè di specifiche “ragioni”, sia pure del cuore) in quanto il sentimento è originato non dalla natura – contesto percepito senza mediazione alcuna – ma da oggetti “imitati”, cioè costruiti proprio far sorgere delle “passioni artificiali”.

Questa consapevolezza è, ancora una volta, un’eredità antica e retorica, figlia anche di Quintiliano, ma che ha la specifica finalità di attribuire al sentimento giudicante una sorta di “come se” dell’immediatezza, facendo in modo che l’arte, pur non essendo natura, venga afferrata “come se” lo fosse attraverso l’intervento congiunto del sentimento e dell’immaginazione produttiva. Senza che con ciò si perda tuttavia la consapevolezza che essa *non* è natura e che dunque compito della critica pubblica e sentimentale è anche quello di “frenare” la natura in noi – istinto regolistico che sempre accomuna, come già si è osservato, Antichi e Moderni – facendo intervenire l’arte in quanto principio “sublime”. Infatti, la sua essenza artificiale, pur capace di restituire allo spettatore la forza e l’attività della natura, ne purifica la violenza passionale: i quadri tragici di Le Brun o la *Phèdre* di Racine

faranno allora piangere, ma senza davvero rattristare, mantenendo il piacere su un piano “nominalistico” e “semiotico”, che non tocca la più profonda e lacerante essenza delle cose.

Si potrebbe proseguire utilizzando la folla di esempi offerta da Du Bos: ma non muterebbe la conclusione, che si è ormai già delineata. Il linguaggio dubosiano è antico e retorico e, a rigore, mai viene meno ad alcuni principî sanciti da Boileau o Racine, in essi compreso un intelligente uso del paradigma del sublime in quella stessa linea che poi riprenderà Burke: ma il contesto, e non solo quello, ovviamente, storico-sociale, si è ormai completamente modificato. È intervenuto infatti, sulla scia della Querelle, il problema *fondativo* della critica: il “classico” non è un concetto lontano, ma un modo per giustificare *nel presente* il senso di un’opera e, con esso, il giudizio che lo fonda. La stessa “concretezza” del pubblico non solo non occulta, ma anzi esibisce il nucleo teorico del problema, che è quello di “mettere in gioco”, nella foresta di segni che è l’arte, le facoltà naturali del soggetto, costruendo per esse un orizzonte di supremazia che stabilisca regole sulle cui basi costruire l’artificialità di un sapere autonomo.

È qui, probabilmente, il limite interpretativo di Fumaroli: la disputa tra Antichi e Moderni è forse “eterna” se la si ritiene uno scontro tra chi affida alla memoria letteraria il senso veritativo dell’umanità e chi, guidato dall’idea di progresso, vede nella memoria anche, se non soprattutto, una fonte di errori e pregiudizi. Ma, con questa eternità, di cui pure si dubita, come di tutto ciò che è assoluto ed epocale, nulla ha a che vedere l’opera di Du Bos: a lui non interessa la “vittoria” metastorica degli antichi e dei moderni, non insegue le utopie più o meno negative di Rousseau, né ha la visione ciclica della storia di un Vico. Il suo scopo è quello di comprendere come un tempo-luogo tramato di differenze semiotiche – e chiamato arte – possa far dialogare gli spiriti: e come questo cronotopo non sia riducibile a una discussione “razionale”, dal momento che esibisce una relazione più profonda e segreta, in cui il giudizio è possibile anche prima delle categorie e delle parole.

Si può dire, con lo sguardo storico, quindi consapevole del già stato, che questa esigenza, proprio perché intende analizzare il rapporto tra esperienza e ragione, tra sensibilità e giudizio, si pone all’origine sia della teoria dell’arte sia dell’estetica: della teoria dell’arte perché opera il passaggio da una visione retorica a uno sguardo fenomenologico e fondante; dell’estetica perché pone quello che sarà uno dei grandi temi della filosofia moderna e contemporanea, cioè se il giudizio sia radicato in una capacità intellettuale o in una sintesi estetica (e la preferenza che Du Bos mostra per quest’ultima ipotesi lo rende ovviamente molto vicino, sul piano delle idee, alla tradizione fenomenologica; e giustifica, peraltro, l’interesse mostrato nei suoi confronti da Diderot, le cui con-

clusioni sono in molto debitorici al suo pensiero). Du Bos, allora, figlio della Querelle, conduce a ben diversi dialoghi dei morti, e diviene – come dimostra la sua stessa ricezione settecentesca – il punto di avvio di orizzonti tematici non riducibili a polemiche né poetologiche né, tanto meno, ideologicamente epocali. Sarebbe troppo facile affermare che la traccia che esce viva da questi dialoghi dei morti è quella tradizione che, nelle idee estetiche, cioè nelle opere d'arte, sa far dialogare in modo simbolico la sensibilità e la ragione, attribuendo a tale dialogo un senso conoscitivo soprasensibile, teleologico e precategoriale. Sarebbe facile, e dunque per tale motivo indebito, inserire Kant tra i figli di Du Bos: ma, al di là del fatto che Kant ben conosceva le *Réflexions* dubosiane, va almeno sottolineato che è grazie a Kant, in questo senza dubbio seguace di Du Bos, che un pensiero *critico* annulla la possibilità di confronti assoluti tra antichi e moderni, cercando invece nelle pieghe delle varie tradizioni storiche le condizioni di possibilità della genesi della facoltà di giudicare.

Infatti, nelle pagine di Du Bos, si confrontano sia le api sia i ragni, e senza che i luoghi comuni si modellizzino in esempi eternizzati, bensì nella consapevolezza che il significato dell'arte e della sensibilità può essere compreso solo là dove si analizza il senso conoscitivo della critica, nella consapevolezza che essa è "critica", cioè teoria del giudizio, e non occasione per giudizi definitivi sul mondo e sul sapere: gli antichi e i moderni che hanno dialogato sulle pagine di Du Bos non lo hanno fatto per ricostituire gli assurdi paradigmi delle due culture¹⁷, ma per comprendere come l'arte, quando si confronta con i temi del classico, dello stile, della sensibilità e della ragione, è luogo di incontro tra l'aracnofilia e l'industriosità delle api. Perché essere ragni non significa solo, con oscurantismo classicistico, essere «decisi a trarre tutto dalle proprie risorse», ricavando «dalle loro oscure viscere un filo astratto, con cui tessono tele geometriche tese al di sopra del mondo»¹⁸. Né essere api significa soltanto essere partigiani della Memoria cancellata dal tramonto dell'Occidente, «valorosi» che «meritano di essere nuovamente ascoltati con attenzione e partecipazione, perché sono nostri alleati e nostri amici»¹⁹. La Querelle, forse grazie ai propri esiti, cioè a Fontenelle e Du Bos, ha insegnato, al contrario, che teoria dell'arte ed estetica sono nate proprio perché api e ragni si sono confrontati e hanno saputo dialogare.

Un'ape come Goethe può dunque, attraverso Du Bos, dialogare con un "ragno" come Valéry (che, appunto, si identificava con un ragno, tessendo, nei suoi *Cahiers*, una tela al tempo stesso casuale e necessaria): ragno che senza dubbio traeva dalla propria mente cartesiana fili totalmente estranei alla storia e ai suoi miti. Ma che, al tempo stesso, sapeva, consapevole che la costruzione è figlia del caso e della necessità, che la Perfezione della ragnatela e quella di un'arnia sempre

perfezione sono: e il compito dell'artista non è quello di esprimere preferenze soggettive e solipsistiche, bensì di accogliere una sfida progettuale e, in essa, "salvare la forma", afferrarla – come voleva Goethe – in quanto matrice di senso. Forma "classica" che è punto di incrocio dialogico di molteplici elementi, che rimane tale pur vivendo nella differenza, nel caso, nella passione, nell'eccedenza, forma che, per usare proprio parole valéryane, deve poter «salvare la perfezione» anche nel «naufragio del tempo moderno».

Molti nostri contemporanei, figli di questo naufragio, da Klee a Eliot, da Valéry a Pound sino a Calvino si sono interrogati, con una domanda non retorica, su "Che cosa è un classico?". Le risposte sono diverse e, a rigore, hanno tutte in sé qualche filo della tela di ragno. Ma, proprio perché sono il risultato di quel processo di trasformazione organica della natura attraverso l'arte che origina il miele, ci piace considerare tutte queste risposte, nella loro diversità, figlie dell'opera di Du Bos.

¹ M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005, p. 14.

² *Ivi*, p. 130.

³ *Ivi*, p. 131.

⁴ *Ivi*, p. 132.

⁵ *Ivi*, p. 158.

⁶ N. Boileau, *Œuvres complètes*, a cura di A. Adam e F. Escal, Paris, Gallimard, 1966, pp. 348-49.

⁷ G. Preti, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 136

⁸ B. Fontenelle, *Dialogues des Morts anciens avec des modernes*, in *Œuvres*, vol. III, Paris, 1825, p. 425

⁹ M. Fumaroli, cit., p. 188.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si veda *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 2000.

¹² M. Fumaroli, cit., p. 203.

¹³ T. Todorov, *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984, p. 181.

¹⁴ M. Fumaroli, cit., p. 206.

¹⁵ Nella mia Introduzione alle *Riflessioni* ho osservato che la struttura del percorso dubosiano ricorda le classiche finalità del sistema retorico nel momento in cui diviene prassi pubblica, confrontandosi con l'idea di uditorio universale: *movere* (commuovere), *delectare* (piacere), *docere* (insegnare), quindi trasferire l'*ethos* e il *pathos* sul piano di un giudizio condivisibile.

¹⁶ A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Michel, 1994, p. 257.

¹⁷ Su cui si veda il già citato volume di G. Preti, *Retorica e logica*.

¹⁸ M. Fumaroli, cit., p. 259.

¹⁹ *Ivi*, p. 13.

Du Bos e la lezione degli Antichi

di Giovanni Lombardo

1. Quando, alcuni anni fa, preparavo il commento del trattato *Sullo stile* di Demetrio, mi colpí la citazione di Du Bos che si legge nella nota monografia di Guido Morpurgo-Tagliabue sull'antico retore. Nel capitolo sull'attualità di Demetrio, l'Autore delle *Réflexions* è ricordato come il primo esplicito teorizzatore moderno di quel gusto per la *voluptas tristitiæ* che discende dall'antica categoria della *deinotes* (cioè della "potenza espressiva") enunciata per l'appunto nel trattato di Demetrio e premonitrice del sublime burkiano. Du Bos, spiega Morpurgo-Tagliabue, «fu il primo illuminista a teorizzare il piacere della sofferenza, la voluttà del pianto, la istintiva nostra inclinazione per le scene crudeli, l'attrazione del terribile; di qui, poi, piú vigoroso, il Burke, con il suo *delight* del sublime»¹. E in effetti Du Bos esordisce sostenendo che «l'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci»² e che «in genere, gli uomini a teatro provano piú piacere a piangere che a ridere»³. Ma quando evoca il famoso brano di Lucrezio in cui oggi tutti noi siamo abituati a riconoscere il *topos* del "naufragio con spettatore", egli traslascia di citare i versi relativi al piacere di sentirsi al riparo della sofferenza⁴. Affermare dunque che per Du Bos l'arte sia «un masochismo artificiale e inoffensivo, terapeutico, atto a eccitare la nostra vitalità»⁵ è forse sottovalutare che il merito delle *Réflexions* (come piú tardi il merito dell'*Inquiry* di Burke) «est d'avoir su considérer en et pour eux-mêmes les délices provoqués par l'objet ou par sa représentation, c'est-à-dire d'avoir su majorer les effets de la sympathie par rapport à ceux d'un égoïsme qui trouverait à se conforter dans les malheurs d'autrui»⁶. Tanto Du Bos, quanto poi Burke hanno infatti evitato «l'écueil dans lequel nous semblent être tombés – d'après Lucrece – Addison et, plus tard, Hume: le fait de penser à l'absence de danger encouru stimule aux yeux d'Addison le plaisir ressenti; et pareillement, aux yeux de Hume, la douleur d'autrui augmente l'idée de notre bonheur, sous l'action d'un principe de comparaison qui joue un rôle supérieur à celui du principe de sympathie»⁷.

Se pertanto è vero che la componente patetica del pensiero estetico di Du Bos non può essere spiegata soltanto in termini di "eccitazione

masochistica” è probabile che anche il suo legame con Demetrio (un autore, peraltro, assente dalle *Réflexions*) sia piuttosto congetturale che reale. E tuttavia l'affinità, segnalata da Morpurgo-Tagliabue, con l'antico teorico della *deinotes* lascia indovinare in Du Bos un rapporto tutt'affatto personale con i classici che popolavano le biblioteche dei polemisti impegnati nella *Querelle des Anciens et des Moderns*: un rapporto che, senza annullarsi nell'ossequio acritico a modelli perfetti e inconcussi, cercava di riguadagnare alle esigenze del presente la linfa creativa dei grandi del passato e si adoperava per riscoprire quella che ora Elio Franzini (suggellando anch'egli con un riferimento a Burke il suo saggio introduttivo alla prima edizione italiana delle *Réflexions*) chiama la «forza trasgressiva, irriducibile a ogni canone»⁸, del sublime: «è questa stessa analoga scoperta che Du Bos intuisce, ed è lui che la trasmette agli autori delle generazioni successive, da Diderot a Lessing, cioè a quell'asse di pensiero che, spezzando un classicismo razionalistico, vedrà nel rapporto tra arte e natura un nuovo modo per cogliere il concetto stesso di “classico”, di cui non si vogliono imitare le forme estrinseche, bensì l'energia formativa del processo costruttivo»⁹.

L'atteggiamento spesso anticanonico di Du Bos impone dunque che lo studio delle sue fonti antiche non si volga alla semplice ricognizione dei suoi debiti culturali: Platone, Aristotele, Cicerone, Lucrezio, Livio, Orazio, Longino, Giovenale, Quintiliano sono infatti «le letture proprie di ogni buon retore e accademico»¹⁰ e le loro suggestioni si avvertono quasi a ogni pagina delle *Réflexions*, sì da rendere qui impossibile il loro censimento completo. In questa sede, sembra invece più proficuo osservare l'uso spesso anticonvenzionale che di queste letture convenzionali proponeva un intellettuale, per certi aspetti, eccentrico come l'Abbé Du Bos. In particolare, vorrei soffermarmi sulle ascendenze greche e romane di quella dimensione sentimentale ed emotiva dell'esperienza artistica che, più di ogni altra, caratterizza l'estetica di Du Bos e che, movendo proprio da queste basi antiche, la immerge nel presente e la proietta verso il futuro.

Ancorché fosse un paladino dei classici, Du Bos non restava infatti sordo ai richiami del pensiero contemporaneo e poteva anzi sentirsi perfettamente «a proprio agio tanto nell'universo degli Antichi quanto in quello dei Moderni»¹¹. Con l'autorità e la superiore intelligenza di un umanista che la carriera diplomatica e l'attività storiografica rendevano sollecito alle esigenze del tempo suo, egli «aveva infatti stabilito che il genio antico era uno stimolo insostituibile per l'inventiva moderna, e che la via dell'Antichità era indispensabile per spronare e illuminare il giudizio di gusto»¹².

2. Quali erano dunque le caratteristiche di questo “genio antico” donde, secondo Du Bos, i moderni avrebbero potuto trarre sprone per i

loro progressi intellettuali? Notiamo subito che lo stesso incitamento a guardare al passato in funzione del presente risale alla critica letteraria antica: dove la “critica letteraria” è anzitutto la tradizione retorica che, nell’ellenismo, approfondisce o corregge il lascito aristotelico e viene poi a consolidarsi nella trattatistica romana dell’età repubblicana e della prima età imperiale¹³. Cicerone e Quintiliano, dunque: ovvero i due grandi Maestri cui le *Réflexions* tributano quell’omaggio che, circa mezzo secolo fa, indusse un critico a cogliervi la riproposizione del sistema precettistico dell’antica oratoria e a fare di quel sistema il corresponsabile della rivalutazione estetica del sentimento: «il y a lieu de penser que la rhétorique ancienne partage largement cette responsabilité et que, loin de hanter les seuls abords des *Réflexions*, elle sut pénétrer jusque dans la structure du système»¹⁴.

In tempi in cui la retorica poteva ancora essere considerata incompatibile con l’estetica, sembrò che un tale giudizio non rendesse giustizia a Du Bos e tendesse anzi a «limitare di molto l’importanza e l’originalità del suo pensiero»¹⁵. E del resto anche chi aveva formulato quel giudizio aveva subito sentito il bisogno di denunciare il «fâcheux snobisme de la nouveauté originale» che degradava la retorica «au rang d’une discipline méprisable à force d’usure et d’ubiquité»¹⁶. E, a corollario di quella denuncia, aveva auspicato l’avvento di una storiografia finalmente interessata al ruolo della retorica nella storia della cultura moderna: «Il faudra bien, un jour, aller plus loin. [...] On s’apercevra que, de la Renaissance au Romantisme, par toute l’Europe lettrée, la Rhétorique a puissamment agi pour maintenir ou amorcer nombre de positions et de thèmes, non seulement dans les doctrines littéraires et dans l’esthétique des arts en général – peinture, musique – mais dans la littérature même où on nes’est jamais avisé de la reconnaître»¹⁷. Oggi quell’auspicio può dirsi compiuto. Oggi nessuno mette più in dubbio la dignità filosofica dell’antica retorica e gli apporti che dal suo retaggio vennero alla fondazione dell’estetica moderna. Perciò non ci sorprendiamo se un autorevolissimo storico dell’eloquenza addita ora nelle *Réflexions* «la prima “estetica generale” che sia stata scritta dopo l’*Institutio Oratoria* di Quintiliano»¹⁸.

E appunto da Quintiliano Du Bos mutuava il sentimento di riconoscenza verso le epoche antiche che hanno accumulato e trasmesso tante conoscenze da rendere più fortunate e più facili le ricerche delle epoche successive (Quintil. 12.11.22): «Essi dovettero scoprire queste cose, noi dobbiamo soltanto conoscerle. L’antichità ci ha istruito con tanti precettori, con tanti esempî che sembra quasi che nessun’altra epoca fu, per sorte di nascita, più felice della nostra, se le epoche precedenti tanto si impegnarono per istruirla». E ancora in Quintiliano Du Bos poteva trovare l’idea di una sagace imitazione dei grandi del passato: idea peraltro inerente alla vocazione “manieristica” della let-

teratura latina. Nata infatti con i caratteri della derivazione e dell'aprendistato, la letteratura latina aveva subito riconosciuto il prestigio della letteratura greca e ne aveva derivato modelli degni di essere appresi e ritentati nella lingua di Roma¹⁹. Lungi dal cancellare l'identità nazionale, il culto degli *exemplaria græca* concepiva la pratica della mimèsi nella specie di quel fecondo agonismo culturale per cui gli imitatori si proponevano non già come epigoni ma come emuli degli imitati e tentavano di riadattarne la lezione al gusto e alle attese della società romana. Secondo Quintiliano, anche gli scrittori che non miravano alle vette avrebbero dovuto confrontarsi con i grandi modelli: non già per ricalcarli pedissequamente, ma per ingaggiare con loro un cimento tale da meritare la *laus* di avere superato i predecessori e di avere insegnato ai successori (Quintil. 10.2.9, 10.2.28): «[...] anche coloro che non aspirano al primato devono gareggiare piuttosto che seguire passo passo. [...] Giacché tornerà a gloria di questi scrittori anche il fatto che di loro si dirà: hanno superato i predecessori, hanno insegnato ai successori».

Ma già prima di diventare, grazie a Quintiliano, un precetto scolastico, l'aspirazione a un'*æmulatio* creativa aveva caratterizzato il classicismo augusteo e aveva trovato i suoi più efficaci propugnatori in due autori cari a Du Bos: Orazio e soprattutto Longino. E appunto secondo l'Autore del trattato *Sul sublime*, lo scrittore proteso alla grandezza avrebbe dovuto porsi in un cimento agonistico con la tradizione e avrebbe dovuto attendere alla propria opera come se essa fosse stata destinata al giudizio dei grandi del passato: di qui la necessità di assimilare compiutamente la lezione degli spiriti magni della letteratura e la conseguente opportunità di concepire la scrittura come una continua evocazione delle loro ombre sublimi²⁰.

Nell'ultimo scorcio del secolo XVII, la lezione di Longino era stata ampiamente divulgata da Boileau, attraverso la sua classicistica traduzione del *Peri hypsous*. E tuttavia Boileau non si era mai posto il problema di una competizione con i modelli: «Die Frage einer Überbietung der Alten stellt sich für Boileau eigentlich nirgends – auch nicht im *Art poétique*, der durchweg Regeln angibt, wie sich ein Autor in französischen 17. Jhdt. durchsetzen kann. Die Alten sind dabei nur ein Orientierungspunkt neben 'nature' und 'raison'»²¹. Lo spirito con cui invece Du Bos guardava agli antichi era proprio quello di un'emulazione che, senza irrigidirsi nelle forme di un classicismo raggelante, sapesse, come abbiamo visto, instaurare un confronto utile a formulare un principio estetico applicabile alla moderna esperienza della poesia, della pittura e della musica. Tale era il principio della *persuasion passionnelle* ovvero degli effetti emotivi dell'arte, che Du Bos ricavava dall'antica dottrina dei *pathe*, delle passioni, così come essa era stata enunciata da Quintiliano e dalla manualistica prequintiliana: «La 'confusion',

fâcheuse en principe, de l'art et du pathos, si caractéristique dans les *Réflexions* et apparemment inexplicable, s'explique assez bien, s'éclaire même d'un jour nouveau et reçoit son vrai sens, *passionnel*, riche d'avenir, dès qu'on l'impute à des concepts rhétoriques transplantés, sans plus, dans des terroirs peu propres à les nourrir d'emblée, c'est-à-dire, de l'art oratoire, dans la poésie et dans la peinture»²². Vediamo dunque di perlustrare brevemente alcune tra le antiche ascendenze di questo principio della *persuasion passionnelle*, cominciando proprio dall'Autore dell'*Institutio Oratoria*, verso il quale Du Bos nutrì una venerazione tale da meritarsi l'appellativo de «Quintilien de la France»²³.

3. Al pieno intendimento del significato storico e culturale dell'opera di Quintiliano ha spesso nociuto il confronto con Cicerone, dei cui ideali egli fu peraltro un fervente custode. Severo censore delle voghe declamatorie e delle nuove tendenze letterarie dell'età dei Flavî, Marco Fabio Quintiliano (ca. 30/35-96 d.C.) fu il primo docente di retorica regolarmente stipendiato dallo stato e prese parte al dibattito sulla crisi dell'eloquenza sia con un contributo specifico (il *De causis corruptæ eloquentiæ*, oggi perduto), sia con il progetto pedagogico enunciato nei dodici libri dell'*Institutio Oratoria*, un imponente trattato sulla formazione dell'oratore. L'ombra di Cicerone ha tuttavia offuscato l'immagine di questo grande retore, che il giudizio, poc'anzi evocato, di Marc Fumaroli saluta giustamente come l'Autore di un'incomparabile "estetica generale"²⁴.

Certo, il ritorno al modello catoniano del *vir bonus dicendi peritus* è auspicato da Quintiliano con gli accenti un po' accademici di un tranquillo e stimato professore, pago dei suoi privilegi e spesso ignaro della passione intellettuale che aveva immerso Cicerone in una militanza politica e culturale così intensa da saldare immediatamente teoria e prassi. Perciò nella precettistica quintilianea non vibra più la tensione filosofica delle pagine ciceroniane, giacché anzi vi tintinna l'"argento dorato" di una scrittura che riecheggia l'Arpinate senza uguagliarlo²⁵. E tuttavia l'*Institutio* non è il frutto di un classicismo pedante e freddamente scolastico. Quintiliano è un maestro antidommatico e sa bene (come poi saprà anche Du Bos) che i modelli vanno adeguati alle esigenze dei tempi e degli individui; sensibile e rispettoso della dignità dei aspiranti oratori, egli si preoccupa di additare loro un percorso formativo che coniughi rigore etico e curiosità intellettuale, disciplina e gusto dell'apprendere. Ecco perché, fra il Quattrocento e il Settecento, il suo manuale diventa un riferimento irrinunciabile nella moderna storia dell'umanesimo pedagogico e retorico: «Quintiliano forma il gusto, determina i canoni di lettura e contribuisce a improntare la teoria di tutte le arti, fino alla musica. Erasmo ha studiato a fondo Quintiliano, Lutero lo preferisce a quasi tutti gli altri autori,

Melantone ne raccomanda lo studio. Alla scuola di Quintiliano l'Europa moderna ha imparato a pensare e a parlare autonomamente»²⁶.

Spesso Quintiliano cerca di dare un contributo personale all'approfondimento delle formule tradizionali. Tale è, per esempio, la trattazione della nozione *ethos*, condotta in opposizione alla nozione di *pathos*. L'*ethos* è il contrassegno di quella umanità affabile e dignitosa che rende credibile l'oratore anche quando descrive personaggi moralmente equivoci: s'addicono quindi all'*ethos* le situazioni della commedia psicologica e il registro stilistico medio. Il *pathos* ovvero l'*adfectus* esige invece le passioni forti e lo stile sublime convenienti alla tragedia. Quintiliano illustra l'uso letterario del *pathos-adfectus* con esempî tratti dall'*Eneide*, dimostrando quale importanza avesse nel frattempo assunto la poesia (e in ispecie la poesia vergiliana) nell'insegnamento della retorica. Virgilio, in particolare, è lodato per la capacità di suscitare emozioni attraverso l'*enargeia*, la tecnica della visualizzazione mentale (Quintil. 6.2.29-33):

Riuscirà efficacissimo nel destare le emozioni chi saprà ben concepire quelle che i Greci chiamano *phantasiai* (noi possiamo pure definirle *visiones*): per esse le immagini delle cose assenti vengono rappresentate alla nostra mente in modo tale che ci sembra di vederle con i nostri occhi e di averle davanti a noi. [...] S'aggiunga l'*enargeia* che Cicerone chiama *inlustratio* o *evidentia*. Più che dire le cose, l'*enargeia* sembra mostrarcelle: sí che ne restiamo commossi come se prendessimo parte ai fatti. Non sono forse frutto di *visiones* quelle espressioni vergiliane: "la spola le cade dalle mani e il gomito si sdipana", "aprirsi la ferita nel petto delicato" e il cavallo "con le insegne deposte" al funerale di Pallante? E questo stesso poeta non ha forse colto dentro di sé l'immagine dell'estremo fato per poter dire: "e morendo la dolce Argo ricorda"²⁷.

Questo passo è molto utile per comprendere il debito di Du Bos verso l'antica retorica e in ispecie l'importanza che per lui assumono le immagini ai fini emotivi. Topico già nell'antichità, il confronto tra le arti figurative e le arti verbali (e la conseguente sottolineatura del potere icastico della parola poetica) era stato riscoperto nei dibattiti umanistici sulla pittura e aveva trovato un compendio lapidario nella formula oraziana dell'*ut pictura poesis*²⁸. Nel suo contesto d'origine, questa formula descriveva però un processo squisitamente letterario. Al pari dei capolavori della pittura, i capolavori della poesia – spiegava Orazio – ci dichiarano sempre la loro grandezza, anche quando non sono immuni da qualche piccola menda; tant'è che, a un esame critico ravvicinato, ci lasciano ancora più ammirati. Invece i testi e i dipinti mediocri possono magari piacerci a una prima lettura o a un primo sguardo cursorio ma, riconsiderati con attenzione, tradiscono la loro vacuità (Hor. *ad Pis.* 438-52):

La poesia è come la pittura. Ci sarà il dipinto che, se lo guardi da vicino,

ti catturerà di piú, e ci sarà quello che ti prenderà se lo guardi a distanza.
Questo dipinto preferisce la penombra, quell'altro vuol essere osservato in piena luce
e non teme l'occhio sagace dell'intenditore.
Questo dipinto piace una sola volta; quell'altro, ammirato dieci volte, non finisce di piacere.

Per meglio illustrare il proprio ideale poetico, Orazio ripropone l'analogia con l'arte figurativa, già introdotta nell'esordio dell'*Ars poetica*, che appunto si apre sulla descrizione di una grottesca sirena: volto di donna, membra piumate, coda di pesce prestano forma a un mostro che introduce la precettistica relativa alla tecnica, denunciando i paradossi di un maldestro governo dei processi compositivi. Applicandosi al momento appunto compositivo della coerenza strutturale e della verosimiglianza mimetica, nei versi iniziali dell'*Ars* l'analogia con la pittura inerisce all'operato dell'autore; qui invece, applicandosi al momento ricettivo dell'efficacia del testo, essa inerisce alla reazione e al giudizio del lettore.

In età moderna, la formula dell'*ut pictura poesis* sarà tuttavia interpretata come un contributo alla critica d'arte: e verrà usata per affermare il primato mimetico della pittura sulla poesia o per discutere il problema della *differentia specifica* tra le arti. A parere di Rensselaer W. Lee, in questi versi dell'*Ars* Orazio «invoca una maggiore flessibilità nel giudizio critico, sostenendo in effetti che la poesia dovrà essere giudicata alla stregua della pittura: che dispone non soltanto di uno stile rifinito (richiedente in chi guarda un esame accurato), ma anche di uno stile sommario, impressionistico (che non sortirà l'effetto se non gustato da una certa distanza)»²⁹. Ma quale moderno pittore impressionista sarebbe disposto a sottoscrivere l'affermazione oraziana secondo cui un quadro fruibile da lontano *placuit semel*, «piace una volta sola»³⁰? In realtà, Orazio non intende spiegarci in quanti modi si possa guardare un dipinto, ma – attraverso il paragone (vetusto ma didatticamente utile) con la pittura – vuole soltanto metterci in guardia dalla mediocrità, indicandoci una sorta di *test* per verificare l'eccellenza di una poesia. Proviamo – egli suggerisce – a leggere una stessa poesia piú volte: se non ci annoieremo, ma anzi ci appassioneremo sempre di piú, saremo davanti a un autentico capolavoro: «Actually the phrase means less than what it says, which is: 'as a painting, so also a poem'. It really implies only this. 'As sometimes in painting, so occasionally in poetry'. There is no warrant whatever in Horace's text for the later interpretation: 'Let a poem be like a painting'»³¹.

4. Nonostante il fraintendimento cui è andata incontro, la formula oraziana ha tuttavia avuto una sua utilità comparativa: «Elle a déterminé une utile réaction contre la théorie qui faisait de la poésie une

branche de l'éloquence, et contribué ainsi à dégager l'esthétique de la rhétorique. Elle a surtout enrichi le vocabulaire de la critique en lui fournissant des comparaisons des images, des expressions commodes pour un bon nombre d'idées abstraites et ainsi elle a contribué à fixer et à préciser mieux la notion de ces idées mêmes»³². Quando Du Bos la elegge a epigrafe della sua opera, la frase oraziana è già fasciata dai fraintendimenti della sua ricezione moderna. E tuttavia una trattazione, com'è appunto quella di Du Bos, attenta alle risposte dei fruitori e preoccupata di evitare loro la noia non si dimostra poi così lontana dalle intenzioni del contesto oraziano dell'*ut pictura poesis*. Certo questa formula serve a Du Bos per restituire alla pittura tutta la sua forza «di arte visiva atta a colpire l'immaginazione attraverso la sola sua capacità originaria d'influire sul senso della vista»³³. Un quarantennio prima delle *Réflexions*, nei *Dialogues sur l'éloquence* di Fénelon si leggeva: «Toute l'éloquence se réduit à prouver, à peindre et à toucher. [...] Peindre c'est non seulement décrire les choses, mais en représenter les circonstances d'une manière si vive et si sensible, que l'auditeur s' imagine presque les voir»³⁴. Per commuovere bisogna dunque dipingere³⁵. Perciò, quasi facendo eco a Fénelon, Du Bos scrive:

La somiglianza delle idee che il poeta ricava dal suo genio con quelle che possono avere uomini che si trovano nella stessa situazione in cui il poeta colloca i suoi personaggi; le immagini patetiche che ha concepito prima di prendere in mano la penna o il pennello costituiscono dunque il maggior merito dei poemi e dei quadri. Dall'intenzione del pittore o del poeta, dall'inventiva delle idee o delle immagini adatte a emozionarci e messe in atto per realizzare il suo intento, si distingue il grande artista dal semplice manovale, che spesso è artefice più abile di lui nell'esecuzione. I più grandi verseggiatori non sono i più grandi poeti, come i verseggiatori più precisi non sono i più grandi pittori³⁶.

Il poeta che vorrà, come il pittore, commuovere, *toucher*, il suo lettore dovrà conferire alle sue parole una flagranza pittorica. È il precetto che abbiamo appunto incontrato nel passo, poc' anzi citato, di Quintiliano. Esso discende da un vecchio insegnamento aristotelico, cui Longino avrebbe poi immesso nuova forza.

Secondo Aristotele, affinché un processo di immedesimazione possa attivarsi è necessario che lo spettatore si senta moralmente e psicologicamente vicino (e anzi: "uguale", *hómoios*) al personaggio, così da ritrovarvi il ritratto migliorato di sé stesso: «Poiché la tragedia è imitazione di uomini migliori di noi, si dovranno emulare i bravi ritrattisti: i quali dipingono fedelmente le nostre fattezze, rendendole tuttavia più belle» (Aristot. *Poet.* 15.7, 1454 b7). Non solo: ma, disponendosi a rivestire con un testo la spoglia struttura dell'intreccio, il poeta deve essere anche in grado di immaginare come il suo linguaggio influenzerà il pubblico, tanto per ciò che è dell'effetto scenico, quanto

per ciò che è dell'effetto emotivo. Se vorrà conquistare gli spettatori alla vicenda che rappresenta, egli dovrà calibrare la forza evocativa delle sue parole, sperimentando anzitutto su sé stesso quei processi di visualizzazione che, mediante la tecnica dell'*enargeia* ovvero della *subiectio sub oculos*, conferiscono al linguaggio una grande immediatezza icastica e consentono all'ascoltatore (o al lettore) di vedere con l'occhio della mente quanto viene descritto (Aristot. *Poet.* 15.7, 1454 b7). E appunto l'atto del *pro ommáton títhesthai*, cioè del "mettere sotto gli occhi mentali" (un'esperienza psicologica che piú frequentemente Aristotele chiama *phantasia*), permette di realizzare quella che per Du Bos sarà la somiglianza fra le idee del poeta e le idee «che possono avere uomini che si trovano nella stessa situazione in cui il poeta colloca i suoi personaggi»³⁷. Chi intenda muovere gli ascoltatori alla paura o alla pietà – precisa ancora Aristotele – deve accenderne la *phantasia*, in modo che essi possano immaginare un male (*kakón*) imminente e, sentendosene impauriti o impietositi, possano poi accedere all'esperienza della catarsi. Gli oratori abili a governare le tecniche della *hypó-krisis*, dell'*actio*, ovvero capaci di una recitazione tale da secondare con una gestualità appropriata le suggestioni patetiche del linguaggio, "fanno apparire (*phainesthai*) vicino il male, mettendolo sotto gli occhi (*pro ommáton poioúntes*) dell'ascoltatore": un *páthos* che si mostri davanti agli occhi (*en ophthalmois phainómenon*) viene infatti condiviso piú prontamente³⁸.

L'idea aristotelica del *pro ommáton poieîn* ritorna in Orazio, pronto ad ammirare il drammaturgo di talento che gli fa provare le emozioni tragiche e che, con la magia evocativa del suo linguaggio, gli trasmette l'illusione – tipica della *subiectio sub oculos* – di trovarsi sui luoghi stessi dell'intreccio. Davanti a un bravo poeta egli rimane col fiato sospeso, come se ammirasse i numeri straordinari di un acrobata (Hor. *epist.* 2.1.208-12):

Non pensare però che il mio sia l'elogio di un invidioso:
 perché altri praticano con successo il teatro e io invece mi rifiuto di praticarlo.
 Mi sembra di assistere all'esibizione
 di un funambolo quando un poeta mi stringe il cuore,
 mi fa trepidare, mi rassicura e poi ancora mi riempie di illusorie paure
 o mi trasferisce, come per incanto, ora a Tebe ora ad Atene,

Ma il precetto aristotelico della flagranza icastica dello stile ricompare, attraverso la mediazione stoica, anche in Longino, in uno dei luoghi che piú si sono prestati ai fraintendimenti "romantici" del *Peri hypsous* (15.1):

Molto efficaci, mio giovane amico, per produrre gravità, grandezza espressiva e forza di dibattito sono anche quelle che noi chiamiamo fantasie e che alcuni invece

chiamano *idolopée*. Infatti si definisce comunemente fantasia ogni pensiero che, comunque si presenti alla mente, genera un discorso: ma il termine s'è imposto anche per quei discorsi nei quali le cose che tu dici nell'entusiasmo e nella passione sembrano proprio vederle e le metti sotto gli occhi degli ascoltatori.

Ovviamente, qui la *phantasia* non è l'immaginazione creativa modernamente intesa. Benché Longino insista sull'emozione dell'autore piuttosto che su quella del lettore, la *phantasia* di cui egli parla non è tanto la facoltà rappresentativa quanto l'oggetto rappresentato, come risulta anche dal confronto con il luogo quintiliano che conosciamo. Ai fini dell'effetto sublime, Longino stringe la *phantasia* all'entusiasmo e alla passione e distingue poi l'*ékplexis*, effetto della fantasia poetica, dall'*enargeia*, effetto della fantasia prosastica. Una distinzione di cui sembra ricordarsi anche il nostro Du Bos quando, all'inizio della seconda parte delle *Réflexions*, scrive: «Il sublime della poesia consiste nell'emozionare e nel piacere, quello dell'eloquenza nel persuadere»³⁹.

5. Lo studio delle fonti antiche di Du Bos potrebbe ancora toccare molti temi. Si potrebbero, per esempio, rilevare le ascendenze aristoteliche dell'opportunità di conciliare il verosimile con il meraviglioso⁴⁰. Si potrebbe indagare quanto l'idea che il semplice manovale, ancorché tecnicamente abilissimo, riesca sempre e comunque inferiore al grande artista debba al motivo oraziano e longiniano per cui la perfezione senza grandezza non è mai preferibile alla grandezza con qualche imperfezione⁴¹. Si potrebbe sottolineare l'accordatura longiniana del criterio dell'ammirazione universale come garanzia della qualità di un'opera d'arte⁴².

Lo spazio a nostra disposizione non ci permette di approfondire né queste né altre, pur importanti, analogie. Avere rintracciato la presenza della poetica e della retorica classiche nella rivalutazione dubosiana dell'emozione dovrebbe comunque aiutarci a comprendere quale contributo *Réflexions* abbiano portato alla riscoperta degli antecedenti antichi del pensiero moderno.

¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma 1980, p. 180. Per la nozione di *deinotes*: Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1999, *passim*.

² J. B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, trad. it di M. Bellini e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, consulenza musicale di C. Serra, uniformazione editoriale di F. Orabona, Palermo 2005, p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ Lucr. 2.1-13. Du Bos cita solo i vv.1-2 e i vv.5-6. Vedi: J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), 1.2, pp. 40-41. Per la metafora del "naufragio con spettatore": H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. di Fr. Rigotti e B. Argenton, introd. di R. Bodei, Bologna 1985 [ed. or.: Frankfurt 1979].

⁵ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto di "gusto" nell'Inghilterra del Settecento*, in Id., *Il*

gusto nell'estetica del Settecento, ("Aesthetica Preprint", Suppl. 11), Palermo 2002, pp. 129-209; per la frase cit. p. 159.

⁶ Così B. Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris 1990, p. 22.

⁷ *Ibid.* Ma vedasi anche: A. Lombard, *L'Abbé Du Bos: un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris 1913, p. 206.

⁸ E. Franzini, *Jean Baptiste Du Bos e la genesi dell'estetica moderna*, in: J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), pp. 11-30; la cit. a p. 27.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ M. Fumaroli, *Le Api e i Ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, trad. it. di Gr. Cillario e M. Scotti, Milano 2005 [ed. or.: Paris 2001], p. 204.

¹² *Ibid.* Al riguardo leggasi anche E. Fubini, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Dubos*, Torino 1965, p. 126: «Il Dubos difende gli antichi capovolgendo i presupposti teorici, mal fondati, dei tradizionali sostenitori dei classici, difende gli antichi con armi moderne e proprio in questa difesa gli si offre l'occasione di mostrare la validità e la *praticità* della sua estetica» (corsivo di Fubini).

¹³ Sullo stretto rapporto tra la retorica e la critica letteraria nell'antichità classica: C. J. Classen, *Rhetoric and Literary Criticism: their Nature and their Function in Antiquity*, "Mnemosyne", 5, 1995, pp. 513-35.

¹⁴ B. Munteano, *L'Abbé Du Bos esthéticien de la persuasion passionnelle*, "Revue de Littérature Comparée", 3, 1956, p. 318-40 (la cit. a p. 324). Ma vedasi anche, dello stesso B. Munteano, *Les prémisses rhétoriques du système de l'Abbé Du Bos*, "Rivista di Letterature Moderne e Comparate", gennaio-marzo 1957.

¹⁵ Così E. Fubini, *Empirismo e classicismo*, cit. (qui *supra*, nota 12), p. 148.

¹⁶ B. Munteano, *L'Abbé Du Bos etc.*, cit. (qui *supra*, nota 14), p. 324.

¹⁷ Ivi, p. 325.

¹⁸ M. Fumaroli, *Le Api e i Ragni*, cit. (*supra* nota 11), p. 203.

¹⁹ Al riguardo: M. von Albrecht, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, trad. it. di A. Setaioli, Torino 1995-1996, vol. I, pp. 14-15.

²⁰ Vedasi *Auct. de sublim.* 14.1-3. Per un commento a questo passo: Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1992, p. 43 e pp. 45-46. Più in generale, sull'antica poetica dell'*amulatio*: G. Lombardo, *Un'antica metafora dell'intertestualità: la Pietra di Eraclea (Plato, Ion 533d-e; 535e-536b)*, "Helikon", 31-32, 1991-1992, pp. 201-43.

²¹ K. Maurer, *Boileaus Übersetzung der Schrift Peri hypsous als Text des französischen 17. Jahrhunderts*, in: H. Flashar, (éd.), *Le Classicisme à Rome aux 17^{es} siècles avant et après J.C.* (Fond. Hardt, Entr. sur l'Antiquité Classique, 25), Vandoeuvres-Genève 1979, pp. 213-57 (*Discussion*: pp. 258-61); la nostra cit. a p. 261.

²² B. Munteano, *L'Abbé Du Bos etc.*, cit. (qui *supra*, nota 14), p. 327 (c.vo dell'A.).

²³ Sull'origine questo appellativo: A. Lombard, *L'Abbé Du Bos etc.*, cit. (*supra* nota 7), p. 190.

²⁴ Vedi qui *supra* nota 18.

²⁵ Per il *silver-gilt style* di Quintiliano vedasi: Quintilian, *Training of an Orator*, trans. by H. E. Butler, Cambridge-London, 1921-1922, p. IX; G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, London 1965, p. 287.

²⁶ M. von Albrecht, *Storia della lett. lat.*, cit. (*supra*, p. 11, nota 33), vol. II, pp. 1261-62.

²⁷ Per i riferimenti vergiliani del passo: Verg. *Aen.* 9.476, 11.40, 11.89, 10.782.

²⁸ Al riguardo: R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, trad. it. di C. Blasi Foglietti, Firenze 1974 [ed. or.: New York 1967]; J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London 1958, pp. 57-92.

²⁹ R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, testé cit., p. 8.

³⁰ Ripeto qui un'osservazione di C. O. Brink, *Horace On Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, pp. 368-72.

³¹ J. H. Hagstrum, *The Sister Arts*, cit. (qui *supra* nota 28), p. 9.

³² A. Lombard, *L'Abbé Du Bos etc.*, cit. (*supra* nota 7), p. 211.

³³ R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit. (*supra* nota 28), p. 100.

³⁴ Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, in Id., *Œuvres*, éd. par J. Lebrun, Paris 1983, II, p. 689.

³⁵ L'osservazione è di A. Michel, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la*

tradition occidentale, Paris 1994², p. 292: «il faut toucher et, pour toucher, il faut peindre».

³⁶ J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), II.1, pp. 195-96.

³⁷ Così appunto si legge nel passo poco sopra riportato: J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), II.1, p. 195.

³⁸ Per tutta questa problematica, vedasi il cap. aristotelico di G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna 2002, pp. 85-133.

³⁹ J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), II.1, p. 195.

⁴⁰ J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), I.28, pp. 111-13: per cui cfr. Aristot. *Poet.* 24.9, 1459a 30, 24.7, 1460a 15, 25.14, 1561b 10.

⁴¹ J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), II.1, pp. 195-96: per cui cfr. Hor. *ad Pis.* 347-65, *Auct. de sublim.* 33.2, 34.1-4. Ma vedi anche Sen. *ep.* 114.12: *nullum sine venia placuit ingenium*.

⁴² J. B. Du Bos, *Riflessioni etc.* cit. (qui *supra* nota 2), II.38; p. 66; per cui si legga *Auct. de sublim.* 7.4.

Du Bos e le arti visive degli Antichi e dei Moderni di Giuseppe Pucci

La sezione XXXVIII della Parte prima delle *Réflexions* si apre con la presa d'atto che i poeti francesi moderni sono irrimediabilmente inferiori ai poeti latini. Non è tutta colpa loro, certo: la lingua in cui si devono esprimere non è – tutti ne convengono – comparabile per bellezza a quella degli antichi Romani. I pittori moderni, invece, non hanno questo handicap: i colori e gli strumenti della loro arte sono rimasti sostanzialmente gli stessi di quelli in uso nell'antichità. Però in questo caso il confronto risulta meno agevole, perché le opere dei migliori pittori greci non ci sono pervenute, e quelle poche di età romana che conosciamo non sembrano attribuibili ad artisti di primo piano. In queste condizioni è difficile – dice subito Du Bos – formulare un giudizio equo. E pur tuttavia non se ne esime.

Per cominciare, egli dà per scontato che gli scultori antichi non sono stati superati dai moderni. A differenza di quanto accade con la pittura, sono arrivati fino a noi i capolavori greci. Tra questi ci sono quelli che Plinio descrive per averli visti a Roma, dove erano stati trasportati come preda di guerra. E – taglia corto Du Bos – «non ho sentito mai preferire il *Mosé* di Michelangelo al *Laocoonte* del Belvedere». Potrebbe darsi in teoria – concede il nostro – che la pittura antica fosse rimasta indietro rispetto alla scultura; ma è pur vero che Du Bos si trova a scrivere in un'epoca in cui il paragone delle arti era stato da tempo risolto in favore della pittura, e dunque in pratica ritiene più probabile il contrario. Ora, se gli antichi sono superiori ai moderni nella scultura, *a fortiori* lo devono essere nella pittura.

Fatta questa pregiudiziale apertura di credito agli antichi, Du Bos cerca di verificarla con argomentazioni estetologiche, lasciando da parte l'erudizione. Nonostante la sua ammirazione per gli antichi, infatti, Du Bos non è un antiquario ¹, e non nasconde il fastidio per chi come lo Junius si è accontentato – dice – di mettere insieme tutti i passi degli autori antichi in materia di pittura e li ha commentati *en philologie*, senza spiegarli attraverso la pratica dell'arte e addirittura senza metterli in relazione con i frammenti antichi rimastici.

I pittori dell'antichità vanno giudicati per Du Bos, per quanto è possibile, in base a tre criteri: la composizione, l'espressione e il colorito.

Ora, va detto che la composizione si distingue per Du Bos in composizione poetica e composizione pittorica. È un'articolazione innovativa, nella quale Rennselaer Lee vede addirittura la dissoluzione dell'eredità umanistica e l'inizio delle idee estetiche moderne.

Ebbene, in fatto di composizione pittorica (vale a dire di effetto di armonia generale nell'invenzione e nella disposizione degli elementi del quadro) si deve riconoscere che – a giudicare dai bassorilievi e dalle pitture rimaste – gli antichi non sembrano affatto superiori a Raffaello, Rubens e altri grandi moderni (per non parlare della scarsa conoscenza della prospettiva).

Diverso il discorso sulla composizione poetica, vale a dire sulla composizione funzionale all'espressione drammatica. Sono troppe e troppo circostanziate le testimonianze degli scrittori antichi per dubitare che i pittori antichi fossero perfettamente capaci di rendere con tratti e colori i moti dell'animo. Si va da Aristide di Tebe, che nel raffigurare, all'interno di una scena di assedio, una madre ferita a morte mentre allattava il figlioletto, seppe esprimere lo sgomento per la propria sorte e insieme l'amorevole apprensione per il destino della sua creatura; a Timomaco, che fu capace di rendere la battaglia di contrastanti sentimenti nel cuore di Medea che si appressa ai figli per ucciderli; a Zeusi, che nella *Famiglia di Centauri* lasciò trasparire la natura mista – insieme umana e ferina – delle passioni di quelle ibride creature, e via di questo passo.

Per quanto riguarda l'espressione, poi, Du Bos ripropone il postulato dell'esordio: non è pensabile che i pittori fossero da meno di quegli scultori che avevano concepito *Laocoonte e i suoi figli*, *l'Arrotino*, il *Gladiatore morente*, *Papirio e sua madre* ².

Infine il problema del colorito. Problema per la cui soluzione non basta certo, secondo Du Bos, l'esame delle *Nozze Aldobrandini* (la pittura antica più celebrata all'epoca della stesura delle *Réflexions*) e dei pochi altri frustuli, tutti peraltro di età romana. Tutto quello che si può dire è che il fatto di non conoscere la pittura a olio non precludeva *a priori* agli antichi la possibilità di essere buoni coloristi. Invece quello che dicono gli scrittori antichi sulla padronanza del chiaroscuro porta a ritenere che i pittori antichi eguagliassero in questo i più grandi pittori moderni.

La conclusione di Du Bos è che gli antichi vanno considerati pari ai migliori moderni per quanto riguarda la composizione poetica, l'espressione, il chiaroscuro, oltre che, naturalmente, per il disegno. Sul colorito non è possibile pronunciarsi, mentre per quanto riguarda la composizione pittorica essi appaiono, sempre per quanto se ne può giudicare, inferiori ai moderni. Una sorta di compromesso, insomma, tra le opposte fazioni della *Querelle*, per la quale Du Bos non ha peraltro un eccessivo interesse.

Non si può non osservare che la posizione su cui egli finisce per

attestarsi si avvicina per molti versi a quella di un altro autore, da lui poco citato, ma al quale deve invece molto: Roger de Piles.

Anche De Piles, per quanto propenda per i moderni, riconosce agli antichi, mutuando la formula resa celebre da Bouhours, «un je ne sais quoi de grand», e pur insistendo sulla perdita degli originali, concede generoso credito alle fonti letterarie. Per De Piles era il colorito il primo e più importante criterio con cui andava giudicata la pittura, e se da una parte l'assenza di significativi originali antichi lo consiglia a evitare su questo punto i confronti con i moderni, proprio come farà Du Bos, dall'altra non si perita di accettare per buone le testimonianze degli scrittori antichi sull'eccellenza di Zeusi come colorista. Quanto alle *Nozze Aldobrandini* il suo giudizio è ancora più severo di quello di Du Bos, ma per il resto anche lui riconosce ai pittori antichi correttezza di forme, purezza ed eleganza di contorni, nobiltà di espressione e buona scelta (*bon choix*), un concetto, quest'ultimo, che non è estraneo a quello dubosiano di composizione pittorica.

De Piles, infine, precede Du Bos nel postulare una correlazione tra la qualità della pittura antica – nonostante che per essa abbiamo in pratica solo la parola degli antichi stessi – e quella della scultura, che invece possiamo giudicare da noi (anche se la pittura resta comunque superiore in virtù del suo specifico, che per De Piles è il colorito).

L'influenza di De Piles su Du Bos risulta ancora maggiore se dal confronto antichi-moderni passiamo a considerare globalmente il rapporto tra arti visive e arti della parola. Quando Du Bos, per esempio, afferma che in poesia è l'espressione che colpisce il sesto senso, mentre in pittura è il colorito, è certamente a De Piles che si rifà.

Du Bos, come è noto, sostiene che la pittura agisce su di noi più in maniera più forte di quanto non faccia la poesia. E di questo fatto dà due spiegazioni: la prima è che la pittura opera per mezzo della vista, e la vista ha più presa degli altri sensi. È la spiegazione tradizionale, che già dava Orazio nell'*Ars poetica*: l'occhio è più vicino all'anima dell'orecchio. La seconda spiegazione, non altrettanto scontata, è che la pittura impiega segni naturali, mentre la poesia fa uso di segni artificiali. Ora, i segni naturali hanno un effetto immediato, in quanto mettono sotto i nostri occhi la natura stessa; i segni artificiali esercitano invece un'azione indiretta, in quanto le parole non solo vengono una dopo l'altra, ma devono prima richiamare le idee, di cui non sono che segni arbitrari, e successivamente le idee si devono disporre a formare le immagini che ci commuovono e ci attraggono. Insomma la poesia mette in moto le molle della nostra macchina – secondo un'audace immagine di Du Bos – una dopo l'altra. E di molla in molla – è una legge della fisica – la potenza dell'impulso iniziale progressivamente si affievolisce. Se la tragedia recitata in teatro commuove più della pittura, è proprio perché si aiuta con la vista, è come se contenesse un

gran numero di quadri. Paradossalmente, la percezione visiva risulta importante anche per la musica antica, nella misura in cui in essa il movimento aveva un ruolo fondamentale. Per gli antichi, ricorda Du Bos, la *saltatio* non si riduceva a ciò che noi moderni oggi chiamiamo danza, ma comprendeva l'arte del gesto in senso lato, la quale era parte integrante dell'esecuzione musicale, insieme all'arte di suonare gli strumenti e del cantare. La padronanza del formulario gestuale consentiva, come nella pantomima, di rendere comprensibile l'azione, di esprimere i sentimenti senza parole (vedi anche la danza muta di Davide davanti all'Arca dell'Alleanza). Anche la *performance* musicale antica, quindi, ha una componente visuale che rende possibile, come in pittura, una comunicazione immediata attraverso segni naturali.

Ho riassunto, a grandissime linee, quello che Todorov ha chiamato, sottolineandone l'originalità, il «progetto di tipologia semiotica delle arti» di Du Bos (che, ricordiamolo, precede di cinquant'anni il *Laocoonte* di Lessing). Tuttavia, per quanto originale, un tale progetto si innesta in larga misura proprio sulle argomentazioni di De Piles.

Già dal 1688, in fatti, con le *Observations* alla traduzione francese del *De arte graphica* del Dufresnoy, De Piles inverte la tradizionale gerarchia tra poesia e pittura, e lo fa sulla base della superiorità tanto estetica che comunicativa della pittura. Non solo, quindi, per la consueta preminenza dell'occhio sull'orecchio, e per il privilegio di creare – come Dio – forme armoniose, ma anche in virtù della maggiore forza illusionistica della pittura, dovuta al fatto che i significanti di quest'ultima sono segni naturali, mentre quelli della poesia non lo sono. De Piles, in altre parole, sposta il discorso sul paragone tra le arti dal piano puramente percettivo a quello semiotico. Le parole, egli dice, sono segni arbitrari, senza la verità e l'esattezza dei significanti della pittura. Du Bos ribadirà questo concetto, come anche quello della maggiore capacità di comunicazione della pittura, che, proprio perché fa uso di segni naturali, è di comprensione universale. De Piles era giunto a paragonare il linguaggio della pittura al dono fatto dallo Spirito Santo agli apostoli nella Pentecoste, e, indirettamente, altrettanto aveva fatto, solo pochi anni prima del Du Bos, Jonathan Richardson padre, propagatore delle idee di De Piles in Inghilterra, nel saggio *Sulla teoria della pittura*, del 1715.

Posizioni del genere si rifanno ovviamente alla grande utopia seicentesca della pansofia, della lingua perfetta delle immagini, che produsse, fra le altre, due opere grandiose, diverse fra loro ma per molti versi complementari, come l'*Edipus Aegyptiacus* di Atanasio Kircher e l'*Orbis pictus* di Jan Amos Comenius (1658). In Du Bos si avverte poi sicuramente anche l'influenza di Locke. Ma se vogliamo andare ancora più indietro, allora dobbiamo dire con Rennsler Lee che Du Bos «è del tutto leonardesco». Egli riecheggia infatti la famosa osservazione di Leonardo secondo cui la pittura sta alla poesia come un corpo alla sua

ombra, «perché la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio [...] non altrimenti che s'elle fossero naturali »; e mentre le opere dei poeti «spesse sono le volte che non le sono intese [...] l'opera del pittore immediate è compresa da' suoi risguardatori».

La pittura ha anche un altro vantaggio rispetto alla poesia: il pittore può dire tutte insieme le cose che il poeta deve esporre una dopo l'altra, col rischio di annoiare. Per esempio, il pittore può efficacemente rendere una folla partecipe di un'azione, mentre in poesia una folla di personaggi non essenziali all'azione è fredda all'eccesso.

Eppure, nonostante la maggiore forza comunicativa, la arti visive hanno per Du Bos – come l'avranno poi notoriamente per Lessing – un limite oggettivo rispetto alle arti della parola: non possono rappresentare la durata delle azioni, lo svolgimento di queste nel tempo. Il pittore o lo scultore è costretto a immobilizzare la porzione della realtà che ci vuol mostrare in un istante (quello che Lessing chiamerà *pregnante*, o *fecondo*). E dato che può rappresentare una sola volta i suoi personaggi, anche per quanto riguarda i sentimenti ne può esprimere uno alla volta. A lui è negato quello che Du Bos chiama il *sublime de rapport*, cioè l'effetto che deriva dal contrasto drammatico con quanto precede il momento culminante, o dalla preparazione di quest'ultimo attraverso un *climax*.

Questo handicap della pittura si manifesta esemplarmente per Du Bos in un quadro di Poussin, *La morte di Germanico* (1623, Minneapolis, Institute of Arts). Gli accademici seicenteschi, Poussin e Lebrun in testa, non avevano dubbi sul come si potessero esprimere la passioni in pittura: col gesto, la posa e la fisionomia del volto.



Ora, Du Bos espone con ammirazione e compiacimento il modo in cui Poussin iscrive nei diversi visi i segni cumulativi e reciprocamente rinforzanti del dolore, in modo che ogni aspetto di esso si offre allo spettatore nell'istante della percezione; ma se da un lato il pittore è riuscito a mostrare le varie forme e i vari gradi di afflizione dei 15 personaggi che contornano il principe morente, fino al dolore indicibile di Agrippina (per il quale è ricorso allo stesso espediente del capo velato già impiegato da Timante nel celebre *Sacrificio di Ifigenia*), dall'al-



tro non ha potuto penetrare la complessità degli intimi sentimenti del protagonista. Non ha potuto fargli dire ciò che avrebbe potuto fargli dire un poeta. Per esempio: avrei il diritto di lamentarmi per una morte così prematura, anche se fosse per cause naturali, ma muoio avvelenato: sta a voi vendicarmi, con ogni mezzo, nessuno ve ne farà una colpa.

È possibile cogliere qui – almeno a mio modo di vedere – una duplice contraddizione di Du Bos. La prima è che egli non concede in questo caso a Poussin quello che è pronto a concedere sulla fiducia ai pittori antichi. La seconda, più rilevante, è che Du Bos stesso, in una sezione precedente delle *Réflexions*, la VI, aveva di fatto riconosciuto questa capacità a Poussin a proposito di una sua altra opera, *I pastori d'Arcadia*. Du Bos si serve di questo quadro per illustrare la sua tesi secondo cui i pittori intelligenti non dipingono mai paesaggi privi di figure, che risulterebbero di scarso interesse, ma «vi introducono di solito figure che pensano, uomini agitati da passioni, per risvegliare le

nostre e per coinvolgerci in quel turbamento». C'è però un problema, perché il quadro che Du Bos analizza non corrisponde esattamente a quanto vediamo nel dipinto oggi a Chatsworth (*I pastori d'Arcadia*, 1629-30) né tantomeno all'altra versione che Poussin dipinse qualche anno dopo (1638-39), e che oggi è esposta al Louvre. Verrebbe quasi da pensare che Du Bos descriva un quadro oggi perduto³.



Comunque, nel quadro che Du Bos descrive ci sono due coppie di giovani inghirlandati, due ragazzi e due ragazze (mentre qui c'è una sola ragazza e tre uomini, di cui uno è un vecchio: è una divinità fluviale) che scoprono in un paesaggio idillico la tomba di una giovane morta nel fiore degli anni, come si deduce dalla statua distesa sulla tomba (mentre qui sulla tomba c'è solo un teschio). L'iscrizione sulla tomba (la celebre quanto controversa formula *Et in Arcadia ego*) è intesa da Du Bos come riferita alla defunta: *Eppure vivevo in Arcadia!* Ora, questa scoperta da parte delle due coppie, che erano venute in quei luoghi con piacevoli pensieri, se non – come tra le righe implica Du Bos – pensando di darsi ai piaceri, provoca in loro un brusco cambiamento: «Sui loro visi appare attraverso la tristezza che subentra, il riflesso di una gioia che si spegne. Immaginiamo di udire le riflessioni di quei giovani sulla morte, che non risparmia né l'età né la bellezza e contro la quale neanche i climi più felici offrono riparo. Ci figuriamo cosa essi possano dirsi di commovente dopo essersi ripresi dalla sorpresa...». Insomma Poussin è in grado in quest'opera di raccontare le emozioni di momenti diversi che si susseguono; è in grado di toccare quel *sublime de rapport* che altrove Du Bos nega alla pittura; è in grado di esprimere e di trasmettere, nell'unico istante fissato sulla tela, il dialogo interiore dei personaggi, le loro riflessioni, il conseguente mutamento di stato d'animo dalla gioia e dal desiderio alla compassione e alla malinconia.

Perché allora in generale Du Bos sostiene che la pittura non può esprimere compiutamente le emozioni che hanno per teatro la coscienza?

Credo si possa rispondere che questo atteggiamento di Du Bos deriva in parte dal fatto che il suo sistema, fondato sul sensualismo lockiano, esclude la ragione analitica nell'arte (più tardi Baudelaire avrebbe detto: la pittura suggerisce i sentimenti, ma il ragionamento e la deduzione appartengono al libro).

In questa prospettiva si comprende anche la diffidenza che Du Bos ha per l'allegoria, che diventa netto rifiuto nel caso delle allegorie di invenzione moderna. Sono dei messaggi cifrati, dice, di cui nessuno ha la chiave e anzi in pochi la cercano. Du Bos reagisce con forza agli intellettualismi di quanti, artisti o critici, cartesianamente volevano fare dell'arte una funzione della ragione. Così la sua censura colpisce anche un capolavoro di Rubens, quale l'*Arrivo di Maria de' Medici a Marsiglia* (1622-25, Parigi, Louvre), nonostante che il maestro fiammingo sia in generale uno degli artisti più apprezzati dal nostro, soprattutto in fatto di colorito e di composizione poetica.



Queste qualità – che Du Bos antepone chiaramente a ogni altra nella valutazione della pittura – sono anche quelle che vanno ricercate nella scultura. La sezione L della Parte prima è esplicita nel giudicare eccellenti quegli scultori che sono stati capaci «dei più nobili procedimenti pittorici», senza distinzione tra antichi e moderni. Così vediamo citati in sequenza il gruppo dei *Niobidi*, un'opera ellenistica che contava non meno di 14 statue unite in una medesima azione, e che infatti fu più volte trasposta in pittura dai moderni, il *Pasquino*, la *Tomba di Richelieu* e il *Ratto di Proserpina* di Girardon, la *Fontana dei Quattro Fiumi* e l'*Estasi di S. Teresa* del Bernini, il bassorilievo dell'Algardi con

Papa Leone I che ferma Attila. Si tratta in effetti di composizioni di ampio respiro, caratterizzate da uno spiccato pittoricismo e da un sapiente, talora virtuosistico, uso del chiaroscuro che ottiene anche dal marmo o dal bronzo raffinati effetti coloristici.

Invece per quanto riguarda i rilievi, torna il giudizio negativo su quelli antichi già formulato alla sezione XXXVIII. Vale la pena ricordarlo, perché questa presa di posizione innescò nel secondo Settecento una vivace polemica, che vide, fra gli altri, uno scultore e teorico come Falconet decisamente allineato con Du Bos nel sostenere la superiorità del rilievo moderno su quello degli antichi.

Eppure, nella II riflessione della Parte seconda Du Bos concede che Raffaello e i suoi contemporanei seppero trarre grande vantaggio sia dalle statue che dai bassorilievi antichi che copiarono assiduamente. Come mai allora – è la domanda che da questa osservazione legittimamente scaturisce – i loro predecessori non avevano saputo farne lo stesso buon uso? La risposta viene da una più vasta argomentazione di Du Bos, secondo cui l'arte in qualche modo *facit saltus*, ossia raggiunge all'improvviso dei risultati altissimi, spesso in più ambienti contemporaneamente, indipendentemente dalle cosiddette cause morali: non esiste, cioè, una relazione causale in senso stretto tra la pace, la prosperità, il favore di sovrani e patroni, l'esistenza di accademie, ecc., e lo straordinario progresso delle arti che si produce in certe epoche storiche. Allo stesso modo, non bastano le cause morali a render conto della decadenza. Lo dimostra per Du Bos la storia dell'intera Europa moderna, dal Rinascimento ai suoi giorni.

Non è questo il luogo per entrare nei dettagli di questa tesi. Va sottolineato però che in riferimento all'arte antica essa porta il nostro autore a delineare un abbozzo di storia dell'arte romana con forti elementi di novità. La prima novità è appunto quella che si parli di arte romana, e non di arte antica in generale o, come farà Winckelmann ancora nel 1765, di arte greca sotto i Romani. Poi Du Bos sostiene che la decadenza dell'arte romana si manifesta non già con le invasioni dei barbari ma sotto i Severi, ossia più di duecento anni prima del sacco di Alarico; e anzi che le radici di questa decadenza affondano in quel secolo aureo degli Antonini che dal punto di vista politico ed economico costituì l'*acmé* di tutto l'impero. Per apprezzare l'originalità di Du Bos basterà dire che l'idea di una crisi dell'arte romana che si manifesta a partire dalla Colonna di Marco Aurelio (eretta sotto Commodo) tornerà a essere affacciata nella storia dell'arte antica solo nel secolo scorso, da Ranuccio Bianchi Bandinelli.

Nella III riflessione, infine, Du Bos sostiene che non solo i più grandi pittori e scultori vivono di solito tutti quanti entro lo stesso periodo, anche se in luoghi geografici diversi, ma sono anche sempre contemporanei dei grandi poeti loro compatrioti. Il secolo di Augusto ebbe

la stessa sorte del secolo di Platone, quello in cui vissero, fra gli altri, Apelle e Prassitele, Euripide e Aristofane, A cavallo dell'era volgare, quando vissero Virgilio e Orazio, Properzio e Tibullo, si ebbero anche eccellenti opere di scultura e di architettura (e qui Du Bos dispiega la sua dottrina antiquaria, citando a supporto una quantità di opere note e meno note).

Partito dal paragone tra arti figurative e letteratura, Du Bos approda dunque al parallelo delle arti sorelle. Ma se la sincronia nel prodursi di certi fenomeni, che già gli antichi avevano rilevato (Du Bos riprende in proposito, adattandolo, un passo di Velleio Patercolo), gli appare chiara, le ragioni di ciò – ammette con sincerità – non lo sono altrettanto. Du Bos ritiene tuttavia che la risposta al perché ci siano dei secoli *illustri* e dei secoli di stagnazione o di decadenza nelle arti, vada cercata in buona misura nell'influenza climatica.

Ora, l'idea che esista una correlazione tra clima e indole dei popoli, non è certo nuova (si trova già nei testi di medicina greca), e in questo senso è facile per Du Bos argomentare che esistono aree geografiche naturalmente più favorevoli di altre alle belle arti. Più difficile è spiegare perché all'interno delle stesse aree si registri storicamente un'alternanza di periodi di progresso e periodi di decadenza. Du Bos ipotizza che «le emanazioni della terra, che è un corpo misto in cui si producono continui fermenti, non possono essere sempre esattamente della stessa natura in una certa regione [e] la differenza tra due generazioni di abitanti dello stesso paese si avrà per lo stesso motivo per il quale gli anni non sono ugualmente temperati e i frutti di un raccolto sono migliori dei frutti di un altro raccolto». Insomma, «come si attribuisce la differenza del carattere dei popoli alle differenti qualità dell'aria dei loro paesi, allo stesso modo bisogna attribuire ai mutamenti che sopraggiungono nelle qualità dell'aria di un certo paese le variazioni che si verificano nei costumi e nel genio dei suoi abitanti».

Questa spiegazione, basata interamente su cause naturali, può apparire, per il suo marcato determinismo, poco convincente a un lettore di oggi; ma allo stesso tempo ci ricorda che le *Réflexions* non vanno lette come un sistematico trattato di filosofia delle belle arti ma come l'indagine di una mente brillante assai poco tentata da suggestioni idealistiche, e curiosa invece di quella molteplicità di saperi che di lì a poco avrebbe trovato nell'*Encyclopédie* il proprio monumentale inventario.

Bibliografia

Su Du Bos e le arti visive: Saisselin R., Ut pictura poesis: *DuBos to Diderot*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 20, 2 (1961), 145-56; Lee R., Ut pictura poesis. *La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974 (ed.

orig. Merton and Co., New York 1967); Rudowski V. A., *The Theory of Signs in the Eighteenth Century*, in "Journal of the History of Ideas", 35, 3, 1974, pp. 683-90; Alderson S., *Ut pictura poesis and its discontent in the late seventeenth- and early eighteenth-century England and France*, in "Word & Image", II, 3 (1995), pp. 256-63; Kavanagh Th.M., *Aesthetics of the Moment. Literature and art in the French Enlightenment*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996, pp. 148-63; O'Neal J. C., *Changing Minds. The shifting perception of culture in eighteenth-century France*, Delaware, Newark-London 2002, pp. 25-45.

Sull'influenza di De Piles su Du Bos: Teyssède, B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Bibliothèque des Arts, Paris 1957; Rubin J. H., *Roger de Piles and Antiquity*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 34, 2 (1975), pp. 157-63; Puttfarcken, Th., *Roger de Piles' Theory of Art*, Yale U. P., New Haven and London, 1985.

Sulla teoria climatica: Koller A. H., *The Abbé Du Bos. His Advocacy of the Theory of Climate: A Precursor of Johann Gottfried Herder*, The Garrand Press, Champaign, 1937; Gates W. E., *The Spread of Ibn Khaldun' Ideas on Climate and Culture*, in "Journal of the History of Ideas", 28,3, 1967, pp. 415-22.

Su Du Bos e Winckelmann: Woodfield R., *Winckelmann and the Abbé Du Bos*, in "British Journal of Aesthetics", 13, 3 (1973), pp. 271-75.

¹ Il primo impatto con le antichità di Roma, nel 1700, era stato perfino deludente, come confessò per lettera all'amico Abbé Feuquières.

² Du Bos si riferisce a queste opere con i nomi sotto cui andavano all'epoca: l'*Arrotino* degli Uffizi è stato successivamente riconosciuto come lo *Scita* del gruppo ellenistico del *Supplizio di Marsia*; il *Gladiatore morente* del Museo Capitolino è un *Galata morente*, copia del donario pergamenico di Attalo I; il gruppo di *Papirio e sua madre*, già nella Collezione Ludovisi e oggi al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, è firmato da Menelaos, allievo di Pasiteles (I sec.) e rappresenta più probabilmente *Oreste ed Elettra*.

³ Tra l'altro, Dubos afferma che Poussin avrebbe dipinto questo soggetto *plusieurs fois*, espressione che meglio si interebbe se riferita a più di due quadri con lo stesso soggetto.

Du Bos fra retorica e antropologia: Huarte de San Juan e François Lamy

di Salvatore Tedesco

La presenza della retorica nel pensiero e nella pagina di Du Bos è un dato così macroscopico da esser stato unanimamente riconosciuto dai lettori delle *Réflexions critiques*¹; dall'abate Le Blanc, 1747, alla monografia di Lombard, 1913, ai lavori fondamentali di Munteano degli anni cinquanta, sino al recente saggio di Fumaroli sulla *Querelle*, Du Bos vale come "il Quintiliano di Francia"². Soprattutto qualora si veda nel nostro autore uno dei protagonisti del pensiero estetico del Settecento – come credo sia inevitabile oggi, anche grazie all'edizione italiana da cui muovono i nostri lavori – un così condiviso riconoscimento non elimina tuttavia il rischio di intendere la retorica in Du Bos come un "portato tradizionale", decisivo forse, ma infine in se stesso inerte, e tendenzialmente riassorbito o messo fra parentesi dalla "nuova" sensibilità estetica.

Non mi addenterò più di tanto nelle articolazioni materiali della retorica di Du Bos: vorrei piuttosto provare a mostrare per quali ragioni e in che modi, a mio avviso, ben lungi dal costituire un semplice "dato", nell'opera di Du Bos la retorica va incontro a una vera e propria rifondazione, cioè a una rideterminazione complessiva della sua ragion d'essere e della sua funzione all'interno del nascente "sistema" estetico. Se per un verso ciò potrebbe condurre a porre il nostro autore in una costellazione di cui, in modi diversissimi, fanno parte altri "grandi retori" cui si deve un impulso fondamentale alla coscienza estetica moderna, da Vico a Baumgarten sino a Schiller³; per l'altro verso ciò ci porterebbe poi a intravedere relazioni credo significative fra il ripensamento della funzione sistematica della retorica nelle relazioni complessive dei saperi moderni e la nascita di quel punto di vista "più generale" che corrisponde all'estetica.

È lo stesso Du Bos, sin dalle prime pagine della sua opera, a guidarci a scorgere in un'antropologia a forte caratterizzazione fisiologica e climatologica il punto di vista da cui considerare la funzione dell'arte, con ciò intendendo la funzione delle arti sorelle poesia e pittura ma più in generale ancora individuando una funzione estetica della produttività dell'uomo *artisan*⁴.

In quest'ottica, il tema della noia quale origine delle arti – tema

pascaliano e quant'altro, destinato ancora a lunga fortuna nel settecento francese – non figura in Du Bos, a ben vedere, che al fine di mettere in chiaro, nell'essenziale, la distinzione, direi il vero e proprio discrimine antropologico, fra due modi di porre rimedio alla noia stessa: l'animo umano, dice Dubos, «può tenersi occupato solo in due modi: o abbandonandosi alle impressioni che gli oggetti esterni esercitano su di esso, e questo si chiama sentire; oppure intrattenendosi con speculazioni su materie utili e curiose, e questo si chiama riflettere e meditare»⁵. Queste considerazioni, sviluppate da Du Bos nel primo capitolo della prima parte delle *Riflessioni critiche*, meritano particolare attenzione, dal momento che propongono in certo modo la griglia su cui si articolerà buona parte dell'opera. E allora vediamo come in questa contrapposizione fra *sentire* e *meditare*, direi fra un'antropologia e un'estetica dell'uomo che sente e una dell'uomo che medita, si innesti il riferimento alle due fonti che vorrei tener particolarmente presenti: Huarte de San Juan e François Lamy. Riferimenti qui entrambi impliciti, ma credo assolutamente trasparenti: dice infatti Du Bos che il secondo genere di occupazione, cioè la meditazione, risulta «penoso e a volte perfino impossibile [...] specialmente quando oggetto delle riflessioni non è un sentimento attuale o recente»⁶.

Gli sforzi di concentrazione, spiega quindi Du Bos, risulteranno in tal caso spesso sterili per nessun altro motivo che per la stessa «disposizione degli organi del cervello», cui è da riportare un'immaginazione troppo accesa o la vana e infine stancante tensione della mente. Queste parole fanno riferimento, come era sin troppo evidente per il lettore contemporaneo, alla “fisiologia” sottesa al celeberrimo *Examen de Ingenios* di Huarte de San Juan, l'opera del celebre *converso* che, dopo la prima edizione spagnola del 1575, aveva conosciuto una traduzione in latino e almeno una decina di edizioni in svariate lingue moderne (due in italiano già nel primo quindicennio dalla comparsa dell'opera, due francesi, svariate ristampe); a ulteriore testimonianza dell'influenza dell'opera di Huarte basterà ricordare che ancora nel 1751 uno dei primi lavori impegnativi di Lessing in campo filosofico sarà una traduzione tedesca, più volte riedita, dell'*Examen*⁷.

Torniamo alle relazioni col nostro Du Bos: in senso più specifico occorrerà riferirsi a quel ripensamento della teoria umorale che, in nome di una stabile connessione fra il corpo e le differenti forme di conoscenza, portava Huarte ad attribuire alla diversità fra gli ingegni una precisa base *fisiologica*, prima ancora e piuttosto che *anatomica*, pur in presenza di un *modus operandi* sostanzialmente unitario dei ventricoli cerebrali⁸. La diversità infinita fra gli ingegni si spiegherà sostanzialmente, per il medico spagnolo, sulla base della teoria umorale, innestando tuttavia nella tradizione della medicina ippocratico-galenica gli esiti di un dibattito che attraversa la cultura umanistica rinascimen-

tale (un punto di passaggio importante è in tal senso Vives) e investe un progetto politico e pedagogico (direi per brevità: il progresso della scienza e quello dell'ordine sociale della monarchia assoluta) nei cui sviluppi, come sappiamo e anche oggi abbiamo sentito, anche la riflessione del diplomatico Du Bos è almeno in parte riportabile.

Un'indagine circostanziata delle relazioni fra la teoria huartiana dell'ingegno e Du Bos, indagine che prima o poi sarà necessario effettuare, ci porterebbe tuttavia troppo lontano; mi limiterò dunque a sottolineare in questo momento come la teoria degli ingegni di Huarte non si limiti a postulare per così dire in modo statico differenze fra costituzioni umorali e dunque fra ingegni, implicando di già l'attenzione per le diverse circostanze legate al clima, al nutrimento, alla temperatura, e insomma a quei fattori ambientali, che erano già in certo modo presenti nella tradizione antica (Ippocrate nello scritto *Sulle arie, acque, luoghi*) e acquisteranno un rilievo estremo nella seconda parte delle *Riflessioni critiche*, che non a caso, nell'ambito di una ricerca sulla natura e le condizioni del genio, si aprirà con l'unico riferimento esplicito, ma con una massa notevolissima di rimandi impliciti, all'opera di Huarte⁹, per proseguire – e veniamo alla seconda fonte cui in apertura facevo riferimento – con una lunga trattazione sulle teorie climatiche in cui già Munteano¹⁰, seguito da Ermanno Migliorini¹¹ ma direi da pochi altri, trovava la presenza del benedettino François Lamy, autore di un grosso trattato *De la Connoissance de soi-mesme*¹²; Munteano parlava a questo proposito di «numerose e sorprendenti analogie nel pensiero, nelle formulazioni, persino nei termini dei due teorici»¹³, facendo poi riferimento a svariati documenti, specie epistolari, che dimostrano la profonda conoscenza di Fr. Lamy e della sua opera da parte di Du Bos¹⁴.

François Lamy nel suo trattato si propone la creazione di un'antropologia (alla lettera di una “scienza dell'uomo”¹⁵) fisiologicamente fondata, all'interno della quale le teorie climatiche acquistano un rilievo assolutamente considerevole. Al di là delle parentele con la “fantasiosa filosofia climatica” di Du Bos (per riprendere la bella definizione di Maddalena Mazzocut-Mis nel suo libro sull'anima degli animali¹⁶), sono le intenzioni di Lamy a interessarci in primo luogo: l'abate benedettino deplora l'ignoranza di sé e della propria natura da parte dell'essere umano, che dedica la propria pur vivacissima curiosità solo a oggetti proibiti o indegni, trascurando di indagare «ciò che costituisce la natura dell'uomo, ciò che la sua essenza racchiude, ciò che significa precisamente essere uomo»¹⁷.

L'ignoranza di sé in cui l'uomo vive, tuttavia, significa per Lamy in senso specifico ignoranza della propria costituzione psicofisica e dei condizionamenti che essa comporta: condizionamenti dai quali deriverebbero in sostanza, con un terribile automatismo, tutte le *illusioni* e

le *sregolatezze* cui l'uomo soggiace¹⁸. L'uomo, leggiamo ancora nella prefazione generale alla *Connoissance de soi-mesme*, si interessa a conoscere le maree e la loro alternanza, ma non si dà pena «d' esaminare come il suo sangue e i suoi umori s'agitano e fermentano, più o meno, in certi tempi, causando così violenti e improvvisi sollevamenti nelle sue passioni»¹⁹. Eppure, prosegue Lamy, nulla sarebbe tanto a portata di mano quanto la conoscenza di sé, dal momento che nulla avviene nell'uomo senza essere in qualche modo avvertito e percepito, e persino nel rapporto con le cose sensibili l'uomo incontra piuttosto se stesso, cioè la propria costituzione e la propria organizzazione fisiologica, che quelle.

L'antropologia di Lamy è dunque in primo luogo un trattato di patologia, che si propone innanzi tutto di «far vedere i principî naturali e fisici di tutte queste malattie: mostrare come tutti questi movimenti sregolati si formano nel cuore, ciò che ve li fa nascere, le relazioni che hanno con lo spirito e tramite lo spirito col corpo»²⁰, nella convinzione che «senza la conoscenza dell'uomo, secondo il suo essere naturale e fisico, nulla è più disagevole, seguendo il corso ordinario delle cose, che rimediare efficacemente alle malattie dell'anima, o prevenirle»²¹.

Se il modello di narrazione delle passioni umane è quello del *dérèglement*, spietatamente meccanicista è il principio di costruzione della scienza dell'uomo: «le leggi dell'unione dello spirito e del corpo [...] sono necessarie e indipendenti dalla volontà»²², il che implica, come recita il titolo di un capitolo del terzo volume della *Connoissance de soi-mesme*, che «tutti gli uomini hanno nei loro corpi dei principî meccanici di compassione e d'imitazione, che sono per il cuore grandi sorgenti di illusioni e sregolatezze»²³. Ne deriva che la scienza dell'uomo sarà in possesso di una terminologia prettamente fisiologica (muscoli, nervi, fibre, membrane, tracce cerebrali, spiriti animali, maniere d'essere intese in quanto *disposizioni*, *stati* in cui si trova un determinato soggetto, ed elettivamente la *sensazione* in quanto maniera d'essere che deriva all'anima *dall'uso degli organi di senso*²⁴) e muoverà dall'ammissione della maggiore efficacia delle idee sensibili rispetto a quelle spirituali²⁵, dal momento che, come scriverà Lamy nell'*Eclaircissement* posto in coda al quinto volume, «l'uomo preferisce sentire piuttosto che riflettere»²⁶.

Particolarmente evidenti, a questo punto, tanto i motivi dell'interesse di Du Bos per Fr. Lamy, quanto l'abissale lontananza nelle intenzioni e nelle conseguenze teoriche. Scopo della scienza dell'uomo è infatti per Lamy quello di condurre l'uomo a umiliarsi nel sentimento della propria miseria e impotenza, e in tal modo spingerlo ad allontanarsi dalla frequentazione degli oggetti sensibili, che andranno sostituiti con «idee spirituali e verità edificanti»²⁷.

Non sorprende allora che da questo progetto tragga origine anche un'aggressione senza quartiere alle lusinghe sensibili di cui è responsabile la retorica²⁸. All'argomento Lamy dedica una strategia piuttosto articolata all'interno di un capitolo dedicato alle *Illusioni che riguardano l'immaginazione*²⁹. Persino nella retorica sacra (siamo alla fine del secolo della *sophistique sacrée* e dei "concetti predicabili") si sarebbe insinuata una *falsa eloquenza* che soddisfa l'orecchio con la misura dei periodi, le passioni con le figure e l'immaginazione con espressioni vive e sensibili, lasciando lo spirito «vuoto di verità solide e salutari, e il cuore senza un moto per i veri beni»³⁰.

C'è tuttavia uno spazio per una eloquenza santa, cui Dio stesso è solito accordare la propria grazia, eloquenza che vorrà raggiungere il cuore partendo dallo spirito e non dai sensi, e che, piuttosto che a «questi discorsi così studiati e politici, così ornati e propri a colpire l'orecchio e scaldare l'immaginazione», si affiderà a discorsi «semplici e naturali, che partono da un cuore appassionato per la verità»³¹. Si apre così, ed è di estrema importanza all'interno di quella *querelle* di fine Seicento sulla retorica, nei cui confronti Du Bos prenderà posizione – si apre, dicevo, lo spazio per una "rhetorica contra rhetoricam", che si affida, in Lamy come in altri sostenitori coevi delle stesse posizioni, al magistero di Sant'Agostino³².

Altrettanto evidente la polemica anti-gesuitica³³ in ambito pedagogico e retorico, se è vero che Lamy si scaglia contro coloro che si dedicano metodicamente «nell'educazione e nell'istruzione dei giovani»³⁴ a sviluppare e promuovere l'uso dell'immaginazione e della memoria, quando piuttosto occorrerebbe «esercitare e coltivare il giudizio, di cui si ha un bisogno infinito, e lasciare in riposo la memoria, che c'è sempre in abbondanza»³⁵. Primato del *giudizio* che poi, nel già citato *Eclaircissement*, verrà tradotto, secondo una impostazione di tipo logico, in primato dell'*evidenza* nelle scienze naturali e della *prudenza* nelle scienze pratiche³⁶. Balthasar Gibert, l'avversario gesuita di Fr. Lamy, metterà polemicamente in rilievo la dichiarata ispirazione lockiana da cui deriva, cosa ai nostri fini piuttosto notevole, una simile impostazione³⁷.

Non approfondirò ulteriormente questi aspetti della *querelle* sulla retorica, per considerare piuttosto altri due punti delle argomentazioni di Lamy, ricchi di ricadute sul nostro Du Bos. Lamy sottolinea infatti nelle stesse pagine quanto scarsa durata abbiano nel nostro cuore quelle emozioni che non sono che *l'effetto naturale* del discorso, che legano dunque il successo dello scopo edificante alle lusinghe sensibili³⁸. Ancora un punto sensibile, mi si perdoni il bisticcio, per il ripensamento che ne farà Du Bos. Tutta la questione acquista il suo reale spessore solo se messa ulteriormente in relazione a quanto, circa duecento pagine dopo, lo stesso Lamy giungerà a dire, in un apparente capovolgimento di questi ultimi assunti; il discorso si è ora spostato sui

principi meccanici di compassione e imitazione causa di illusioni nel nostro cuore, e dall'eloquenza sacra si passerà, vedremo, alla musica vocale.

Le passioni troveranno sempre la strada che dagli organi di senso conduce al cuore, per riversarvi i loro distruttivi effetti; è impossibile che la vista della passione sul volto di un uomo «non produca delle tracce nel cervello, dei movimenti negli spiriti animali e delle impressioni nel cuore, del tutto simili a quelle da cui quell'uomo è agitato. Ma se queste impressioni non sono favorite dal temperamento e dalle disposizioni della macchina», aggiunge Lamy, «esse si cancellano ordinariamente non appena non si è più in presenza» di colui che le ha prodotte in noi per il principio meccanico dell'imitazione³⁹.

Violenta allora, quanto effimera, l'emozione che proviene dai sensi. Ma con una distinzione ulteriore e fondamentale; se cioè alle emozioni si affida il compito di trasmettere delle verità, di operare per l'edificazione morale, l'effetto verrà velocemente cancellato dal prevalere di altre sensazioni, di segno diverso: è il caso appunto di un'eloquenza sacra che si affidi a effetti sensibili, da cui non deriva che «un ardore passeggero»⁴⁰. L'emozione intesa a turbare il cuore per la via dei sensi, invece, non farà che trovare nei sensi stessi un canale sempre meglio disposto a subire gli effetti di quei «principi meccanici di compassione e imitazione». Ciò vale per il senso della vista, ma vale non meno per l'orecchio. E veniamo appunto alla musica vocale, che unisce in sé un linguaggio arbitrario, quello della parola, nata per convenzione umana, a un linguaggio naturale, quello della musica (e della stessa voce umana), il cui significato è «fondato sulle leggi dell'unione dello spirito col corpo»⁴¹. Saremo dunque portati a risentire in noi nel modo più vivo le passioni che ha o finge di avere colui che canta, ma ben al di là di ciò, per effetto di quelle stesse leggi naturali, «mille idee accessorie, assai differenti da quelle che presentano le parole, e tutte tocanti e turbolente, s'insinuano furtivamente nello spirito degli uditori, e ciò in modo differente, secondo la diversità del loro temperamento, età, inclinazioni, abitudini, turbandoli in modo altrettanto differente, secondo le disposizioni della loro macchina»⁴². Esiti ultimi che la *scienza dell'uomo* di Lamy diagnostica con inflessibile necessità, per contrapporre loro, tramite la conoscenza di sé e cioè lo studio della fisiologia umana, la via della mortificazione e delle idee spirituali, astratte dai sensi.

Possiamo a questo punto tornare all'obiezione su cui si aprono le *Réflexions critiques* di Du Bos: la via della «conoscenza di sé» è penosa e impraticabile alla massima parte degli uomini, la speculazione contraria alla stessa costituzione cerebrale e per lo più improponibile, e ora sappiamo perché, se non legata a un «sentimento attuale o re-

cente»⁴³. Si potrebbero moltiplicare le citazioni, già solo rileggendo le prime due o tre pagine delle *Réflexions critiques*: «Poche persone sono tanto fortunate [...] da essere abitualmente in buona compagnia con se stesse. [...] La situazione del proprio stato d'animo è sconosciuta alla maggior parte degli uomini, i quali, pensando a quanto gli altri devono soffrire di solitudine in base a ciò che essi stessi ne soffrono, ritengono che essa sia un male doloroso per tutti»⁴⁴. E ancora, sul versante fisiologico, cambiare lavoro rimette in moto gli spiriti animali dando nuovo slancio all'immaginazione, mentre le passioni, fonte al tempo stesso di piaceri e dolori vivissimi, «impediscono agli uomini di incontrarsi, per così dire, faccia a faccia con se stessi quando non sono occupati, e di trovarsi quindi afflitti e annoiati»⁴⁵.

Si tratta alla lettera della stessa diagnosi di Lamy, si badi bene, da cui però seguono conseguenze diametralmente contrapposte. «L'emozione naturale che si risveglia in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo o nella sventura non ha altre attrattive se non quella di essere una passione i cui moti agitano l'animo e lo tengono occupato»⁴⁶; sono parole di Du Bos, ma potrebbero stare nelle pagine di Lamy prima citate, se non appunto per l'inversione di segno con cui viene considerato il nesso fra passione e occupazione dell'animo. Non a caso già Heinrich von Stein notava che contro una tradizione che elaborava il *topos* lucreziano del *suave mari magno* mettendo l'accento sulla calma del saggio, sul distacco dello spettatore, le considerazioni di Du Bos puntano tutte a valorizzare lo stimolo fisiologico che proviene dall'emozione («Reiz der Erregung»⁴⁷).

Munteano metteva in luce i parallelismi fra la climatologia di Lamy e quella di Du Bos: considerazioni che non starò a ripetere, per segnalare invece come tanto il principio dell'azione meccanica delle emozioni, si è appena visto, quanto quello del carattere superficiale delle passioni scatenate dalle arti (esposto da Du Bos nel terzo capitolo della prima parte) abbiano giusto in Fr. Lamy una fonte di riferimento assolutamente principale.

Si tratta realmente delle principali “pietre di costruzione” dell'estetica dubossiana. L'imitazione operata dal poeta o dal pittore ispira in noi «una copia della passione che l'oggetto stesso avrebbe ingenerato»⁴⁸; tuttavia l'impressione è meno profonda, non raggiunge la ragione, «per la quale in queste sensazioni non c'è illusione», e colpisce «solo l'anima sensitiva», dileguandosi subito.

Mi viene in mente un passo delle *Lettere persiane* di Montesquieu: «Quando a un europeo capita una sventura, non gli resta altra risorsa che la lettura di un filosofo chiamato Seneca; ma gli asiatici, più sensati e migliori medici in questa materia, prendono bevande capaci di rendere l'uomo gaio e di distrarlo dal ricordo delle sue pene»⁴⁹. Qui il tetro europeo di Montesquieu potrebbe essere senz'altro Fr.

Lamy, mentre per una volta potremmo accostare la funzione dell'arte in Dubos, piuttosto che al tanto spesso maltrattato *ragoût*, alle bevande del *malinconico* Usbek ⁵⁰.

L'arte produce «passioni artificiali capaci di tenerci occupati nel momento in cui le sentiamo e incapaci di causare in seguito pene reali e autentiche afflizioni» ⁵¹. E tuttavia la funzione dell'arte, senza allontanarsi in modo notevole da questo livello d'interpretazione – da questo quadro antropologico, voglio dire – si innalza a funzioni strutturali ben differenti; il sentimento, senza cessare di essere profondamente innervato nelle specifiche situazioni culturali, climatiche, negli specifici temperamenti e quant'altro (esemplari in questo senso le considerazioni sulla traduzione ⁵²), si innalza al ruolo di una costante: «Leggendo un poema che ha commosso le generazioni passate [...] anche le future ne saranno colpite. In questo ragionamento vi è solo una supposizione e cioè che gli uomini, di ogni tempo e in ogni luogo, hanno tutti lo stesso cuore. [...] Vediamo così che gli uomini, che non si accordano sulle questioni la cui verità si basa sul ragionamento, sono d'accordo su quelle che si giudicano per mezzo del sentimento» ⁵³.

Ed è qui che la retorica offre la sua funzione di supporto: e tuttavia – ed eccoci di nuovo al punto da cui può prendere le mosse un “approccio antropologico all'attualità della retorica di Du Bos” – non si tratterà della retorica, e dell'antropologia, dell'uomo che medita, ma di quella dell'uomo che sente.

In breve, il modello retorico di comprensione della poesia e della pittura garantisce costanza e durata all'emozione, la organizza culturalmente nel mondo del sentimento, strutturazione intersoggettiva delle passioni umane. La nozione di “sentimento” in Du Bos – nozione su cui ovviamente non sarà qui possibile addentrarsi in analisi più minute – sarebbe del resto impensabile al di fuori dei rapporti fra genio, emozione e pubblico, nel senso specifico che il sentimento figura, al tempo stesso, come un elemento imprescindibile del “corredo antropologico” e come il punto di arrivo di una strategia culturale di interazione: intendendo con quest'ultima affermazione non l'esito di un processo di apprendimento, ma piuttosto l'espressione concreta dell'essere sociale dell'uomo. Potremmo riconsiderare a questo punto le complesse tessiture, tutte sostanziate di riferimenti quintiliane, che Du Bos intraprende per cercare di coniugare insieme i poli della natura e dell'arte.

Lontanissima dall'anti-retorica in ultima analisi “cartesiana *sui generis*” del benedettino Lamy, e dal suo esser fondata sull'*evidenza della verità*, la nuova retorica di Du Bos mirerà a *costruire istituzioni* ⁵⁴, costruire le fondamenta della valutazione estetica; dovrà cercare di commisurare insieme le costanti antropologiche, le peculiarità ambientali e la concretezza delle differenti situazioni argomentative. Quella di Du Bos sarà una retorica interamente ripensata nel nuovo progetto antro-

pologico, con esso compenetrata al punto da trovare un esemplare momento saliente nella costruzione della “nuova” teoria del genio.

¹ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris 1770⁷, ed. it. a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Palermo 2005, nel seguito cit. semplicemente come *Riflessioni*.

² Cfr. J.-B. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc.*, Paris 1747, p. 166; A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris 1913, rist. an. Genève 1969, p. 190; B. Munteano, *Un rhéteur esthéticien. L'Abbé Du Bos*, in Idem, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris 1967, p. 297 (ivi il rif. a Le Blanc); M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, p. 212.

³ Evidente la cosa con i primi due nomi, sull'ultimo si veda almeno G. Ueding, *Schillers Rhetorik*, Tübingen 1971.

⁴ Già H. Von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886, p. 240, sottolineava questo aspetto decisivo.

⁵ *Riflessioni*, I, 1, p. 38.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. E. Lessing, *Johann Huarts Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*, Zerbst 1752, n. ed. München 1968.

⁸ Penso in particolare a quanto Huarte dice nel cap. VIII della sua opera, si veda l'ed. it. J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni*, Bologna 1993, pp. 107-16.

⁹ Cfr. *Riflessioni*, 2, I, p. 198.

¹⁰ B. Munteano, cit., pp. 339-40 e pp. 357-64.

¹¹ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze 1966, p. 211.

¹² In 4 voll., Paris 1694-98.

¹³ B. Munteano, cit., p. 339.

¹⁴ Ivi, p. 361.

¹⁵ Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. I, Paris 1694, *Préface*, non numerata (alla p. 23).

¹⁶ M. Mazzocut Mis, *Animalità. Idee estetiche sull'anima degli animali*, Firenze 2003, p. 63 nota.

¹⁷ Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. I, cit., *Préface*, p. 1.

¹⁸ Questo tema percorre continuamente il lungo trattato di Lamy, fino a essere teorizzato nel modo più esplicito nel terzo volume, Paris 1697, pp. 195-258.

¹⁹ Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. I, cit., *Préface*, p. 5.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Ivi, p. 14.

²² Ivi, p. 18.

²³ Idem, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. III, cit., p. 195.

²⁴ Idem, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. I, cit., *Préface*, pp. 23-27.

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ Idem, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. V, Paris 1698, p. 407.

²⁷ Idem, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. I, cit., *Préface*, p. 21.

²⁸ In proposito, oltre al cit. Munteano, cfr. P. France, *Rhetoric and truth in France, from Descartes to Diderot*, Oxford 1972; M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, n. ed. Paris 1994; V. Kapp, *L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique*, in M. Fumaroli (a cura di), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris 1999, pp. 707-86, specie 780-84.

²⁹ Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. III, cit., pp. 116-36.

³⁰ Ivi, p. 122.

³¹ Ivi, p. 123.

³² Cfr. ivi, p. 132 e cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, cit., p. 640 e la relativa bibliografia.

³³ Cui infatti risponde piuttosto prontamente il gesuita Balthasar Gibert, *De la véritable*

éloquence, ou Réfutation des paradoxes sur l'éloquence: Avancez par l'Auteur de la Connoissance de soi-même, Paris 1703; Lamy risponde con *La Rhétorique de collège trahie par son apologiste, dans son traité de la véritable Eloquence, contre celui de la connoissance de soy-même*, Paris 1704; segue ancora il gesuita con un'opera in tre volumi (Paris 1705-07) di *Réflexions sur la rhétorique: où l'on répond aux objections du P. Lamy, bénédictin*. Ancora il gesuita avrà l'ultima parola, dopo la morte dell'avversario (1711) raccogliendo tre altri volumi (Paris 1713-19) di *Jugemens des savans sur les auteurs qui ont traité de la rhétorique*. Il lettore sarà confortato nell'apprendere che quasi tutti i testi citati, insieme a una confutazione di Spinoza opera dello stesso Fr. Lamy, sono direttamente scaricabili dal sito (gallica.bnf.fr) della Biblioteca Nazionale di Parigi.

³⁴ Cfr. Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. III, cit., p. 133.

³⁵ Ivi, p. 134.

³⁶ Idem, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. V, cit., p. 382.

³⁷ B. Gibert, *Réflexions sur la rhétorique*, cit., vol. I, p. 68. Gibert, in una *réflexion* che mira a dimostrare che "retorica ed eloquesnza non sono altra cosa che la ragione stessa", tratta Locke da perfetto sconosciuto che Lamy avrebbe l'impudenza di contrapporre a tutte le autorità della retorica e del pensiero filosofico.

³⁸ Fr. Lamy, *De la Connoissance de soi-mesme*, vol. III, cit., p. 123.

³⁹ Ivi, p. 226.

⁴⁰ Ivi, p. 230.

⁴¹ Ivi, p. 233.

⁴² Ivi, pp. 234-35.

⁴³ *Riflessioni*, 1, I, p. 38.

⁴⁴ Ivi, p. 39.

⁴⁵ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁶ Ivi, 1, II, p. 40.

⁴⁷ H. Von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, cit., p. 231.

⁴⁸ *Riflessioni*, 1, III, p. 45; stesso riferimento per le cit. che seguono.

⁴⁹ Ch.-L. Secondat de Montesquieu, *Lettere persiane*, ed. it. Milano 2000⁷, p. 106.

⁵⁰ Si legga del resto, a conferma, questo passo di Dubos: «Coloro che comprendono gli antichi e non ne provano piacere, sono così pochi rispetto a quelli che ne sono appassionati, come gli uomini che hanno una naturale avversione per il vino sono pochi rispetto a tutti gli altri»; *Riflessioni*, 2, XXXV, p. 353.

⁵¹ *Riflessioni*, 1, III, p. 44.

⁵² Ivi, 2, XXXV.

⁵³ Ivi, 2, XXXIV, p. 346.

⁵⁴ Mi riferisco qui a H. Blumenberg, *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in Idem, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, pp. 104-36, trad. it. Milano 1987, pp. 85-112.

L'arte e i suoi limiti:
*le fonti inglesi nelle Riflessioni critiche di Du Bos**
di Andrea Gatti

Chi voglia leggere, o soltanto scorrere, le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* di Jean Baptiste Du Bos (1719) non tarderà ad accorgersi della ridotta presenza di fonti inglesi menzionate esplicitamente: a prescindere da Joseph Addison, più volte richiamato, pochi altri fra i suoi connazionali ricorrono, fuggevolmente, nelle pagine del trattato. Una latitanza che coinvolge anche poeti e pittori, più direttamente legati al tema del libro. I primi non sono quasi mai presi a supporto testuale per le asserzioni critiche di Du Bos, il quale menziona ad esempio Thomas Otway, drammaturgo dalla fortuna discontinua e che finì la sua breve vita sul lastrico, o John Wilmot, già dismesso da Samuel Johnson nel secondo Settecento, ma tace autori di prima grandezza come Milton e Shakespeare. Quest'ultimo, in verità, sarebbe stato pienamente rivalutato solo nella seconda metà del XVIII secolo (ancora nel 1710 un lettore esperto come Lord Shaftesbury ne criticava la «naturale rozzezza», lo «stile non raffinato», «lo spirito e il verso antiquati» e la «mancanza di metodo e coerenza»¹); ma certo Milton era oggetto di venerazione già al tempo di Addison, che gli dedicò diversi fogli dello "Spectator", richiamandovi invece solo sporadicamente il poeta dell'*Amleto*.

Nelle *Riflessioni critiche* John Dryden è prima citato a margine di una digressione sullo stato dell'arte pittorica in Inghilterra e poi censurato per aver «copiato gli autori francesi in opere che offriva come frutto della sua invenzione» (II 32, p. 331); ma di lui vengono taciuti i numerosi scritti sulle arti e le versioni degli autori classici più cari anche a Du Bos: fra gli altri Virgilio, alla cui *Eneide* (libri IV e VI) nel 1697 Dryden antepose un saggio di teoria poetica nel quale affronta temi non troppo diversi da quelli discussi poi da Du Bos. Senza contare che Dryden aveva procurato nel 1695 la versione inglese del *De arte graphica* di Du Fresnoy («cesellato – come scrive Tatarkiewicz – nel corso di venticinque anni dal 1641 al 1665»²), premettendovi quel *Parallel of Poetry and Painting* che, almeno nella materia d'indagine, costituisce l'antecedente più prossimo del trattato dubosiano. Di William Temple figura nelle *Riflessioni critiche* il trattato sulle Province unite olandesi (*Observations upon the United Provinces of the Nether-*

lands, 1672), ma non il saggio sulla poesia del 1690, presto tradotto e incluso fra le *Ceuvres mêlées* pubblicate a Utrecht nel 1693; o il trattato *On Ancient and Modern Learning* (1690), cui Wotton replicò quattro anni dopo con un saggio “modernista” ben noto a Du Bos, che ne riporta alcuni luoghi (fra i pochi in cui siano fatte concessioni al primato degli antichi; I 19, p. 81). Né è menzionato Alexander Pope, il cui *Essay on Criticism*, sorta di risposta inglese all’*Art poétique* di Boileau, a partire dal 1711 si era assicurato in Europa notevole risonanza, e già nel 1717 era apparso in versione francese, seppure parziale, per cura di John Robethon.

Più ovvio il silenzio delle *Riflessioni critiche* intorno alla pittura d’oltremarina, giacché lì una scuola nazionale, sebbene in formazione, non si sarebbe affermata che verso la metà del secolo. In un’interessante digressione sull’arte britannica, Du Bos riconosce che questa annovera «validi musicisti e poeti eccellenti», ma non pittori che occupino, «tra i pittori celebri, lo stesso posto che i filosofi, gli studiosi, i poeti e gli altri inglesi illustri occupano tra quelli delle altre nazioni che si sono distinti nella stessa professione»; e solo in una rubrica a margine del testo egli richiama i “tre ritrattisti” Samuel Cooper, William Dobson e John Riley (II 13, p. 243). Converterà però ricordare che al tempo di Du Bos il *peintre-philosophe* Jonathan Richardson aveva riscosso già una certa attenzione anche fuori d’Inghilterra coi suoi trattati sulle arti e sulla critica: in Italia l’abate Pellegrino Orlandi non solo lo include con plauso fra gli artisti del suo *Abecedario pittorico* (nella seconda ed. accresciuta del 1719)³, ma anche ne menziona il saggio sulla *Theory of Painting* pubblicato a Londra quattro anni prima e noto ben presto ai cultori europei delle arti.

In campo specificamente estetico l’Inghilterra aveva prodotto alcuni dei suoi testi più influenti già prima che Du Bos mettesse mano all’edizione originale delle *Riflessioni critiche* del 1719: per limitarsi a quelli di risonanza più immediata, o duratura, si ricorderà che i *Saggi* di Bacone, uno dei quali specificamente dedicato alla bellezza, iniziarono a circolare in francese dal 1619, con due diverse edizioni e versioni in soli quattro anni. Verso la metà del Seicento il drammaturgo William Davenant e Thomas Hobbes s’erano già confrontati pubblicamente su questioni di teoria poetica, lasciandone testimonianza scritta il primo nella prefazione al suo dramma *Gondibert* (1650), il secondo in una celebre “replica” pubblicata l’anno successivo (*Answer of Mr. Hobbes to Sir William Davenant’s Preface Before Gondibert*). Inoltre, sui temi della *fancy* e dell’*imagination* Hobbes si era fermato non solo nel *Leviatano* (1651), del quale è difficile credere Du Bos non avesse sentito parlare (anche perché una versione ridotta dell’opera era disponibile dal 1668 in latino, idioma certamente noto al francese), ma anche nel trattatello sui pregi del poema eroico premesso alle sue traduzioni se-

nili dell'*Odissea* e dell'*Iliade* (1677; ma le due versioni erano già uscite separatamente nel 1675 e 1676 rist.).

Infine, Addison nel 1712 aveva adunato i suoi *Piaceri dell'immaginazione* in undici fogli dello "Spectator" (nrr. 411-421), che a partire dal 1716 avrebbe conosciuto diverse edizioni francesi col titolo *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*. E nel 1713 a Napoli la morte prematura impedì a Shaftesbury di confermare all'editore John Darby a Londra l'imprimatur alla seconda edizione delle *Characteristics* (la prima era del 1711), che uscì nondimeno quello stesso anno completa di scritti inediti e altri che già si erano affermati autonomamente presso il pubblico europeo nella prima decade del secolo: temi specificamente estetici affrontavano il *Soliloquio, o consigli a un autore* (1709), forse non ignoto a Du Bos, che nelle *Riflessioni* accenna a sua volta al tema del dialogo interiore (I 1, p. 39), e il saggio su *humor* e *wit*, pubblicato in Inghilterra nel 1709, che fu tempestivamente tradotto in francese l'anno successivo (*Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement*); per non dire della fama europea che seppe presto assicurarsi l'opera sua più famosa, *I Moralisti*. Soprattutto, la seconda edizione delle *Characteristics* includeva quel saggio sul dipinto storico (*A Notion of the Historical Draught, or Tablature of the Judgment of Hercules*) ch'era originariamente uscito proprio in lingua francese nel novembre 1712 sul "Journal des Sçavans" (*Jugement d'Hercule*) e solo in un secondo tempo era stato tradotto dallo stesso Shaftesbury e pubblicato in Inghilterra: operetta la cui ampia risonanza è attestata dal fatto che, ad esempio in Italia, Francesco Algarotti nel suo *Saggio sulla pittura* (1756) non solo ne imitava il tema, ma addirittura ne riprendeva alla lettera alcune parti ⁴.

È dunque da escludere che fatti esterni quali la circolazione libraria siano all'origine della scarsa menzione di autori inglesi da parte di Du Bos; tanto più che in Francia la ricezione di opere straniere fra Sei e Settecento poteva avvenire anche per vie meno documentabili, ma non per questo meno collaudate o significative: conversazioni private, scambi epistolari, citazioni indirette o notizie e recensioni in periodici d'informazione culturale quali le "Nouvelles de la République des lettres", la "Bibliothèque choisie", il "Journal des Sçavants" o gli "Acta eruditorum". Siamo così indotti a volgere l'attenzione dal fatto alla sua causa, e a ricercare altrove i motivi del ridotto numero, nelle *Riflessioni critiche*, di riferimenti espliciti agli autori inglesi che in tutta Europa venivano letti e discussi – con riscontri non sempre e non necessariamente positivi – proprio a partire dagli anni in esame. Le ragioni, come s'è visto, non sono storico-fattuali e dovranno forse cercarsi, a questo punto, sul piano teorico.

Prima di avanzare una possibile spiegazione, va detto che, se pure le riflessioni di Du Bos si fermano su poesia e pittura, il problema emerge più chiaramente ove solo si consideri il secondo termine del

binomio; insieme, naturalmente, al generale pensiero estetico che ne comprende i rispettivi àmbiti di riflessione. Mentre infatti agli inizi del Settecento la teoria poetica vantava una tradizione teorica consolidata alla quale attingevano a un tempo inglesi e continentali (così che risalendo a essa più agevolmente si scorgerebbero analogie e concomitanze, ma rimarrebbero indefiniti i termini e l'esistenza stessa del problema), è nella riflessione sulla pittura che i caratteri peculiari, o comuni, della riflessione estetica inglese e dubosiana si definiscono più nitidamente. Escludendo ovviamente, in virtù della sua attitudine di storico, che Du Bos abbia mancato di indicare le fonti alle quali attinge, mi chiedo se il "silenzio inglese" delle *Riflessioni* non rifletta una certa cautela di Du Bos nell'adattare alla propria teoria artistica i contenuti e i modi della coeva speculazione d'oltremarica – una cautela forse dettata dalla *forma mentis* non tanto (o non solo) di Du Bos quanto anche del pubblico di artisti, conoscitori, critici e spettatori cui egli intendeva rivolgersi. In ogni caso, questa sarebbe ancora solo una parte della spiegazione, oltre la quale occorre spingersi più indietro e capire le ragioni profonde di quel silenzio; e soprattutto, se esso sia indice di un'assenza reale o solo apparente.

Intanto, nella Francia di primo Settecento la teoria e critica delle arti figurative versava in uno stato meno aurorale che in Inghilterra. Fin dal secolo precedente Fréart de Chambray, Bosse, Félibien, Du Fresnoy e altri avevano impostato il discorso estetico-critico in saldi termini di classicismo (e accademismo), e in quella linea Du Bos sembra disporsi. Ed è vero che sulle due sponde della Manica la riflessione intorno alle arti attingeva a fonti comuni: gli *auctores* della classicità, la tradizione neoplatonica rinascimentale e la letteratura artistica barocca. Ma fra quella tradizione e autori come Addison e Shaftesbury s'era interposta una "variante" specificamente inglese: Locke, il quale aveva segnato una via peculiare alla riflessione anche estetica dei conazionali, fornendo i propri "moderni" criteri d'indagine ed esasperando per reazione quelli tradizionali. E dopo Locke c'era stato Berkeley, che entro il 1719 aveva già pubblicato il *Saggio sulla visione* (1709), i *Principi della conoscenza umana* (1710) e i tre *Dialoghi tra Hylas e Philonous* (1713), definendo ulteriormente il carattere originale della filosofia inglese nella medesima linea "empiristica". Una filosofia la cui applicazione estetica non doveva apparire troppo immediata agli occhi di chi non partecipava direttamente a tale dibattito.

Tanto che dove aveva luogo, come in Addison, quell'applicazione non costituiva comunque la principale causa d'interesse nel lettore continentale, a giudicare dallo stesso contesto delle citazioni dubosiane. Se Addison poté varcare i confini insulari fu per la sua critica conforme ai canoni del classicismo, per l'escatologia platonizzante che reggeva la sua estetica, per l'ascendenza ficiniana della sua ontologia

dell'arte, più che per aver inserito (o cercato d'inserire) simili caratteri in una cornice gnoseologica di stampo lockiano. Eppure, avvertiva lo stesso Addison dai fogli dello "Spectator": «Il saggio sull'intelletto umano del sig. Locke potrebbe essere considerato un libro piuttosto insolito per un uomo che volesse farsi una certa reputazione come autore di saggi di critica; ma nello stesso tempo, è assolutamente certo che un autore che non ha imparato l'arte di distinguere fra parole e cose, e di disporre i suoi pensieri e metterli in giusta luce, qualunque regola conosca, è destinato a perdersi nella confusione e nell'oscurità»⁵. Né l'influenza del pensiero di Locke sui connazionali mancò di coinvolgere i teorici dell'arte; nella già menzionata *Theory of Painting* Richardson equiparava il genio del filosofo a quello di Newton, osservando: «Un volto e un'espressione come quelli di Mr. Locke o di Sir Isaac Newton darebbero lustro alle migliori composizioni perfino di Raffaello, giacché esprimere i loro caratteri sarebbe compito degno di quella mano divina»⁶.

A partire dalle fonti comuni sopra menzionate v'è una lente piuttosto efficace per scorgere specifici presupposti e caratteri dell'estetica dubosiana e inglese, e vedrò di impiegarla rapidamente. Intanto, ricordo brevemente che a fondamento della teoria artistica delle *Riflessioni critiche* è la funzione dell'arte di suscitare emozioni nello spettatore per contrastare quella noia che, secondo Du Bos, è la peggior afflizione della vita spirituale. Emozioni che l'artista può eccitare riproducendo soggetti che già nella realtà risultano appassionanti (I 1-3, pp. 38-47): la rappresentazione della morte di Germanico commuoverebbe assai più dell'esecuzione di un vaso di fiori perché diverso è l'interesse che i due fatti sollevano nella vita reale; e nel secondo caso, precisa Du Bos, non è l'oggetto rappresentato a coinvolgerci, ma l'arte che l'ha imitato (II 6, p. 52). Se l'emozione è effetto dell'arte, l'imitazione – più o meno fedele – ne costituisce invece la qualità essenziale; dei modi di quell'imitazione Du Bos dà subito conto approfondendo numerosi e spesso originali aspetti corollari, fra i quali il tema della "verosimiglianza".

Ora, quello di verosimiglianza è un canone per così dire ancipite, "bifronte". Di fatto, come lo si deve intendere? Come una concessione o una restrizione? Indica la libertà dell'arte o i limiti oltre cui questa non può espandersi? Informa gli artisti che nelle loro creazioni possono liberamente e completamente affrancarsi dal mondo visibile o che i loro voli fantastici non possono spingersi oltre il punto in cui quel mondo viene trasceso? La natura è per l'arte un punto di partenza o di arrivo? Un trampolino o una catena? A seconda di come la verosimiglianza viene intesa, si determinano due distinte concezioni riguardo a metodi, fini e valori dell'arte, delle quali possono testimoniare esemplarmente le estetiche qui al vaglio; simili concezioni sottendono una logica ben

precisa che vale la pena evidenziare, e offrono una spiegazione possibile della catena di riferimenti inglesi nelle *Riflessioni critiche*.

Procedendo anzitutto a un rapido esame dossografico, fra i maggiori estetologi inglesi si nota la tendenza a enfatizzare gli aspetti di *libertà* della verosimiglianza. Non intendo ovviamente sostenere che in Gran Bretagna tutti i teorici dell'arte fra Sei e Settecento convergessero su tale interpretazione; rilevo anzi che gli stessi sostenitori di questa non di rado si ritirano su posizioni meno tolleranti, insistendo sul valore delle regole imposte dal *sensus communis*. Tuttavia, da Bacone a Hobbes allo stesso Addison, la libertà dell'artista viene quantomeno ammessa, e l'invenzione ricondotta a un processo associazionistico per il quale la natura è il deposito di immagini del quale la fantasia dispone liberamente per le sue creazioni. Prenderò Addison – esplicitamente noto a Du Bos – per esporne meno la teoria della libera creatività che la consapevolezza del carattere specificamente inglese di questa. In due fogli dei *Piaceri dell'immaginazione* Addison si diffonde sul tema dell'ispirazione artistica e osserva che è proprio della natura degli Inglesi indulgere a creazioni bizzarre e storie fantastiche: «Il genio della nostra gente meglio si attaglia a codesto tipo di poesia. Infatti, gli Inglesi son per natura fantasiosi e spesso, a causa dell'indole cupa e malinconica così diffusa fra la nostra gente, proclivi a concepire in gran copia idee e visioni peregrine, cui altri popoli non sono altrettanto inclini». Riguardo al rapporto arte-natura, Addison aggiunge poi che la poesia «ha per provincia non solo l'intero ambito della natura ma, creando nuovi mondi di suo, ci mostra esseri non reperibili nella realtà, rappresentando perfino le facoltà dell'anima, insieme a ogni suo vizio e virtù, con caratteri e forme sensibili»⁷; così, mentre «poeti e prosatori ricavano i loro multiformi materiali dagli oggetti esterni combinandoli insieme a loro piacimento», gli unici davvero «costretti a seguire la natura più dappresso e a prendere da esse intere scene» sarebbero gli storici, i fisici, i viaggiatori e i geografi⁸.

Nel sostenere ciò Addison si univa a un'autorevole schiera di teorici che prima di lui avevano insistito sulla libertà dell'arte. A partire da Philip Sidney, che nel suo celeberrimo *Elogio della poesia* (1581, ma pubblicato postumo nel 1595), anticipando quasi alla lettera Addison, scriveva che ogni arte umana, dalla astronomia alla geometria, dal diritto alla grammatica, ha «per suo oggetto principale le opere della natura, senza le quali essa non potrebbe esistere»; fa eccezione però l'arte del poeta, il quale «rifiutando di soggiacere a tali legami ed elevandosi con la forza della propria creatività, inaugura effettivamente una realtà nuova, sia migliorando ciò che già produce la Natura, sia creando ex novo forme mai esistite; [...] egli cammina tenendo per mano la Natura, senza esserne limitato dal rigido mandato ma esplorando liberamente e mantenendosi solo entro l'orizzonte della propria

immaginazione. La Natura non ha mai dipinto la Terra con il ricco caleidoscopio dei poeti [...]. Se il mondo del Creato è il riflesso dell'età del bronzo, solo i poeti ricreano un'età dell'oro!»⁹. A sua volta Bacone nel saggio *Della bellezza* accennava alla necessità per l'artista di procedere con «una specie di felicità [...], e non con regole», criticando a un tempo Dürer per aver ridotto l'arte a «proporzioni geometriche» nei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528)¹⁰. Nel suo trattato *Of Poetry*, del 1690, William Temple scriveva: «La verità è che esiste qualcosa di troppo libertino nel genio della poesia per essere confinato entro tante regole; e chiunque si appresti ad assoggettarlo a tali costrizioni ne perde sia lo spirito sia la grazia, che sono sempre innati e mai appresi, nemmeno studiando i maestri migliori»¹¹. E in un distico del 1670 Dryden dava lapidariamente voce a una convinzione assai diffusa tra i teorici dell'arte suoi connazionali: «E colui che striscia servilmente dietro ai sensi | è corretto, ma lontano dall'eccellenza»¹², tornando sullo stesso motivo sette anni dopo nell'*Apologia* della licenza poetica premessa a *The State of Innocence and Fall of Man*.

Nell'estetica inglese fino al primo Settecento s'era assai insistito sulla libertà dell'arte di officiare «illegittimi accoppiamenti e divorzi fra le cose» e di «volare da un'India all'altra», indicando altresì nel bello la combinazione del tutto arbitraria di “idee” tratte dall'esperienza¹³. Al contrario, nelle *Riflessioni critiche* e nella tradizione classicistica di cui esse sono tributarie, prevale un'accezione della verosimiglianza come *limitazione* e censura d'ogni forma artistica che sovverta l'ordine naturale delle cose. Du Bos insiste spesso sul fatto che nel trattare qualunque soggetto pittori e poeti sono invitati a «non inserirvi nulla che sia contro la verosimiglianza», pena sconfinare nel «meraviglioso» (II 28, p. 111). Per lui la natura dà la regola all'arte; e l'artista, quale che sia la potenza del suo genio, non può prescindere dall'evidenza dei sensi. Oltre che l'esito di inclinazioni individuali, fedeltà a tradizioni culturali pregresse o refrattarietà ad accoglierne di nuove, quei diversi approcci all'arte in termini di autonomia o eteronomia risultano essere una conseguenza logica delle due concezioni del verosimile sopra presentate.

Nella distinzione fra verosimile come libertà o come limite, il discrimine implicito è dato non tanto dalla possibilità di esperienza, quanto dalla necessità di esistenza. Mentre può essere falso che l'assenza di esperienza implichi la non-esistenza, il contrario è sempre vero. Personalmente, non ho fatto mai *esperienza* della città di Lovanio; eppure, se le carte geografiche o i resoconti degli amici studiosi o i cataloghi *online* della sua celebre biblioteca non mi ingannano, e credo nella realtà del mondo esterno, allora non ho motivo di ritenere quella città *inesistente*. Allo stesso modo, se mai ci capitasse di vedere uno Yahoo o un Leviatano, *in teoria* la noia non sarebbe scongiurata meno che al co-

spetto di un generale romano morente; a differenza di quest'ultimo, però, i primi due non sono mai intervenuti nell'esperienza di nessuno come realmente esistenti, o dati in natura: proprio questa non-esistenza è oggetto della censura di Du Bos, per il quale ciò che non può essere solleva le difese razionali e impedisce l'autentico apprezzamento estetico. Il problema è conciliare una simile affermazione con l'universale ammirazione, da lui stesso condivisa, per la letteratura greca e latina, certo non priva di ciclopi, sirene, gorgoni, sfingi e altri mostri polimorfi.

«Un fatto verosimile è un fatto possibile nelle circostanze in cui lo si fa accadere», giustifica Du Bos, commentando che non è condannabile il poeta che descrive Diana in atto di rapire Ifigenia per salvarla dal sacrificio e trasportarla nella Tauride, giacché «l'episodio era possibile, secondo la teologia dei Greci di quel tempo» (II 28, p. 111). Tuttavia, "possibile" qui sta a indicare qualcosa non che ha parvenza di verità, ma che si "crede" possibile; e il secondo fatto, lungi dal discendere, va anzi distinto dal primo. Le circostanze oggettive che rendono possibile credere nell'esistenza di una città chiamata Lovanio non sono le stesse che giustificano la convinzione che si possa scendere agli Inferi e poi tornare grazie a un ramo d'oro. Questo è qualcosa a cui gli antichi credevano, se vi credevano, senza prova o conferma d'esistenza. Du Bos è piuttosto critico con le invenzioni fantastiche di Ariosto, ma dubito che il Pegaso di Bellerofonte apparisse agli antichi Greci più "possibile" dell'Ippogrifo di Astolfo agli umanisti. Alla base dell'idea di verisimiglianza come fedeltà alla natura sembra essere l'asserzione che ove sia descritto il non-esistente, ovvero ciò che in natura non ha possibile esistenza, allora necessariamente non si dà vera arte. Ma nella sua forma positiva una simile proposizione mostra la propria incongruenza perché implica che ove sia descritto l'esistente allora si dà necessariamente vera arte: il che, ovviamente, non è vero. Con ciò non intendo sostenere, giacché non lo penso, che il riconoscimento dell'autonomia dell'arte sia negli autori britannici frutto di ragionamento: rilevo solo che le accezioni concessiva o limitativa del verosimile conducono anche logicamente a estetiche difformi.

Così, avrei potuto trovare, e certo vi sono, temi e problematiche comuni agli scritti inglesi sull'arte e alle *Riflessioni critiche* di Du Bos: penso, per esempio, al già ricordato motivo del soliloquio, che Du Bos avanza comunque evocando l'*auctoritas* non di Shaftesbury ma di Orazio; o alla teoria della composizione figurativa e relativa distinzione fra verità pittorica e poetica (I 31, p. 120 s.), che ripete quasi alla lettera quanto enunciato da Shaftesbury nel trattato sul disegno storico¹⁴. E al filosofo dell'*aesthetic sense* rimanda ancora l'idea dubosiana del sentimento come primo reagente alla sollecitazione estetica (vd., p. es., II 23, pp. 300-304); mentre l'enfasi posta dal francese sulle impressioni visive che determinano la superiorità della pittura sulla poesia (I 40,

pp. 161-66) è argomento che appare discusso in termini assai simili da Addison nei *Piaceri dell'Immaginazione*. Uscendo poi dallo specifico campo estetico, Du Bos mostra d'essere informato sulle indagini scientifiche che andavano svolgendosi in Gran Bretagna presso la Royal Society e sul metodo baconiano (ivi), sulle ricerche di William Harvey intorno alla circolazione sanguigna (II 33, p. 340) e quelle di Robert Boyle sulla pesantezza dell'aria (ivi, p. 339); il suo riferimento alla noia e all'umor basso non è forse alieno dalla suggestione della fortunatissima *Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621); e Locke è senz'altro uno degli autori presenti a Du Bos, nei termini e per i tramite correttamente indicati da Elio Franzini (Presentazione, pp. 11-30: pp. 16 e 23). Ma in generale, il tipo di riflessione estetica che anche dopo Locke s'è sviluppata in Du Bos da un lato e nei contemporanei inglesi dall'altro non mostra a mio avviso punti di convergenza tali da annullare la percezione delle differenti prospettive dalle quali essi discendono. Du Bos non manca di procedere, come gli inglesi, a una comprensione teoretica dell'arte, ma più spesso si muove con sicurezza e solida erudizione nel chiaro solco delle poetiche classiche. A differenza dei trattati inglesi sulle "fluttuanti" *idee* del gusto, sulle *idee* di bello e sublime, e di altre *inquiries* che fin dal titolo insistono sull'orientamento gnoseologico della loro indagine, le *Riflessioni* di Du Bos sono per sua stessa definizione *critiche*, in un senso meno trascendentale che applicato; e anche là dove la loro indagine appare più equamente divisa fra classicismo e modernità, la seconda è meno fine che mezzo per procedere più speditamente alla riaffermazione del primo.

Questi caratteri peculiari emergono anche dalle interpretazioni o valutazioni che di un medesimo dipinto danno talvolta Du Bos e gli inglesi. Nella *Theory of Painting* Jonathan Richardson descrive uno dei cartoni di Raffaello – oggi al Victoria & Albert Museum di Londra – per gli arazzi della Cappella Sistina (1515); a quanti obiettavano che nell'episodio della Pesca miracolosa anche il divino maestro aveva commesso l'errore di realizzare una barca sproporzionata rispetto alle figure che contiene, Richardson replicava insistendo sul canone di *libera* verosimiglianza e sulla conseguente autonomia dell'arte: «A un pittore a volte è concesso di allontanarsi dalla verità storica e perfino da quella naturale. [...] La verità è che se egli avesse disegnato la barca larga abbastanza per quelle figure, il suo dipinto sarebbe stato tutto barca, il che avrebbe sortito un effetto sgradevole...»¹⁵. A sua volta Du Bos, nel richiamare – da quella stessa serie – il cartone con la Predica di San Paolo, adotta un canone critico del tutto opposto a quello di Richardson, sottolineando come, nell'effigiare in maniera tanto eloquente le espressioni degli uditori, Raffaello abbia realizzato «un capolavoro di poesia tenendosi *nei limiti della verosimiglianza* più precisa» (I 13, p. 66, corsivo mio).

Tuttavia, è muovendosi anche nel solco di canoni letterari tradizionali e accogliendo il retaggio del classicismo antico e rinascimentale – pur sistemato, aggiornato e ampliato nei suoi ambiti di competenza – che le *Riflessioni critiche* hanno potuto esercitare influenza duratura sul pensiero estetico moderno. Nel primo Settecento gli Inglesi mostrano la fervida esuberanza e il vigore di chi si avvicina a una materia ancora insondata con forze nuove; ma Du Bos aveva la posata sicurezza e il calmo equilibrio dell'esperto conoscitore. Ad altri di dire se e come i due atteggiamenti si siano confrontati e reciprocamente avvantaggiati in progresso di tempo. Rilevo solo che nel suo saggio sull'eloquenza del 1742 Hume, nella scia di Du Bos, avvertiva il pubblico che «un'opera di genio si distingue dalle bellezze adulterate di uno spirito e di una fantasia capricciosi»¹⁶; e il primo fra i pittori e teorici dell'arte inglesi del XVIII secolo, Sir Joshua Reynolds, dal 1769 impartì agli studenti della Royal Academy of Arts una serie di lezioni sui *limiti* che s'impongono al genio creativo e sulla necessità di imbrigliare anche il talento più fervido entro la salda guida di canoni collaudati. Per contro, Blake, per limiti creativi non volle mai sentir parlare, lanciando violente invettive su chiunque (Reynolds incluso) mettesse in discussione l'autonomia del genio; e se in Francia Du Bos avvertiva che non può trarsi alcun piacere da un dipinto che rappresenti «un contadino che va per i fatti suoi conducendo due bestie da soma» (I 6, p. 52), cent'anni dopo dall'altra parte della Manica John Constable volle ispirarsi proprio a temi come quello per realizzare i suoi capolavori. Ma gli inglesi, si sa, fanno sempre a modo loro.

* I capitoli e le pagine indicate tra parentesi si riferiscono a Jean Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, a c. di M. Mazzocut-Mis e P. V., Prefaz. di E. Franzini, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2005.

¹ Shaftesbury, *Soliloquio, ovvero consigli a un autore* (1710), trad. it. di N. & P. Zanardi, a c. di P. Z., Padova, Il Poligrafo, 2000, p. 121.

² W. Tatariewicz, *Storia dell'estetica*, III. *L'estetica moderna* (1970), trad. it. di G. Caviglià, Torino, Einaudi, 1980, p. 497.

³ *Abecedario pittorico*, Venezia, Appresso G. Pasquali, 1753, p. 445a, s.v. "Richardson di Londra".

⁴ Cfr. *Saggio sulla pittura*, in *Illuministi italiani*, II. *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a c. di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 377, sul tema della verosimiglianza.

⁵ "Spectator" del 2 febb. 1712 (nr. 291), in Joseph Addison, *Essays in Criticism and Literary History*, ed. by J. Loftis, Northbrook (IL), AHM Publ., 1975, p. 125 (mia la trad.).

⁶ In Jonathan Richardson, *The Works*, ed. by J. Richardson Jr., London, Pr. by T. Davies, 1773, p. 76 s. (mia la trad.).

⁷ "Spectator" del 1° lu. 1712 (nr. 419), in *I piaceri dell'immaginazione*, tr. it. di G. Miaglietta, a c. di G. Sertoli, Palermo, Aesthetica, 2002, pp. 59-61 ("Del fiabesco"): p. 60 s.

⁸ "Spectator" del 2 lu. 1712 (nr. 420), ivi, pp. 63-65 ("Scienza e immaginazione"): p. 63.

⁹ Sir Philip Sidney, *Elogio della Poesia*, a c. di M. Pustianaz, Genova, Il melangolo, 1989, p. 29.

¹⁰ Francesco Bacone, *Saggi*, trad. it. di C. Guzzo, introd. di E. Garin, a c. di E. De Mas, Milano, TEA, 1995, p. 154.

¹¹ In *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. by J.E. Spingarn, Oxford, Clarendon Press, 1908, III, pp. 79-89: p. 83 s. (mia la trad.).

¹² Così il Prologue (vv. 14-15) a *Tyrannick Love, or the Royal Martyr* (1670), in John Dryden, *The Poems and Fables*, ed. by J. Kinsley, London, Oxford University Press, 1962, p. 118: «And he who servilely creeps after sense | Is safe, but ne'er will reach an excellence» (mia la trad.).

¹³ Le citaz. son tratte risp. da Francesco Bacone, *La dignità e il progresso del sapere divino ed umano*, II 10, in *Scritti filosofici*, a c. di P. Rossi, Torino, UTET, 1975, p. 216; Thomas Hobbes, *Risposta a Sir Guglielmo D'Avenant*, in *L'estetica dell'empirismo inglese*, a c. di M. M. Rossi, Firenze, Sansoni, 1944, I, pp. 134-150: p. 141; John Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, II 12, 5 (1690), trad. it. di C. Pellizzi, riv. da G. Farina, Bari, Laterza, 1994², p. 171.

¹⁴ Nel cap. V del trattato sul disegno storico (di cui *supra*, p. 3), Shaftesbury distingue tra forma e contenuto di un dipinto, osservando a proposito del secondo: «... la verità storica deve necessariamente dare luogo a quella che noi chiamiamo verità poetica, in quanto è governata non tanto dalla realtà, quanto dalla probabilità o apparenza plausibile...» (*Opinione sul disegno storico, o rappresentazione grafica del Giudizio di Ercole*, in E. G. Holt, *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo al XVIII secolo* [1957], trad. it di F. Peri Minuto, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 433-445: p. 440).

¹⁵ *The Theory of Painting*, cit., p. 26 s.

¹⁶ In *Saggi di estetica*, a c. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche Editrice, 1994, pp. 85-99: p. 95.

Du Bos e la musica

di Enrico Fubini

Il titolo esatto e completo delle famose *Réflexions* del Du Bos, com'è noto, è *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Come mai la musica non compare in questo titolo anche se il Du Bos dedica poi, in effetti, alla musica parecchie pagine del suo trattato e si tratta di pagine non marginali, e inoltre dedica in fondo alla musica in senso lato anche il terzo volume delle *Réflexions*? Nel XVIII secolo la musica era considerata presso la maggior parte dei trattatisti, filosofi e critici come un'arte minore e nelle gerarchie delle arti, così consuete durante tutto il Settecento, la musica occupava l'ultimo gradino a causa del suo scarso o nullo potere semantico o, come si diceva a quel tempo, a causa del suo scarso o nullo potere d'imitazione. Ovviamente nell'estetica settecentesca il concetto chiave di *imitazione della natura* portava inevitabilmente a una svalutazione della musica: cosa poteva mai imitare la musica se non pochi e forse inessenziali rumori del mondo naturale? Di per sé questa ridotta imitazione non permetteva la creazione di opere ragguardevoli; al più poteva servire nell'ambito melodrammatico, dove gli apparati scenici erano imponenti, a sottolineare ed esaltare temporalmente, scorrere dell'acqua, fruscii campestri, canti di uccelli e via dicendo.

Il Du Bos si trovava dunque di fronte a questa situazione che, con poche varianti, ritroviamo per lo più nel pensiero musicale della prima metà del Settecento. Il Du Bos non ha mai avuto l'intenzione e neppure la coscienza di essere un rivoluzionario, neppure in materia di estetica ed eredita pertanto il linguaggio e i concetti chiave dell'estetica settecentesca¹. È noto che nella famosa *querelle des anciens et des modernes* opta per gli *anciens*, qualificandosi pertanto come uno storico e un pensatore conservatore. Ma la grande novità del pensiero del Du Bos consiste negli strumenti concettuali che usa per capovolgere molti tra i giudizi e pregiudizi dei suoi contemporanei in fatto di estetica e nello specifico di estetica della musica, pur conservando per lo più il vecchio linguaggio.

Non c'è quindi da stupirsi più di tanto se nel titolo delle *Réflexions* non compare la musica: nel sentire comune è ovvio che l'arte per eccellenza fosse la poesia e in secondo luogo la pittura. La rivalutazione

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

La sezione XLV del primo volume viene intitolata dal Du Bos *Della musica propriamente detta* e così si apre:

Ci rimane da parlare della musica, come terzo modo inventato dagli uomini per dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizioni di esercitare su di noi una maggiore impressione. Così come il Pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni della voce insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni. Tutti questi suoni, come abbiamo già detto, possiedono una forza straordinaria per emozionarci, poiché sono i segni delle passioni, istituiti dalla natura da cui hanno ricevuto l'energia; le parole articolate invece non sono altro che i segni arbitrari delle passioni. Il loro significato e il loro valore è dato unicamente da quanto gli uomini hanno stabilito in un certo paese ².

Già da queste prime righe colpisce il fatto che la musica viene, almeno a livello di trattazione equiparata alle altre arti. Anche per quello che riguarda l'oggetto delle sue imitazioni, non compare nessun accenno a una possibile gerarchizzazione. Infatti troviamo nelle *Réflexions* espressioni di questo tipo: «come il pittore imita...» così «la musica imita tutti i suoni con cui la natura esprime sentimenti e passioni...» ³. Ogni arte dunque ha un suo campo specifico d'imitazione e non si può certo dire, nell'ottica tendenzialmente empiristica e sensistica del Du Bos, che *sentimenti e passioni* siano meno importanti dei *colori della natura*, oggetto d'imitazione della pittura, dal momento che scopo dell'arte in generale è proprio quello di suscitare commozione ed emozioni. Ma nella citazione sopra riportata c'è ancora un altro elemento di grande importanza: la musica si serve di «segni delle passioni, istituiti dalla natura», mentre la poesia si serve di «segni arbitrari delle passioni». Di qui la musica deriva la sua forza, analogamente alla pittura perché anch'essa si serve di segni naturali e non arbitrari o convenzionali, come la poesia. Du Bos non istituisce piramidi delle arti ma tuttavia s'intravede nel suo discorso un capovolgimento rispetto alle

tradizionali gerarchie settecentesche in cui sempre la poesia si trovava sempre al primo posto, grazie a un suo più alto contenuto intellettuale rispetto a tutte le altre arti. Sempre nella stessa citazione è da notarsi un altro particolare di capitale importanza: la musica sarebbe stata inventata per «dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizioni di suscitare in noi grande impressione»; lasciando così trapelare che la musica ha poteri artistici – sempre nell’ottica di Du Bos secondo cui l’arte è tanto più arte quanto più colpisce la nostra immaginazione – superiori a quelli della poesia. Inoltre apre una prospettiva che sarà poi sviluppata in modo sin troppo ampio nel terzo volume delle *Réflexions*, secondo cui musica e poesia si integrano e si completano l’un l’altra. Non si può non notare che da una parte la musica mostra una parentela assai stretta con la pittura in quanto entrambe queste arti si servono per le loro imitazioni di segni *naturali*; ma d’altra parte il destino della musica è di unirsi alla poesia, arte che invece si serve di segni convenzionali. Il problema, in parte irrisolto dal Du Bos è di approfondire, proprio sul piano della verosimiglianza e dell’imitazione, qual è il campo d’imitazione della musica che non ha nulla a che vedere con quello della pittura. In fondo ciò che unisce la musica alla poesia è di essere entrambe arti del tempo e non dello spazio. Perciò in fondo la parentela con la pittura, affermata da Du Bos nel passo sopra citato, è assai superficiale.

La musica trova dunque la sua destinazione più appropriata nella fusione con la parola poetica, vale a dire nell’ambito dello spettacolo melodrammatico, arte che occupava un posto d’onore nella società settecentesca e che attirava quindi l’attenzione malevola dei filosofi e dei critici: questo spettacolo veniva per lo più condannato in quanto ritenuto artificioso e diseducativo, fatto per venire incontro al cattivo gusto del pubblico, spettacolo di gran lunga inferiore al più forte, al più educativo e più tradizionale spettacolo tragico, declamato ma senza l’aggiunta inopportuna della musica. La musica strumentale pura, che pur andava diffondendosi molto velocemente, acquistando sempre più spazio, non trovava posto né spiegazioni soddisfacenti nelle teorie estetiche del tempo. Torneremo più avanti su questo problema nella trattazione del Du Bos. Per ora concentriamoci sulla questione dell’incontro musica-poesia nel melodramma.

Il Du Bos – come si è detto – si mantiene formalmente fedele al principio dell’imitazione della natura e assegna a tutte le arti il compito d’imitarla; tuttavia, proprio per quanto riguarda la musica tale principio si rivela del tutto inadatto a comprenderne la natura; da un punto di vista razionalistico – e questo non è il punto di vista di Du Bos – si sarebbe dovuto concludere, o che la musica non era arte in quanto non imitava nulla, o che partecipava, anche se debolmente, del mondo dell’arte in quanto capace d’imitare i rumori della natura – e tale

aspirazione non era estranea alla musica francese del tempo. Il Du Bos, pur rimanendo nell'ambito di tali concetti, ritocchè appena il principio d'imitazione della natura affermando che la musica ha un suo campo particolare d'imitazione, cioè quello dei sentimenti. Si sa quale fortuna sarà destinata ad avere per tutto il secolo diciottesimo la formula che definisce la musica come imitazione dei sentimenti, e il Du Bos è forse stato il primo a usarla, seguito poi dal Batteux qualche decennio più tardi e poco oltre dagli Enciclopedisti. Il problema è di mostrare quali siano i mezzi di cui dispone il musicista per *imitare* i sentimenti, dal momento che i sentimenti sono qualcosa di astratto, di conaturato all'animo umano, che si manifestano tutt'al più, e non sempre, con pochi segni esteriori.

La musica quindi realizza lo stesso fine delle altre arti; non solo, ma, dalle parole del Du Bos, emerge con chiarezza che esiste una segreta complicità e affinità tra la musica e il mondo dei sentimenti, per cui di fronte a essi la musica appare in una posizione quasi di privilegio rispetto alla poesia e alla pittura. Indubbiamente questa teoria sembra preludere alla concezione della musica di Rousseau; infatti anche il Du Bos concepisce la musica come un'integrazione del linguaggio verbale, di per sé insufficiente e privo d'immediatezza. Tuttavia è importante notare che egli si stacca dal pensiero di tutta la critica a lui contemporanea, che considerava la musica nel melodramma tutt'al più, come un'aggiunta inessenziale, un ornamento dannoso al testo poetico, con la funzione di renderlo forse più facile e gradevole a intendersi blandendo il nostro orecchio, ma a scapito però della sua drammaticità e soprattutto della sua verosimiglianza.

Nell'ambito di una dottrina come quella del Du Bos non priva di elementi sensualistici, o che comunque ha portato a una rivalutazione dell'emozione e della sensibilità come organi della fruizione estetica, è naturale e coerente che si tenti anche una rivalutazione della musica in quanto arte della sensibilità. Ancora una volta pertanto il principio dell'imitazione della natura ha rappresentato per tutto il secolo diciottesimo un serio ostacolo a questo processo di riconoscimento del valore artistico della musica. Infatti se esso ha costituito l'unico principio unificatore delle varie arti, ha anche costituito un principio discriminante formando automaticamente delle gerarchie di valore mirante a escludere certe arti. Gli strumenti concettuali e le categorie estetiche settecentesche erano poco adatti a inquadrare la musica in un sistema estetico che non la degradasse all'ultimo gradino delle arti. Pertanto tutta la trattazione del Du Bos sulla musica risente di questa situazione, riflettendo le difficoltà e le incertezze connesse all'uso del linguaggio estetico-filosofico del tempo. Du Bos pur senza uscire da tale linguaggio ha cercato di piegarlo a esprimere un mondo nuovo e diverso, in cui la musica potesse essere rivalutata e portata al livello delle arti sorelle.

Per il Du Bos la musica è un'arte come un'altra e sottostà quindi alle stesse regole della verosimiglianza e della convenienza: «I principi fondamentali della musica sono dunque gli stessi della poesia e della pittura»⁴. La musica ha una sua verità, e solo ponendosi in una prospettiva intellettualistica si può affermare che un melodramma non ha verosimiglianza perché sembra alla nostra ragione insensato che i personaggi cantino sempre in tutte le circostanze della loro vita e persino morendo. La verosimiglianza appare chiaramente da queste pagine più come un criterio di convenienza interna, che nasce da una regola intrinseca all'opera stessa, che come un criterio di adeguazione a una realtà esterna. Si può parlare quindi di verità anche per il melodramma: «Esiste dunque una verità nei recitativi delle opere; questa verità consiste nell'imitazione dei toni, degli accenti, delle brevi pause e dei suoni che sono naturalmente adatte ai sentimenti contenuti nelle parole. La stessa verità può trovarsi nell'armonia e nel ritmo dell'intera composizione»⁵. La verità di cui parla qui il Du Bos non è più la verità razionalistica come la intendeva Boileau, ma la verità dei sentimenti di cui la musica rappresenta l'espressione, o meglio – per usare il linguaggio del Du Bos – l'imitazione più diretta e naturale.

Riaffiora qui un concetto già espresso, anche se timidamente, in altre pagine: l'arte, e qui la musica in particolare, tende a cogliere il sentimento allo stato sorgivo, non ancora mediato dalle convenzioni linguistiche e intellettuali; l'arte, che dispone di segni naturali, come la pittura o la musica, anziché imitazione della natura, si può dire che in qualche modo venga a coincidere con la natura stessa o con gli sia la natura stessa o gli stessi sentimenti nelle loro manifestazioni anche sensibili. Sospiri, accenti, inflessioni di voce, ecc., connessi all'espressione dei nostri sentimenti, sono già essi stessi musica. I segni naturali di cui si serve la musica «per aumentare l'energia delle parole che diventano canto, devono dunque rendere queste ultime più capaci adatte a colpirci»⁶; perciò la musica non viene più a configurarsi come un'arte che fa appello solamente ai nostri sensi – e questa era l'accusa più comune che le si muoveva – ma «il piacere dell'orecchio diventa il piacere del cuore»⁷.

Anche per la musica il Du Bos introduce le stesse distinzioni già introdotte per le altre arti: da una parte musica fatta per piacere solo all'orecchio, sfoggio di abilità tecnica, dall'altra musica opera del genio, musica che tocca il nostro cuore:

Metterei volentieri la musica in cui l'arte del compositore non ha saputo commuoverci, allo stesso livello dei quadri che sono solo ben colorati e dei poemi che sono solo ben versificati. Come una buona esecuzione deve servire sia in poesia sia in pittura a realizzare la bellezza dell'invenzione e i tratti di genio che dipingono la natura imitata, così anche la ricchezza e la varietà degli accordi, il fascino e la varietà

dei canti devono servire in musica solo per fare e per abbellire l'imitazione del linguaggio della natura e delle passioni. Quella che viene chiamata scienza della composizione è una serva, per usare quest'espressione, che il genio del musicista deve tenere alle sue dipendenze, così come il genio del poeta deve tenere il talento del rimare [...] Credo anche che tutti i poeti e che tutti i musicisti sarebbero del mio parere se non fosse più facile rimare rigorosamente che sostenere uno stile poetico come pure trovare, senza scostarsi dal vero, dei canti che siano allo stesso tempo naturali e graziosi. Ma non si può essere patetici senza possedere genio mentre è sufficiente aver esercitato l'arte, anche quando ci si fosse applicati senza genio, per comportarsi sapientemente in musica o per rimare riccamente in poesia ⁸.

Valeva la pena di riportare un passo così ampio per la chiarezza e la precisione con cui il Du Bos esprime concetti così insoliti al suo tempo. Si tratta del primo tentativo di piena rivalutazione della musica su salde basi teoriche; ma la spinta più vigorosa in questa rivalutazione è rappresentata dal concetto di unità delle arti. La musica, infatti, viene continuamente paragonata alla pittura e alla poesia senza che per questo si formi una gerarchia di valori, anche se il Du Bos mette in luce le diverse possibilità insite nella natura di ciascun'arte. Come si era distinto tra soggetti adatti alla poesia e altri adatti alla pittura, o scendendo ancora più nei particolari, tra soggetti adatti ai vari generi letterari, così anche la musica non si presta ad accompagnare qualsiasi tipo di poesia; solo «i versi che contengono sentimenti sono adatti ad essere musicati mentre quelli che contengono immagini non lo sono altrettanto» ⁹; anzi dai versi che esprimono sentimenti la musica nasce quasi spontaneamente: dalla sola lettura di essi nasce la musica perché è l'espressione inarticolata delle passioni.

Si è dunque parlato di musica come complemento essenziale della poesia. Questa rappresenta la parte più importante della teoria del Du Bos e rimarrà una traccia sicura per il futuro sviluppo dell'estetica musicale. Ma egli ha pure tentato di giustificare la musica come arte autonoma, tentativo senza dubbio meritevole, anche se in questo suo sforzo speculativo è stato più debole. L'esigenza del Du Bos è di giustificare l'esistenza come arte delle *Symphonies*, della musica strumentale pura, nell'ambito della sua estetica, cioè senza cadere nel sensualismo. Per salvare la musica pura ne ha ridotto il suo compito all'imitazione dei rumori della natura, rinunciando alla felice intuizione precedente della musica come linguaggio proprio dei sentimenti. Il Du Bos ammette quindi una verosimiglianza nella *sinfonia* come nella poesia, e pur tenendo fermo il principio dell'imitazione dei suoni inarticolati della natura, deve ammettere tuttavia che molto spesso le *sinfonie* non imitano alcun suono esistente in natura; il Du Bos esce dalla difficoltà affermando che «benché queste sinfonie siano in un certo senso inventate per diletto, tuttavia aiutano molto a rendere lo spettacolo commovente e l'azione patetica» ¹⁰. Senza volerlo però, pur parlando di musica strumentale, senza accompagnamento del canto, ritorna a

considerare anche questa musica in funzione melodrammatica, come introduzione o preparazione all'azione del dramma. Ancora una volta si può osservare che il principio d'imitazione della natura non solo si presenta inadatto a rendere ragione delle arti cosiddette asemantiche, ma agisce come fattore discriminante e tende inevitabilmente a costituire delle gerarchie nel mondo delle arti. Potremmo dire che l'estetica del Du Bos tende a unificare le arti e a eliminare le gerarchie di valore nonostante l'uso del principio d'imitazione. D'altra parte si è visto come nella sua estetica tale principio abbia per l'arte un valore strumentale e non finale; indubbiamente il Du Bos si serve di tale principio, più che per intrinseca necessità concettuale, per acquiescenza al linguaggio estetico-filosofico contemporaneo. D'altra parte una rigida applicazione del principio d'imitazione non può portare che a un'irrevocabile condanna non solo estetica ma anche moralistica della musica.

Ancora qualche parola su un problema che non è marginale, come può sembrare a una prima lettura distratta delle *Réflexions*, problema a cui Du Bos dedica quasi interamente il terzo volume, quello che viene spesso trascurato perché considerato per lo più dagli studiosi come un'appendice inessenziale allo svolgimento del suo pensiero estetico, frutto di curiosità erudite. Effettivamente questa lunga dissertazione, centrata sul teatro antico, non sembra costituire una parte integrante nel complesso dell'opera; il Du Bos stesso doveva esserne consapevole dal momento che, dopo la prima stesura delle *Réflexions* in cui essa costituiva un lungo capitolo della parte dedicata alla musica, estrasse questa parte dal primo volume e la relegò in questo terzo volume come un'appendice.

Tuttavia, a ben vedere questo terzo volume delle *Réflexions* non è solamente il frutto della pignoleria dello studioso erudito; il Du Bos, come non concepisce la ricerca filosofica astratta dalla realtà e dalla storia, così come non concepisce mai la ricerca storica come fine a se stessa, come pura erudizione.

Il terzo volume delle *Réflexions* oggi è letto molto raramente e dal punto di vista filologico è quasi totalmente smentito da ricerche più aggiornate. Tuttavia esso si fonda su di un presupposto ben preciso – anche se storicamente errato – che presenta un interesse estetico indubbio e in particolare per la concezione della musica. Non per nulla il Du Bos in un primo tempo l'aveva incluso nella trattazione sulla musica.

La tesi sostenuta in questa ricerca è che nel teatro antico, greco e romano, la declamazione era determinata in modo preciso per mezzo di una notazione di tipo musicale. Il Du Bos per sostenere la sua tesi si appella a varie autorità, a scrittori, teorici e filosofi del mondo antico, compreso Aristotele, riferendo passi delle loro opere che a suo giudizio, con ingegnose interpretazioni, convaliderebbero la sua ipotesi.

Ma il Du Bos seguiva una sua idea già esposta nel capitolo sulla musica: tutto il terzo volume delle *Réflexions* in realtà si presenta come la giustificazione, la dimostrazione della validità della sua teoria sulla musica e sull'arte più in generale. Il Du Bos infatti non si limita a esporre il frutto delle sue ricerche, ma ne teorizza il risultato e rimpiange che l'uso della notazione musicale nei testi teatrali sia scomparso, non solo perché aiuterebbe gli attori nella recitazione, ma per un motivo ben più importante: musica e poesia si integrano vicendevolmente e ciò che oggi è affidato al buon senso e all'istinto dell'attore nell'antichità era fissato dall'artista stesso, conscio che la poesia doveva trovare il suo completamento espressivo nella declamazione, cioè negli accenti, nei sospiri, nelle modulazioni della voce che l'avrebbero accompagnata nella recitazione. Secondo il Du Bos nell'antichità la musica era un'arte ben più vasta e completa, e l'insegnamento di essa includeva molte altre arti. Oltre alla danza, all'arte dei gesti, anche «l'arte poetica era una delle arti subordinate alla Musica e di conseguenza era la Musica che insegnava la costruzione dei versi di ogni tipo»⁶.

Il fatto che la musica avesse nell'antichità confini molto ampi starebbe a dimostrare una certa unità originaria dell'espressione artistica, e in particolare di musica e poesia. Si era accennato alla teoria sulla musica di Rousseau come a uno sviluppo di quella del Du Bos; forse Rousseau non lesse mai il Du Bos, tuttavia proprio dalla trattazione del problema della declamazione si può riscontrare in modo più preciso l'indubbia parentela tra le due dottrine. Il Du Bos infatti vagheggiava il teatro antico, con la sua declamazione musicale, come un'arte perfetta, completa, in cui l'espressione verbale e quella musicale, l'espressione articolata e quella inarticolata si fondevano in un'unità inscindibile, rappresentando il linguaggio stesso delle nostre passioni. Il melodramma di Lulli costituisce un tentativo di ricostruire quest'unità originaria spezzata per tanti secoli.

Questa lunga dissertazione pertanto costituisce il tentativo più significativo di rivalutare la musica nei suoi stessi fondamenti, ritornando alle sue origini storiche. La via aperta dal Du Bos si è dimostrata la più feconda, e lo stesso Romanticismo non ha fatto che sviluppare il concetto, appena adombrato nelle *Réflexions*, di musica come linguaggio originario e privilegiato dei sentimenti.

¹ Tra i pochi studi italiani che abbiano affrontato questo tema si rimanda soprattutto all'ottimo saggio di Ermanno Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Il Fiorino, Firenze 1966.

² *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. italiana di Manuele Bellini e Paola Vincenzi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005, p. 177.

³ *Ibid.*

⁴ Ivi, p. 182.

⁵ Ivi, p. 178.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 183.

⁹ Ivi, p. 188.

¹⁰ Ivi, p. 182.

Du Bos e la recitazione teatrale

di Claudio Vicentini

Dubos e la nuova percezione dell'arte dell'attore

Nelle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* Du Bos dedica ai problemi della recitazione teatrale tre sezioni del primo volume, del 1719, e poi una serie di argomentazioni assai più articolate e approfondite nel terzo volume che appare nel 1733. E già nelle prime considerazioni del '19 emergono delle importanti novità, che risiedono non tanto nelle formulazioni di taglio specificatamente teorico, in cui Du Bos ripropone sostanzialmente, con le consuete citazioni di Orazio e Quintiliano, la teoria emozionalista d'origine classica secondo cui la partecipazione emotiva dell'attore o dell'oratore è il presupposto indispensabile della sua arte, quanto nelle osservazioni sui modi di recitare le tragedie e le commedie nei diversi paesi europei. Du Bos apprezza e difende lo stile «cantato» della recitazione tragica francese, sottolinea i limiti dell'impostazione italiana che assimila le forme della tragedia a quelle della commedia, rileva gli eccessi, in un altro paese, degli attori abituati a interpretare le tragedie alternando «toni furiosi» a «un'alteigia cupa e tetra» e ad «accessi di furore» per cui Giulio Cesare sulla scena arrivava a strapparsi i capelli e Alessandro a pestare rabbiosamente i piedi, e infine testimonia l'esistenza, da qualche parte in Europa, di uno stile più «meschino» che permette agli spettatori di osservare Scipione «fumare la pipa e bere un boccale di birra sotto la tenda, mentre progetta il piano della battaglia che darà ai cartaginesi»¹.

Queste notazioni, al di là dell'interesse che rivestono per la storia della recitazione (senza Du Bos non avremmo mai sospettato che nel primo Settecento esistesse una recitazione tragica che includesse gesti quotidiani come bere la birra e fumare la pipa) inaugurano un nuovo modo di percepire l'arte dell'attore, estraneo alla cultura seicentesca, ed essenziale invece all'intenso sviluppo del dibattito sulla recitazione che caratterizza la vita teatrale del Settecento.

Gli anni in cui si colloca la pubblicazione delle *Réflexions* costituiscono infatti un periodo nevralgico per la teoria della recitazione, che almeno in Europa, dall'inizio dell'età moderna, aveva conosciuto un

andamento singolare. Sorta nella seconda del Cinquecento in ritardo rispetto alla trattatistica dedicata ad altri problemi della produzione teatrale come la composizione del testo o la realizzazione delle scenografie, la teoria della recitazione, dopo una prima fase sviluppata dai trattatisti italiani, era apparentemente scomparsa per una settantina d'anni nel corso del Seicento, ed era poi riapparsa all'improvviso, sul cadere del secolo, con l'opera fondamentale di Andrea Perrucci *Del-l'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*. Seguiva nel 1707 il primo trattato francese, *L'art du récitation* di Jean Léonor Le Gallois de Grimarest poi, nel 1710, il primo trattato inglese, *The Life of Mr. Thomas Betterton* attribuito a Charles Gildon, e infine nel 1727 la *Dissertatio de actione scenica* del gesuita Franciscus Lang che inaugurava l'estetica della recitazione teatrale in area tedesca ².

Si apriva così la grande stagione della trattatistica sull'arte dell'attore. Sull'argomento, per tutto il Settecento, sarebbero intervenuti decine di autori, ponendo i fondamenti della moderna concezione della recitazione, e già nel primo scorcio del secolo sarebbe affiorata una precisa capacità di osservare gli interpreti al lavoro sulla scena con un'acutezza e una sensibilità fino allora sconosciute ³.

In questo periodo di trasformazione Du Bos si colloca tra i teorici più pronti a sviluppare e innovare il discorso sulla recitazione. Innanzi tutto per l'ampiezza e l'acutezza dello sguardo con cui considera il fenomeno. È il primo a rilevare criticamente, nel 1719, la coesistenza di diversi stili attorici radicati nella tradizione dei differenti pesi. È tra i primi, nel 1733, a sottolineare l'importanza di impressioni e sfumature tecniche particolari, come la variazione del colorito e il diffondersi del pallore sul volto dell'attore, lamentando l'eccesso dell'uso del belletto, diventato di moda, che nasconde questi effetti agli occhi dello spettatore ⁴. Ed è sua, sempre nel 1733, la fondamentale osservazione secondo cui l'immagine dell'attore che viene colta dal pubblico è in realtà una composizione dello spettatore, prodotta dalla percezione visiva contaminata dall'immaginazione. «L'immaginazione supplisce – scrive Du Bos parlando dell'uso della maschera – ciò che ci vien nascosto; e quando vediamo occhi ardenti di collera, crediamo di vedere il resto del viso illuminato dal fuoco di questa passione», sicché «ci commuoviamo come se lo vedessimo davvero» ⁵.

Ma soprattutto, in un'ottica più precisamente teorica, Du Bos è il primo ad accogliere il fenomeno della recitazione come oggetto di riflessione all'interno di un ampio trattato, che spazia dalla pittura alla poesia alla musica, conferendo così di fatto all'arte dell'attore lo status di fenomeno estetico e culturale a pieno diritto. L'attività attorica, quale viene effettivamente praticata sulla scena e può essere concretamente osservata nei teatri del tempo, non costituisce più una forma di ambiguo divertimento, procurato da una pratica corredata da una se-

rie di accorgimenti esclusivamente tecnici, ma viene collocata, con i suoi tratti propri, specifici ed esclusivi, all'interno dell'orizzonte ufficiale dell'arte e assume inoltre il valore di uno strumento indispensabile per cogliere correttamente una parte significativa del mondo culturale dell'antichità ⁶.

L'adozione dell'oratoria e il problema dell'emancipazione

La chiave per comprendere il significato della posizione innovativa di Du Bos risiede proprio nel lungo periodo di silenzio della trattatistica sulla recitazione che aveva preceduto la straordinaria rinascita del primo Settecento. Quel silenzio, infatti, aveva paradossalmente segnato il trionfo degli sforzi compiuti dai più consapevoli protagonisti della scena europea, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, per ottenere il pieno riconoscimento della dignità culturale del lavoro dell'attore. Per giungere a questo scopo, di fronte agli attacchi della chiesa e al discredito elargito dai letterati, una sola era apparsa la via da percorrere: rivendicare l'identità della figura dell'attore con quella dell'oratore, che godeva nella società del tempo di un indiscusso prestigio intellettuale ⁷. E per sostenere questa tesi era possibile ricorrere ai testi canonici di Cicerone e Quintiliano che insistevano sulla profonda affinità della recitazione con l'oratoria e costituivano per altro i punti di riferimento fondamentali dell'intero studio dell'eloquenza sviluppato in tutta l'Europa.

Per la cultura dell'epoca, inoltre, la dottrina dell'oratoria racchiudeva tutta la conoscenza relativa ai processi di creazione di un testo (scritto o anche solo pronunciato) e della sua concreta comunicazione, fornendo così le basi teoriche per un ventaglio amplissimo di attività, che andavano dalla produzione poetica all'insegnamento scolastico, dalla professione forense all'attività parlamentare, fino all'abilità di condurre una conversazione attraente ed efficace e alla determinazione dei modi che dovevano caratterizzare il comportamento di una persona per bene in società ⁸. In quest'ottica la recitazione non poteva che essere una forma dell'oratoria, che fissava appunto le regole da seguire per conferire efficacia, perfezione e bellezza a tutte le forme dell'espressione verbale e gestuale. E la tecnica di pertinenza dell'attore sulla scena doveva senz'altro essere identificata con l'actio dell'oratore descritta nei trattati della retorica classica.

Proprio di qui doveva nascere l'impressione della "scomparsa," nel corso del Seicento, della teoria della recitazione, che in realtà non era affatto svanita, ma restava semplicemente immersa nel ricchissimo dibattito generale dedicato all'arte dell'eloquenza. Mentre veniva meno la produzione di scritti e trattati specificamente rivolti alla recitazione

teatrale, si sviluppava nella coscienza del tempo un sistema di regole codificate, utili per orientare e valutare la prestazione dell'attore. Queste, però, non erano altro che le norme tecniche dell'eloquenza, indispensabili per chiunque parlasse in pubblico, il predicatore come l'avvocato, l'insegnante come il conferenziere, l'uomo politico o l'attore. E collocandosi all'interno di una disciplina che occupava una posizione centrale nell'orizzonte culturale dell'epoca, la teoria della recitazione ricavava un doppio beneficio. Nobilitava ovviamente l'oggetto della sua ricerca, che poteva essere riconosciuto come un prodotto culturale a tutti gli effetti. E soprattutto poteva fruire dei risultati dell'enorme lavoro di studio e di riflessione che accompagnava lo sviluppo della dottrina dell'oratoria per tutto il Seicento. Moltiplicava così i dati e le osservazioni di cui poteva disporre, e di fronte alle semplici connotazioni dei personaggi, delle passioni e delle espressioni caratteristiche, offerte dai trattati di recitazione del tardo Cinquecento e del primo Seicento, poteva ora giovarsi della definizione di un catalogo straordinariamente ampio di figure, di moti dell'animo, di gesti e di espressioni fisiche. Di qui nasceva la nuova attenzione per le prestazioni degli attori, impegnati a individuare, per una corretta interpretazione del personaggio, una gamma di atteggiamenti emotivi e di espressioni esteriori particolarmente ricca e a dedicare una maggiore attenzione alla resa dei dettagli e delle sfumature. Il pieno riconoscimento della recitazione come fenomeno culturale si associava dunque a una più raffinata capacità di osservare gli interpreti al lavoro sulla scena. E questi dovevano essere appunto i presupposti della sorprendente ripresa della trattatistica sulla recitazione nel primo Settecento.

Lo sviluppo di una precisa attenzione culturale rivolta al fenomeno della recitazione apriva però una problema capitale, che doveva collocarsi alla radice stessa della riflessione settecentesca. Trattare la recitazione come oggetto di studio particolare significava, di fatto, riaprire la questione del suo rapporto con l'oratoria. In linea di principio, per formulare un sistema di regole direttamente rivolte all'arte dell'attore sarebbe stato necessario precisare almeno i termini e i limiti della sua identificazione con un'attività che comprendeva, allo stesso titolo, la predicazione del sacerdote dal pulpito, l'arringa dell'avvocato in tribunale, il discorso politico pronunciato in parlamento o la celebrazione encomiastica all'interno di una cerimonia ufficiale.

Ora, la percezione di una diversità della recitazione rispetto al complesso generale dell'oratoria non era certo rimasta estranea alla cultura del Seicento. Ma si trattava di una percezione confusa: l'esigenza stessa di attribuire una dignità indiscutibile all'arte dell'attore rendeva impossibile affrontare con chiarezza il problema della sua distinzione dalle altre forme dell'eloquenza. I criteri che venivano adottati nei rari luoghi in cui si accennava al problema apparivano del tutto

estrinseci, inefficaci: il paragone, ad esempio, tra la recitazione teatrale e la predicazione religiosa ruotava intorno alle maggiori difficoltà che doveva affrontare l'attore perché si mostrava e agiva con tutto il corpo, mentre il predicatore sul pulpito appariva solo «dal mezzo in su discoperto», e dunque poteva utilizzare una serie assai più ridotta di gesti e posizioni ⁹.

Così quando Perrucci, Grimarest, Gildon e Lang compongono i loro trattati direttamente dedicati alla recitazione teatrale si trovano di fronte a uno spinoso problema, che non riescono a risolvere: individuare la specificità della recitazione all'interno dell'intero sistema dell'oratoria. Perrucci se la cava con un espediente. Stabilito che solo le regole dell'oratoria – comuni al predicatore, all'insegnante, all'avvocato e all'attore – possono costituire il fondamento della recitazione, questa viene proposta come paradigma d'eccellenza, come la forma in cui le norme e le regole vengono applicate con la massima efficacia possibile ¹⁰. Gildon, nella *Life or Mr. Betterton*, assume una posizione simile. È solo sulla scena teatrale, scrive, che l'actio oratoria «può raggiungere la sua perfezione» ¹¹.

Grimarest imbocca invece un'altra strada che appare – ma è solo un'illusione – più promettente, e sembra procedere all'individuazione delle caratteristiche proprie della recitazione rispetto alle altre forme dell'eloquenza. Distingue così all'interno dell'oratoria quattro forme fondamentali, ognuna delle quali possiede esigenze e procedure proprie: la “lettura”, il “discorso”, la “declamazione” e il “canto”. La recitazione si colloca in una di queste forme, la declamazione, accanto alle altre. Ma ciò che poi individua le quattro forme è soltanto il maggiore o minore livello di passionalità che l'oratore deve investire nella comunicazione del testo, e la maggiore o minore possibilità di accompagnare le parole con i movimenti e le espressioni del corpo. E in questo modo Grimarest, se riesce a separare la recitazione dalla “lettura” e dal “discorso”, non è poi in grado di distinguerla dalla predicazione, che ricade anch'essa nei modi della “declamazione” ¹². Lang, dal canto suo, imbocca una via analoga. Mantiene rigorosamente l'identificazione della recitazione con l'oratoria, ma osserva che i trattatisti non si sono finora preoccupati di definire regole di declamazione che rispondano alle esigenze proprie del teatro, e proprio questo dovrebbe essere lo scopo del suo lavoro ¹³. Però tali esigenze, nel corso del trattato, si riducono soltanto a due. La prima è – di nuovo – la difficoltà propria dell'attore di mostrarsi al pubblico con tutto il corpo, mentre gli oratori, dal pulpito e dalla tribuna, appaiono solo dalla vita in su ¹⁴. La seconda riguarda invece la difficoltà di dialogare con un altro attore sulla scena, mantenendo comunque il volto, secondo le prescrizioni dell'oratoria, rivolto verso gli spettatori ¹⁵. E questo è tutto.

Ora, il criterio capitale per distinguere la recitazione teatrale dalle

altre forme di oratoria risiedeva evidentemente altrove, ed era già stato per altro indicato, sia pure indirettamente, da un teorico del Seicento, l'Aubignac. L'attore, spiegava l'Aubignac nella sua *Pratique du théâtre* pubblicata nel 1657, *non* è un oratore, perchè il suo compito consiste non tanto nel declamare un discorso, come accade al predicatore dal pulpito o all'avvocato in tribunale, ma nel mostrare agli spettatori con il proprio corpo e con la propria voce un personaggio, vivo e concreto, in azione nel corso di una vicenda¹⁶. Dunque un attore è diverso da un oratore perché deve raffigurare compiutamente un personaggio diverso da sé, mentre agisce all'interno di una situazione immaginaria. Il che ovviamente non capita, se non per brevi momenti, né all'avvocato né al predicatore

L'intuizione dell'Aubignac restava però isolata, e la consapevolezza di questa fondamentale differenza rimaneva impigliata nella necessità di "proteggere" la dignità del lavoro dell'attore ammantandolo del prestigio tradizionalmente riconosciuto di altre figure pubbliche. Ma il problema, rimosso dai trattatisti, doveva riproporsi in forma diversa, e dirompente. La gestualità e il comportamento di un attore impegnato a recitare un personaggio nel corso di una vicenda, come di fatto avveniva normalmente a teatro, non poteva evidentemente limitarsi ai gesti e ai modi di comportamento sufficienti a un oratore che pronuncia un discorso. Sulla scena, per rendere convenientemente un personaggio in azione può essere necessario, ad esempio, calzare un cappello, infilarsi un paio di stivali, impartire ordini alla servitù, bere e mangiare, scontrarsi in una rissa, duellare, e magari morire. E di fronte a queste esigenze il repertorio di gesti e atteggiamenti forniti dalla dottrina dell'actio oratoria appariva senz'altro insufficiente. Così Perrucci era costretto, dopo aver diligentemente riproposto agli attori le norme consuete dei trattati d'eloquenza, a rivolgersi altrove, e a consigliare a chi voleva calcare le scene un testo di tutt'altra natura, *Il galateo* di Della Casa, adatto a definire il comportamento da assumere nella più disparate situazioni della vita quotidiana, che dovevano appunto essere imitate nelle rappresentazioni teatrali. L'attore, spiegava Perrucci, vi troverà le indicazioni necessarie per eseguire una serie di azioni assai semplici, della vita di tutti i giorni, come «forbire il naso» oppure come «mangiare», che gli accadrà di dover compiere davanti al pubblico interpretando la propria parte¹⁷. Lang, dal canto suo, imboccava la strada opposta. Teatro o non teatro, il rigore e il decoro caratteristici dell'oratore impegnato a pronunciare un discorso dovevano essere mantenuti. La soluzione, dunque, non poteva essere che una: escludere dalla recitazione tutte le azioni che nessun avvocato o predicatore avrebbe mai potuto riprodurre decorosamente nel corso di una predica o di un'arringa, come tagliare la legna, zappare, oppure picchiare con un bastone, o tendere un arco. A tutto ciò, con i propri movimen-

ti, l'attore doveva semplicemente accennare o alludere, proprio come avrebbe fatto un oratore di fronte al suo pubblico ¹⁸.

In questo modo, al di là di ogni affermazione esplicita e convinta, e nonostante le acrobazie di Perrucci, Grimarest, Gildon e Lang, l'identità della recitazione teatrale con l'oratoria si andava comunque sgretolando. Perché, di fatto, la gamma delle azioni necessarie per interpretare in modo immediato e diretto un personaggio sulla scena si dimostrava più ampia e comunque differente da quella prevista dalla dottrina dell'actio. E di fronte a questo problema la teoria della recitazione, nel corso del Settecento, avrebbe finito con l'imboccare due strade. La prima, crollata la possibilità di riportare l'intera espressività teatrale alle norme dell'actio oratoria, consisteva nell'abbandonare qualsiasi tentativo di fondare la recitazione su un codice mimico e vocale prestabilito. Mantenuta l'esigenza che l'attore, sulla scena, si comportasse sempre e comunque in maniera elegante e decorosa, la definizione dei gesti e delle espressioni da impiegare doveva essere affidata a un processo spontaneo e immediato, per cui ogni sentimento e ogni emozione che percorreva l'animo umano trovava naturalmente la sua espressione più adatta ed efficace. Tutto stava quindi nel sentire davvero ciò che si doveva esprimere: il gesto esatto, giusto e perfetto sarebbe venuto da sé. Già nel 1711 un attore della Comédie Française, Jean Poisson, nel suo *Quelques réflexions sur l'art de parler en public* spiegava come «tutte le regole di Demostene, di Cicerone, di Quintiliano e degli illustri moderni che hanno scritto sull'eloquenza sono inutili», perché quando chi parla «è toccato dal proprio discorso, il viso, la voce, i gesti si conformano ai moti interiori dell'animo» ¹⁹. E nella stessa direzione si sarebbero mossi prima Luigi Riccoboni, con il suo *Dell'arte rappresentativa*, del 1728 e poi Pierre Rémond de Sainte-Albine, con un trattato fondamentale, *Le comédien*, del 1747.

La seconda via, percorsa nella seconda metà del secolo da Lessing e poi da Engel, mirava invece all'elaborazione di un codice gestuale ed espressivo nuovo, assai più ampio e diverso da quello previsto per l'oratoria, definito in base all'osservazione diretta dei comportamenti umani e formulato a uso specifico dell'azione scenica. E le due strade, com'è noto, sarebbe sfociate nelle posizioni contrapposte degli emozionalisti e degli antiemozionalisti che avrebbero caratterizzato il dibattito sulla recitazione per quasi due secoli.

Le soluzioni di Dubos e le critiche emozionaliste

È dunque all'interno di questa area di profonde tensioni che emerge il significato della teoria della recitazione consegnata da Du Bos alle pagine delle sue *Réflexions*. Di fronte agli inefficaci tentativi di Perruc-

ci, Grimarest, Gildon, e Lang di districare la recitazione dalla rete dell'oratoria, la posizione di Du Bos appare senza dubbio più brillante e originale. Di fatto, anziché individuare l'arte dell'attore come una forma possibile di eloquenza nei termini più tradizionali, Du Bos ricomponne la rete di riferimenti teorici in cui deve essere inserita la recitazione teatrale. Da un lato resta ancorato ai fondamenti classici dell'oratoria – Cicerone e Quintiliano – che anzi sfrutta ampiamente in decine e decine di citazioni. Ma dall'altro lato, anziché utilizzare questi riferimenti alla luce degli sviluppi della più ortodossa teoria dell'oratoria elaborata nel corso del seicento, li coniuga con un altro autore del pensiero antico, Aristide Quintiliano, e trasferisce senz'altro la recitazione all'interno di un sistema diverso, quello delle arti musicali.

L'operazione, a prima vista, gli è possibile perché il complesso della riflessione sull'arte dell'attore e la pratiche stesse delle scene del tempo, concedevano uno spazio infinitamente maggiore alla vocalità dell'attore rispetto alla sua gestualità: non per nulla il trattato di Grimarest dedicava cinque pagine all'impiego dei gesti e cinquantaquattro all'uso della voce. Tuttavia la posizione di Du Bos non è affatto indirizzata a sottolineare la maggior importanza della voce rispetto al gesto. Proprio il riferimento alla dottrina musicale degli antichi gli consentiva di mettere a punto, nella recitazione, l'arte della vocalità *insieme* all'arte del gesto. «La musica degli antichi – spiegava Du Bos – aveva sottoposto a una misura precisa tutti i movimenti del corpo, così come lo sono i movimenti dei piedi dei nostri ballerini»²⁰.

Nella sistemazione di Aristide Quintiliano la musica si articolava infatti in un sistema di arti strettamente coordinate che comprendevano tanto la produzione di effetti strumentali, quanto la vocalità e la gestualità. Dal punto di vista della composizione si distingueva in arte di comporre la melopea o i canti, in arte ritmica che forniva le regole per disciplinare con un'unica misura tutti i movimenti del corpo e della voce, e in arte poetica che insegnava la meccanica della poesia e mostrava come comporre i versi. Dal punto di vista dell'esecuzione abbracciava l'arte di suonare gli strumenti, l'arte del canto e l'arte del gesto, quest'ultima denominata, precisava Du Bos, *orchesis* dai greci e *saltatio* dai romani²¹.

L'effetto artistico complessivo era il risultato della coordinazione del suono degli strumenti, del canto e del movimento del corpo, e la coordinazione era appunto garantita dall'arte ritmica che sottoponeva a un'unica misura i suoni cavati dagli strumenti e tutti i movimenti del corpo e della voce²². Ma la costellazione di regole costitutive di tutti queste arti musicali, inoltre, poteva ovviamente essere efficacemente utilizzata solo in presenza di una notazione o comunque di una scrittura che permettesse di fissare gli effetti sonori, gli effetti vocali e i movimenti fisici dell'attore. E tali forme di scrittura erano in effetti

possedute dagli antichi, che disponevano per altro di veri e propri «dizionari dei gesti»²³. Impiegando questi sistemi di registrazione, specifiche categorie di specialisti potevano curare la perfetta ed efficace applicazione, ai singoli prodotti artistici, delle regole tecniche relative alle sei arti musicali. L'arte di comporre la declamazione delle opere teatrali, spiegava infatti Du Bos, «costituiva a Roma una professione specifica»²⁴.

Ciò che Du Bos propone, dunque, è l'elaborazione di una nuova codificazione dell'arte dell'attore, che abbandoni il modello convenzionalmente inteso dell'actio oratoria, e ricuperando un diverso suggerimento della cultura antica trovi il fondamento della recitazione nella sapiente amministrazione di tempi, ritmi e misure. Infatti mentre appare necessario ritrovare «un metodo basato su principi certi» per guidare l'esecuzione scenica dell'attore che oggi è affidata soltanto «all'istinto», o tutt'al più a «un'abitudine aiutata e sostenuta da alcune osservazioni», solo l'arte ritmica è realmente in grado di coordinare la gestualità e la vocalità di chi opera sulla scena²⁵.

In questo modo Du Bos si trova inconsapevolmente all'avanguardia di quanti, tendenzialmente antiemozionalisti, reagiscono nel corso del settecento alla crisi del rapporto tra oratoria e recitazione teatrale riformulando il codice vocale e gestuale corrente, irrimediabilmente schiacciato nei limiti dell'actio. Ma Du Bos, anziché imboccare la via che verrà seguita dagli autori di poco successivi, diretta a dedurre il nuovo codice dall'osservazione dei gesti reali della quotidianità coniugati a una più o meno convincente teoria dell'espressione delle diverse passioni, opta per un sistema di riferimento più astratto e formale (i tempi, i ritmi, le misure) privilegiando gli aspetti "stilistici" della recitazione rispetto a quelli immediatamente rappresentativi. Ciò che più importa, insomma, è che l'attore si muova e declami "bene" seguendo una normativa ispirata a garantire la precisione e la coordinazione di gesti e vocalizzi, e la produzione di effetti attentamente studiati. Mentre di peso assai inferiore è l'esigenza che l'interprete renda in modo assolutamente plausibile, convincente, efficace e veritiero la figura di un personaggio concretamente in azione di fronte al pubblico.

Non per nulla Du Bos, se si sforza di dimostrare che la recitazione deve essere intesa come "canto" in un senso assai diverso da quello che noi attribuiamo comunemente al termine, perché gli antichi chiamavano "cantare" anche la declamazione di un discorso pubblico o di un proclama, finisce poi con l'apprezzare quanto più è possibile una dizione che evoca le seduzioni o i caratteri propri di quello che chiamiamo "canto" nel significato più ovvio e comune, anche se ciò rende più "faticosa" la recitazione rispetto a una riproduzione più semplice e diretta della conversazione naturale. Per questo, difende lo stile caratteristico della recitazione tragica francese del tempo, che non solo

è «più elevato, grave e sostenuto», ma assume anche l'aspetto, feroce-
mente criticato da altri teorici, della cantilena ²⁶. E più avanti apprezza
gli interpreti che «quando il senso lo permette» ricorrono senz'altro
«alla declamazione che più si avvicina al canto musicale» ²⁷.

Per Du Bos del resto non è certo la capacità di produrre sul pal-
co l'apparenza di un'azione reale a conferire perfezione ed efficace alla
recitazione. Non è, spiega, «l'illusione» la fonte principale del piacere
che ci procurano gli spettacoli. Nulla di ciò che percepiamo a teatro,
dai versi del poeta, all'apparato scenico e alla declamazione degli inter-
preti, è diretto a produrre nel pubblico l'impressione di assistere «al-
l'avvenimento stesso» ²⁸. Ed è questa un'affermazione di capitale im-
portanza, che sancisce l'abbandono di un principio canonico della re-
citazione teatrale stabilito già dalla prima trattatistica italiana, secondo
cui il «compito finale dell'attore» consisteva proprio nell'«ingegnarsi e
sforzarsi» per portar gli spettatori a credere «non già di vedere rappre-
sentar cosa concertata né finta, ma sì bene di veder succedere cosa
vera et improvvisamente occorsa» ²⁹. Non per nulla, proprio all'epoca
della pubblicazione delle *Réflexions*, nei suoi ripetuti attacchi condot-
to, tra il '28 e il '38, al cantilenato della recitazione tragica francese,
che solo per una vera e propria «eresia» poteva essere riferito all'an-
tica recitazione tragica dei greci, Luigi Riccoboni finiva con il conclu-
dere che questo modo di recitare distruggeva negli spettatori «l'illusio-
ne» di vedere sulla scena «gli eroi stessi che agiscono e che parlano e
non «gli attori che li rappresentano» ³⁰.

Ma soprattutto, con la proposta di ricorrere a un sistema prestabi-
lito di intonazioni e gesti che privilegiassero gli aspetti «stilistici» della
recitazione rispetto a quelli immediatamente rappresentativi, la posizio-
ne di Du Bos restava particolarmente fragile nei confronti delle posizio-
ni emozionaliste che guardavano con sospetto qualsiasi possibilità di
codificare le espressioni mimiche e vocali. Così, ad esempio, la coor-
dinazione del gesto con la parola, destinata a diventare un cardine del-
la teoria attorica settecentesca, mentre in Du Bos appare faticosamente
affidata a una normativa sostenuta da una minuziosa notazione, dalla
maggioranza degli autori successivi verrà presto concepita come il ri-
sultato spontaneo e naturale di un comportamento non eccessiva-
mente irrigidito da regole stilistiche strettamente convenzionali, quali
possono essere quelle desunte dalla teoria «musicale» degli antichi. E
in ogni caso è proprio l'esigenza di non ridurre i modi della resa vo-
cale e gestuale dell'attore a un repertorio troppo limitato rispetto al-
l'infinita varietà delle possibili espressioni, in tutte le combinazioni e
sfumature che ormai paiono indispensabile alla nuova sensibilità pro-
iettata sull'arte dell'attore, ad escludere per gli emozionalisti ogni pos-
sibilità di codificazione e notazione. Se già Poisson aveva ritenuto inu-
tile esporre le regole della gestualità, perché è sufficiente il sentimento,

davvero provato, a dettare immediatamente all'attore il gesto adatto, Luigi Riccoboni nel 1738 spiegava ai suoi lettori che non si sarebbe soffermato sulla varietà immensa delle inflessioni vocali che è necessario impiegare nelle diverse situazioni, perché queste inflessioni sono infinite, non hanno regole certe, e ciascuno le sfuma e le trasforma seguendo la propria natura ³¹. D'altronde, precisava schiudendo una nuova concezione del personaggio inteso non più secondo le rigide categorie del "tipo" ma ormai come essere unico e individuale, ogni persona umana prova la medesima passione in modo differente, e se tutti gli uomini possono essere innamorati ognuno lo sarà necessariamente «nella sua propria maniera» ³².

Le conclusioni, nell'ottica delle teorie emozionaliste, sulle posizioni assunte da Du Bos dovevano infine essere puntigliosamente tratte da Charles Duclos in una breve comunicazione pubblicata nelle "Mémoires de l'Académie des Inscriptions" del 1747-48. L'autore, stabilito che declamazione e gesto sono indissolubilmente legati, ne deduce che non può essere mai stato necessario concepire l'arte dei gesti come un'arte particolare. Se l'espressione vocale è giusta, il gesto non potrà che essere giusto a sua volta. Ma la declamazione si articola secondo le «affezioni» o modificazioni della voce che si verificano quando il nostro animo, passando da uno stato tranquillo a uno stato agitato, è mosso da qualche passione o da qualche sentimento. Si tratta di cambiamenti «involontari» della voce che accompagnano sia le emozioni naturali sia quelle che l'attore si procura sulla scena compenetrandosi in una situazione. In ogni caso, insiste Duclos, un sistema di notazione della declamazione «non avrebbe neppure la mediocre utilità che hanno le annotazioni coreografiche». Perché anche se convenissimo che i toni della declamazione possono essere espresse mediante segni, questi «formerebbero un dizionario così esteso che esigerebbe uno studio di parecchi anni». E poi un simile modo di procedere nell'apprendimento della recitazione non servirebbe che a formare attori «freddi», che sfuggirebbero l'espressione che il sentimento può ispirare ³³.

Qualche anno dopo il tentativo di formulare un codice vocale e gestuale immediatamente adatto alle esigenze dell'attore sulla scena sarebbe stato ripreso, in termini assai diversi, da Lessing sulla pagine della "Theatralische Bibliothek".

¹ Jean-Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, traduzione a cura di Maddalena Mazzocut-Mis e Paola Vincenzi, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2005, p. 171. Ma le considerazioni più ampie sulla recitazione nei diversi paesi europei saranno poi quelle di Luigi Ricconi, nell sue *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtre de l'Europe*, del 1738.

² La prima fase della riflessione sull'arte dell'attore in età moderna si risolve essenzialmente nelle brevi considerazioni di Giraldo Cintio all'interno del *Discorso over lettera intor-*

no al comporre delle commedie e delle tragedie del 1554, nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, nelle pagine *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri, e infine nel trattato di Pier Maria Cecchini apparso nella sua ultima stesura nel 1628 col il titolo *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita*. In proposito vedi Claudio Vicentini, *I primi trattati italiani sulla recitazione*, "Annali dell'Università di Napoli 'L'Orientale'. Sezione Romanza", XLV, 1, 2003.

³ Particolarmente importanti a questo riguardo sono la *Lettre à Mylord *** sur Baron et sur Mlle Lecouvreur*, dell'abbé Allainval, ora nelle *Mémoires sur Molière*, Parigi, Ponthieu, 1822, le finissime analisi sugli attori e le attrici francesi del tempo contenute nella *Seconde lettre du souffleur de la comédie de Rouen au garçon de café, ou entretien sur les défauts de la déclamation*, di Jean Dumas Aiguebierre (Parigi, Tabarie, 1730), e poi, in area inglese, il *Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage*, di Samuel Foote (London, Corbett, 1747) con le analisi delle interpretazioni di Garrick, Quin, Barry e Macklin.

⁴ *Riflessioni*, cit., p. 430. Il primo autore a intervenire sulla capacità dei migliori attori e delle migliori attrici di mutare i colori del volto durante la recitazione è Leone de' Sommi, nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 42, 44. Per quanto riguarda l'uso del belletto che impedisce di scorgere le variazioni di colore sul viso dell'attore, secondo alcune (dubbie) testimonianze era possibile vedere il pallore diffondersi sulle guance di Mrs Cibber, celebre attrice inglese della prima metà del settecento, anche sotto il trucco di scena, vedi P. Fitzgerald, *The Life of Garrick*, riportato in W. Clark Russel, *Representative Actors*, Londra, Frederick Warne, s. d., p. 96.

⁵ *Riflessioni*, cit., p. 430.

⁶ Proprio dalla polemica sulla possibilità di considerare la recitazione come un'"arte," garantita dall'esistenza di leggi definibili con certezza, aveva del resto promosso la stesura del trattato di Grimarest. Le due posizioni opposte riguardo al problema si trovano esposte nell'anonima *Lettre critique à M. de... sur le livre intitulé La vie de Molière*, Parigi, chez Claude Cellier, 1706, e nella risposta di Grimarest, *Addition [sic] à la vie de Mr. de Molière, contenant une réponse à la critique que l'on en a faite*, Parigi, Le Fèvre, 1706 (ambidue ora Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *La vie de Molière*, edizione critica curata da Georges Mongrédien, Parigi, Michel Brient, 1955). Per quanto riguarda Dubos e il riconoscimento dell'arte scenica (recitazione compresa) come fenomeno pienamente degno di attenzione culturale è sintomatico il capovolgimento operato nella sezione IX del terzo libro delle *Réflexions*. Mentre la ricostruzione delle forme teatrali greche e romane aveva a lungo costituito il modello di riferimento per la discussione della moderna produzione teatrale, Dubos sostiene che «per capire i passi degli antichi che parlano delle loro rappresentazioni teatrali» appare necessario «conoscere quanto succede nei teatri moderni e anche consultare le persone che professano quelle arti che hanno almeno qualche nesso con quelle degli antichi, ma la cui pratica è andata perduta» (cit., pp. 414-15).

⁷ Tra le prime testimonianze del tentativo operato dal teatro professionale di assimilare la recitazione all'oratoria è la descrizione dell'arte dell'attrice Vincenza Armani, proposta da Adriano Valerini nello scritto *In morte di Vincenza Armani, comica eccellentissima*, ora in F. Marotti e Giovanna Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, p. 34, nonché l'identificazione dell'attore con l'oratore operata da Giovan Battista Andreini nella *Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*, sempre nella *Professione del teatro*, cit., p. 496.

⁸ Sul tema dell'oratoria come fondamento delle diverse manifestazioni artistiche vedi Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Parigi, Droz, 2002, in particolare alle pp. 28-31.

⁹ Giovan Battista Andreini, *La ferza*, in op. cit., p. 497.

¹⁰ Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 55.

¹¹ Charles Gildon, *The Life of Mr. Thomas Betterton*, London, Robert Gosling, 1710, p. 25.

¹² Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif, dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Parigi, Jacques Lefèvre et Pierre Ribou, 1707, p. 123.

¹³ Fraciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, Monaca, Typis Mariae Magdalenae Riedlin, 1727, p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 11

¹⁵ Ivi, p. 55

¹⁶ François Hédelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Ginevra, Slatkine Reprints, 1996, p. 282. Su questo punto vedi Claudio Vicentini, *L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del seicento*, "Annali dell'Università di Napoli 'L'Orientale'. Sezione Romanza", XLVI, 2, 2004.

¹⁷ Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, pp. 121, 134, 141. L'indicazione del *Galateo* getta tra l'altro una luce significativa su quello che doveva essere il comportamento scenico di almeno una parte degli attori dell'epoca. Se da un lato l'attore era comunque impegnato ad agire con eleganza in ogni situazione, e doveva saper maneggiare una bastone «con leggiadria», dall'altro lato era necessario ricordargli l'inopportunità di sbadigliare o ruttare sulla scena, o di sputare «se non nel moccichino» (p. 121).

¹⁸ Franciscus Lang, cit, pp. 35-36.

¹⁹ Jean Poisson, *Quelques réflexions sur l'art de parler en public*, in Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, Parigi, Champion, 2001, p. 429.

²⁰ *Riflessioni*, cit., p. 373.

²¹ Ivi, pp. 372-73.

²² Ivi, pp. 373, 376.

²³ Ivi, p. 380.

²⁴ Ivi, p. 413.

²⁵ Ivi, p. 374.

²⁶ Ivi, p. 169-70.

²⁷ Ivi, p. 411.

²⁸ Ivi, pp. 173 e 446.

²⁹ Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., p. 44.

³⁰ Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Arnaldo Forni, Bologna, 1979, pp. 42-43 e 44-45; *Histoire du théâtre italien*, Arnaldo Forni, Bologna, p. 319; *Pensées sur la déclamation*, in *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la déclamation*, Arnaldo Forni, Bologna, 1969, pp. 319, 266-67.

³¹ *Pensées sur la déclamation*, in *op. cit.*, p. 249.

³² *Histoire du théâtre italien*, cit., p. 303.

³³ M. Duclos, *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale et celui de noter la déclamation qu'on prétend avoir été un usage chez le Romains*, "Mémoires des l'Académie des Inscriptions", 1747-1748, pp. 313, 324, 333.

Du Bos e la maschera risonante

di Carlo Serra

1. *Da che parte del cono vocale?*

Liminare alla rivoluzione che condurrà la teoria musicale dalla purezza matematica del modello intervallare all'interpretazione naturalistica della teoria degli armonici (il testo ramista è del 1722), la terza parte delle *Riflessioni* di Du Bos ¹ offre un'articolata discussione su un problema teorico ancora aperto, la definizione di voce e le relazioni che la legano alle sue relazioni con la spazialità scenica.

Il nostro autore si tiene lontano da speculazioni teoriche o matematiche, proponendosi un compito che, sulle prime, ci apparirebbe modesto. Il suo sforzo è teso verso un orizzonte ricostruttivo, in senso storico: si tratta di spiegare quali siano, in termini di efficacia rappresentativa, le principali differenze fra il teatro degli antichi, le forme di declamazione che ne sostenevano la forza drammaturgica, e il mondo dello spettacolo che lo circonda, scosso dall'irrompere di figure come Lulli e Molière, che di quel teatro si sentono, in misura diversa, i continuatori.

Compito ampio e rassicurante, di sapore accademico, riconducibile, al massimo, alla dimensione della storia del gusto; eppure, proprio in questo approccio, l'intelligenza teorica di Du Bos porta alla luce un tema che ci accompagna sulla soglia delle discussioni relative alle tematiche dell'ascolto che il Novecento ci ha lasciato in eredità: il rapporto fra spazialità, contesto sonoro, ed immaginazione.

Un'osservazione meramente quantitativa: nella discussione sulla musica antica, le fonti greche che Du Bos prende in considerazione sono davvero poche: egli pizzica, in modo molto libero, e quasi mai di prima mano, dai trattati di Aristosseno, Tolomeo, Porfirio, Aristide Quintiliano, Boezio, isola definizioni platoniche e qualche luogo aristotelico, in particolare il sesto libro della *Poetica* ². Il suo interesse sembra guidato da una sensibilità che risente della rinata curiosità nei confronti dell'effetto ritmico nell'ascolto, secondo gli orientamenti della corrente cartesiana ³. Una visione d'assieme latita.

Il procedimento dimostrativo si affida a un montaggio fra testi, messi in correlazione polifonica, in cui un autore viene utilizzato per

spiegarne un altro, creando una fluidità concettuale che dà alla discussione un'apparente dispersività: Du Bos ha in mente un disegno nitido, che nasconde mescolando fonti e registri linguistici, dando l'impressione di praticare un gioco erudito che non vuol distinguere il momento pratico da quello teorico, e inchiodando la dimensione teorica della riflessione musicale a quella pragmatica della drammaturgia. Per poter articolare coerentemente le testimonianze, parlando ai propri contemporanei, bisogna risolvere anzitutto un problema, spiegare cioè cosa sia la categoria di ritmo nel mondo antico, su cui le testimonianze latitano, che tipo di ricaduta essa abbia avuto sull'uso del declamato, e infine quale sia lo spessore dell'evento vocale nella rappresentazione teatrale, come si possa, ad esempio, far viaggiare il suono in uno spazio ampio come il teatro antico, quali impasti timbrici la voce possa utilizzare per rimandare a un'immagine pregnante della corporeità dell'attore, e in fine che ruolo abbia il canto in questo intreccio rappresentativo.

Per organizzare una materia tanto densa, Du Bos deve dar ragione dello statuto ontologico della voce, delle modalità attraverso cui essa si offre all'ascolto e alla sollecitazione delle emozioni: ponendo il problema in questi termini, e collocando momento gestuale e momento vocale sullo stesso piano, viene in questione il legame *dialettico* che li stringe.

Du Bos si muove adottando un doppio registro teorico, che lo orienta verso una riflessione sulle forme dell'espressività umana, sui legami originari che la voce stringe con le posture irriflesse del corpo, e con i suoi spasmi da tutti riconoscibili mediati, sul piano della rappresentazione teatrale, dall'artificialità linguistica del gesto convenzionale. Un discorso estetico, quindi, nel senso più pieno, del termine, una ricostruzione che oscilla continuamente dal piano antropologico a quello artistico, dando però ragione della natura del suono vocale, che non si identifica completamente con l'alveo ristretto del suo gemello musicale e cantato.

Di fronte a un tema di tale portata, che stringe immediatamente la riflessione estetica sull'efficacia espressiva della rappresentazione teatrale al modo in cui facciamo esperienza del sentimento, Du Bos oscilla fra due atteggiamenti antitetici: da un lato, egli è costretto a ricostruire integralmente il significato originario del termine musica, compito che impone un riattraversamento di tutta la teoria armonica elaborata nel mondo greco, con il continuo riferimento alle categorie di numero, di armonia, di sistema scalare, sempre vissuto, programmaticamente, all'interno di una sfera epistemologico-prescrittiva, che tende a sporcarsi ben poco le mani con la dimensione della pratica musicale; dall'altro, egli deve percorrere un viaggio straordinario, assolutamente inedito, all'interno di una fitta rete di testimonianze in cui

materiali provenienti dalla poesia, dalle discipline retoriche, dalle testimonianze epistolari si fondano assieme per costruire un'immagine coerente del teatro antico, e soprattutto dei modi in cui il teatro e la musica portano lo spettatore a commozione.

Stabilire in quali forme gli eventi vocali, i rumori, il canto e il gesto potessero avvolgere lo spettatore, portandolo a identificazione con il personaggio, non è semplice. Nel teatro antico, il personaggio è lontano, collocato a parecchi metri di distanza dallo spettatore, che può vederne solo la maschera, una sezione del volto, stilizzata, a cui dà vita solo il movimento oculare dell'attore e il corpo che la sostiene. Il nostro autore, con originalità, lascia emergere dal quadro composito di questi temi solo due fili conduttori: il ritmo, inteso come attacco del vocale sul piano timbrico, e la diffusione del suono nello spazio.

Se il teatro contemporaneo a Du Bos cerca di portare lo spettatore *all'interno* dell'azione drammatica, che si preannuncia nel mutare del colore delle scene e del colorito dell'attore, risucchiando lo spettatore all'interno della scena, il teatro antico si *riverbera*, si proietta fuori dalla scena, per avvolgerlo. Il cono cambia verso: il teatro antico è amplificazione, il moderno assorbimento: la macchina antica procede per stilizzazione che si rovescia sullo spettatore-ascoltatore, quella moderna agisce per un'identificazione che fa partecipare.

Il cono è lo stesso, ma il verso di percorrenza muta: il cono, tuttavia, è anzitutto processo vocale, movimento concentrico della voce, luogo privilegiato per una riflessione sul suono.

2. *Il carmen e la modulatio: dal corpo statico alla dinamicità dell'azione*

Della teoria antica, a Du Bos interessa lo statuto epistemologico-fondazionale: il fatto che la musica sia una disciplina in grado di portare a evidenza concetti ⁴, che sostengono il valore della drammaturgia, partendo dalla definizione di strutture elementari quali suono, ritmo, melodia, scala, genere e intonazione. Il suo interesse è volto soprattutto alla funzione ipocritica, narrativa, della musica all'interno della costituzione fonica dell'oggetto poetico: struttura del verso, curvatura melodica del canto, e intonazione ⁵ confluiscono nel pensiero che sostiene la costruzione della composizione musicale, e, in questa nicchia, il movimenti della voce e i movimenti del corpo sono strettamente correlati tra loro dall'intelaiatura ritmica.

Passaggio di per sé delicato, che impone che gestualità corporea e vocale siano intrecciate in modo così rigido, da evitare un problema che tanto impensieriva Cicerone, che pure qui Du Bos non cita, ossia i fenomeni di continuum ritmico, in cui il venir meno della regolarità della scansione determina un flusso aperiodico, libero, privo di cesu-

re interne, dando luogo a una *continuatio* incontrollata, in cui si perde l'articolazione della struttura temporale ⁶, e con quella, la capacità di orientamento nel tempo o nell'articolazione dell'orazione.

Quelle staticità che preoccupano l'oratore vengono meno solo se metro e ritmo si intrecciano coerentemente, con tenui conflitti locali. Emerge ancora una tendenza cartesiana alla linearità della forma, alla totale interdipendenza delle parti con l'intero, che si ripercuote sulla struttura dell'opera, ove il numero sostiene implacabilmente la struttura del verso, e il contesto di queste auree banalità sembrerebbe chiudere la discussione nell'alveo di un arcadico formalismo, dove il numero offre lo scheletro del verso e la parola ne è solo rivestimento sonoro ⁷. Ma proprio nel momento in cui Du Bos appare massimamente inoffensivo, egli ci sorprende con una straordinaria torsione teorica, ponendosi una domanda assai insidiosa: che funzione ha la voce in tutto ciò?

Quintiliano ha sostenuto che la *modulatio* della voce, il movimento di frazionamento del flusso vocale attraverso accenti e sillabazione ritmica, è pratica dominata da un ritmo musicale specifico, Boezio ci dice la forma ritmico-sillabica del verso si fonde alla struttura musicale che lo sostiene, ma tutto questo accade in grazie dell'intonazione vocale, di una *modulatio* che, in fondo si sottrae a tutti questi schematismi, e che colpisce l'ascoltatore.

I regimi intonativi della *modulatio* sono rigidi, hanno contesti propri che non vanno imbastarditi tra loro, l'oratore che si affida a un tono teatrale sporca la purezza del proprio discorso, il canto guerresco e la declamazione del proclama hanno un proprio regime vocale inconfondibile, ma tutto questo spinge Du Bos a sollevare una domanda non priva di malizia: se le cose stanno davvero così, che *natura* ha la voce, per riuscire a partecipare a intendimenti tra loro opposti? Il verso è evento che partecipa del rumore vocale, il canto no. Se quella sintesi ha luogo, la voce ha carattere mimetico, è elemento metamorfico che passa attraverso quei contesti, non lasciandosene esaurire.

Du Bos si diverte a riportare molti esempi ⁸ tratti dal mondo greco e latino, in cui la voce vive in un regime bastardo, fra canto e declamazione, ma perché è proprio il vocale, la *modulatio* a fondersi continuamente ad altre istanze espressive, legate al gesto, alla dimensione rappresentativa della *saltatio*, una categoria ampia, in cui il gesto si fa narrazione e che fa parte del terreno irriflesso di tutta l'espressività umana. *Saltatio* e *modulatio* sono, in primo luogo, atteggiamenti che si appoggiano al corpo prendendo spessore nell'urlo o nella gesticolazione e, in secondo grado, categorie estetiche.

In altri termini, se nella musica ipocritica, e nella *saltatio*, attori diversi mimano e recitano, appoggiandosi alla stessa struttura ritmica, che sostiene canto e accompagnamento strumentale, ciò trova fonda-

mento nel fatto che gesto espressivo e intonazione vocale sono un atteggiamento spontaneo, che viene teatralizzato attraverso convenzioni artificiali. Quell'artificialità poggia su una componente cerimoniale, che fa parte integrante dell'espressività umana.

La lunga polemica che Du Bos intesse con gli esegeti del mondo antico della sua generazione, e di quella appena precedente, sembra avere come scopo una questione davvero astratta ossia che la *saltatio* non sia solo passo di danza, ma gesto espressivo che rafforza la trasmissione di una emozione. Se sorridiamo amaramente di fronte alla rassegna di imperatori romani che mettono sullo stesso piano l'aspetto gestuale e quello della parola, preferendo, a volte, il gesto alla componente verbale, se Eliogabalo, Caligola, Nerone portano consapevolmente la dimensione teatrale nella comunicazione del politico, è perché un residuo emozionale accompagna continuamente la nostra esperienza del mondo, e quel residuo non si esaurisce nella parola. Il gesto oracolare non è un doppio della parola, ma un semplice ampliamento del suo senso.

La differenza di grado fra *saltatio* e danza, la gradualità del passaggio fra *modulatio*, *carmen* e canto dispiegato, permette allo spettatore di teatro di cogliere con maggior chiarezza delle emozioni che lo attraversano nella vita quotidiana. Siamo a un passo dal linguaggio d'azione di Condillac, ma qui non si costruisce una storia naturale della lingua, ci si limita a osservare il comportamento dello spettatore sollecitato dall'attore, dal corpo e dalla risonanza che esplode nella maschera.

3. *Musica e natura ontologica della voce*

I toni e il ritmo agiscono su di noi per *natura*⁹: la musica allevia le sofferenze, mentre la battaglia è balletto cruento, in cui i guerrieri si attaccano al suono, che completa il senso delle loro azioni, scandendone quasi un gesto idealizzato. Nel discorso retorico e nella musica siamo tratti fuori di noi: ma il potere della musica è anche potere della parola, la parola messa in musica dalla *melopea* dev'essere eufonica, il suono vocale guarda in entrambe le direzioni, e nella tragedia l'attore e il musicista obbediscono alle medesime partizioni spazio temporali. Questo implica che esista una melodicità della declamazione, ma dove possiamo collocare quest'elemento intermedio, fra canto, diastematico e parlato, che è continuo?

Du Bos punta sulla scansione del suono, sull'attacco dell'evento vocale, come colpo che segue una forma ritmica, e il *carmen*, da questo punto di vista, è valorizzazione del rumore in direzione di una residualità musicale. L'accento, che intensifica la corposità del suono o che ne riduce l'impatto, è un sistema per modulare il modo di portare

il suono alla presenza attraverso le molte forme percussive dell'attacco. Il discorso parlato è essenzialmente momento melodico che prende consistenza attraverso il controllo sul timbratura vocale, che contiene il flettersi della voce verso l'alto e verso il basso. L'antica distinzione aristossenica è stata rovesciata, la comunanza d'origine conta assai più della differenziazione formale.

La distinzione fra ritmo e metro, così sfumata, trova il proprio luogo nella ricerca di un declamato melodico, che sostiene l'andirivieni rumoroso delle frequenze vocali e parlanti: il ritmo trattiene, il timbro ora fa cantare la melodia racchiusa nella parola, e questa ricostruzione del suono antico sembra aprire la porta alle suggestioni di Ligeti e di Berio, ma con una straordinaria consapevolezza dell'effetto drammaturgico del suono vocale, e non della sua polisemia.

In questo, il suo legame con la *saltatio* si rafforza: il gesto ci accompagna anche nell'enunciazione del suono e la messe di portati lockiani che si appoggiano alla feconda distinzione fra gesti naturali e artificiali deve, in Du Bos, arricchire la struttura empirica con il portato immaginativo legato all'eloquenza del gesto, che ci accompagna in continuazione.

Tutto il sesto libro della *Poetica* aristotelica viene spiegato, e brutalmente compresso, in questa prospettiva: vi è un convergere originario di danza e suono, di parlato e cantato, che trova il proprio fondamento nell'unità originaria della vocazione espressiva dell'uomo, in una posizione dove cartesianesimo e filosofia lockiana si tendono inaspettatamente la mano rispetto alle forme del comprendere: anche se canto e declamazione vocale sono oggetti scientifici diversi, nel teatro devono esser portati a unità, nella relazione ritmica che ne scandisce le occorrenze, mentre la declamazione del *carmen* abbandona il terreno del parlato per approdare al musicale. Un residuo di musicale, tuttavia, è presente nella materia sonora della parola, canta dentro il suono delle lingue naturali: la voce non ha più un luogo, semplicemente perché è dappertutto. Calcando sulla medietà dell'evento vocale, Du Bos pone con grazia un problema pesante: come distinguere fra suono musicale e componente rumorosa della voce, come sostenere una distinzione teorica così forte, se lo statuto espressivo della voce prolifera nell'area intermedia in cui l'attacco vocale, sposandosi al ritmo, rende espressivo il residuo rumoristico del suono vocale? Alla voce pertiene l'opacità e la pesantezza della pietra, come la possibilità di fusione armonica con gli strumenti, selezionati sulla base dell'andamento della declamazione o del canto ¹⁰.

Così, l'attore antico, che canta, ha bisogno di un gruppo di strumenti a fiato che lo sostenga nel mutare delle intonazioni e che sappia creargli intorno un contesto espressivo, in grado di rafforzarne l'effetto drammatico: la possibilità di manipolazione sulla fonte sonora in Du

Bos è così forte, da spingerlo a concentrare le proprie attenzioni sugli strumenti a fiato, che possono ombreggiare le condotte vocali, accompagnandole con una libertà di gran lunga superiore agli strumenti a corda. Quello che per la teoria greca era un grave difetto, per Du Bos è diventato un pregio: il mondo degli effetti sonori interessa il nostro autore molto più della pura filologia. Se la declamazione può essere scritta in note, questo significa che la voce non centra perfettamente l'altezza, ma gli si colloca intorno, in un continuo gioco di sbavature. Lo strumento a corda, preciso ma rigido, offre meno possibilità.

Tutto questo è proprio il contrario di quanto la teoria classica ci insegna: nel mondo greco, la sbavatura sonora, il glissando è rigorosamente all'indice, confonde le carte, rompe con la purezza dell'intonazione conformata al modello matematico. La voce pensata da Du Bos prolifera proprio nel terreno delle equivocità dove i teorici greci, da lui citati, l'avrebbero sepolta.

Entriamo così nel regno del misto, dell'ombreggiatura, retta solo dalla punteggiatura ritmica e da un aggancio a una struttura melodica: pensata in questi termini, la distinzione fra il declamato della commedia e l'urlato della tragedia, su cui Du Bos insiste per un intero paragrafo, comporta ancora osservazioni sorprendenti. Se possiamo giovarci della distinzione stilistica quanto alla forma della recitazione, il carattere bivalente dell'evento vocale mantiene ancora la sua pregnanza: gli antichi attori lavorano su intonazioni poco estese, che toccano il quarto di tono, e si valgono di un accompagnamento strumentale che sostiene l'emergere del declamato dalla continuità dello spazio che lo accompagna, ormai, come un'ombra.

Potremmo osservare che la mobilità del concetto, il continuo tendersi del rumore verso il suono, è il veicolo privilegiato dell'emozione: se la teoria greca aveva creato figure chiuse e distinte, l'approccio di Du Bos tende, quasi empiricamente, a rivendicare il vincolo materico del mezzo vocale contro l'astrattezza della sua concettualizzazione.

La possibilità di creare una cifratura in grado di portare dal parlato all'intonato viene riproposta da Du Bos, attraverso un'ulteriore frantumazione microtonale degli intervalli su cui si appoggia la voce ¹¹. Il mondo sonoro del teatro antico vive nel trascolorare dei cromatismi che, come un solfeggio, sostengono l'emergere della componente timbrica della voce. Il ritmo, e le varie convenzioni stilistiche legate ai generi teatrali, rimane l'unico appiglio a cui ci si aggrappa per non far crollare il teatro antico in un regime di continuità sonora. Il delibarsi della massa sonora porta, nel teatro antico, a una dilatazione dei tempi di recitazione, e a una forte staticità dell'attore e del cantante, ma, osserva Du Bos, con il mutare del gusto, quella solennità viene perduta. Quando Orazio si lamenta, perché nel teatro dei suoi tempi, declamazione e gesto risultano troppo affrettati rispetto al realismo

della rappresentazione, ciò si lega a un prepotente ritorno della componente musicale degli strumenti a intonazione fissa, a corda, che non permettono all'attore o al cantante di poter sporcare l'attacco del suono, perché in quel contesto la stonatura, o l'approssimazione dell'intonazione, si fa avvertire con nettezza.

Muovendosi verso il canto, la declamazione e il gesto che lo accompagna, devono diventare più veloci, perché gli attori hanno bisogno di un riferimento musicale continuo, devono cercare la nota di appoggio e la durata dell'emissione si deve contrarre. Per molti versi, Du Bos non sta più parlando del mondo antico, ma sta riflettendo su quel mondo l'immagine del dibattito sulla rappresentazione drammatica delle passioni che tanto peso ha nei tempi suoi. Il gesto teatrale muta, perché si è trasformata la compagine strumentale che ne sostiene l'aggancio vocale. Dietro a Orazio, Du Bos mette in scena i fantasmi di Lulli e Molière, e con quelli il passaggio dalla rappresentazione teatrale della passione come forza a quella dell'attore-personaggio scosso dall'emozione.

4. *La digressione sulla maschera: la stilizzazione del carattere*

Nel XII capitolo della sua ricognizione sul tema del teatro antico Du Bos apre un'ampia digressione¹² sulla funzione della maschera antica, portando a fusione i precipitati del rapporto fra *carmen* e *saltatio*. In apparenza si tratta di discutere della funzione di due figure distinte, il mimo e il cantore nel teatro antico, ma la dotta dissertazione nasconde, dietro all'ampio repertorio di citazioni, il tema scottante dell'identificazione fra spettatore e attore: il riferimento all'irruzione della maschera italiana nella commedia, all'attualità, infatti, permette a Du Bos di aprire una fitta serie di osservazioni sull'amplificazione della vocalità nel teatro antico, e sulle capacità rappresentative dell'ascolto.

Il disegno della maschera offre un carattere al personaggio, lo rende inconfondibile, ne porta alla luce una somatica intrisa di concetti, crea cioè una fisiognomica. La maschera è una gabbia che porta in scena l'interiorità del personaggio, non copre, ma svela. Giochi di profilature, dove le maschere di vecchi ostentano serenità da un lato, tristezza dall'altro: presso il Museo Archeologico di Lipari, esiste un'emozionante maschera di Edipo, dagli occhi bianchi, e spalancati, che contrastano con l'espressione remota che tiene fisso il resto del viso, che ha già vissuto la macchina tragica. Du Bos cita molti esempi del vantaggio pratico di un mascheramento in grado di estrovertere l'interno: egli rileva che, nella costruzione dell'espressione della maschera, possono coesistere tratti contraddittori, che illuminano le differenti funzioni drammaturgiche dei personaggi, rispetto alle emozioni che le scuote.

Il proiettare sul mondo antico il portato della maschera italiana impone anche di dar ragione del luogo in cui si colloca lo spettatore, che deve essere complice del taglio prospettico messo in gioco dall'alternarsi delle profilature, che portano alla luce i diversi caratteri che coesistono nel personaggio.

Quando Du Bos vuol presentare uno spunto teorico, parte da un problema pratico, secondo la moda dell'empirismo filosofico, che per molti versi è la sua maschera: così, partendo da un'osservazione banale (la maschera permette di assegnare agli uomini ruoli femminili), egli costruisce un primo affondo in direzione della diffusione del suono, come vincolo emozionale. Il commediante Polo, che interpreta il ruolo di Elettra, portando sulla scena l'urna che contiene le ceneri del figlio appena deceduto, facendo cadere sul teatro il velo della commozione, è *protetto* dalla maschera, che impedisce la visione del suo volto sconvolto, e dello sforzo vocale, entrato nel regime della contrattura. La maschera diventa sensibile grazie al corpo e alla voce, la maschera porta a rappresentazione il volto dell'altro, del batavo dai capelli rossi, proteggendo la linearità narrativa, e permette all'attore un'immedesimazione che ha il solo difetto della staticità¹⁵.

Il disegno della maschera tratteggia il personaggio colto nello snodo narrativo in cui vengono fuori tutte le sue potenzialità, ma è troppo forte, è rigida, racconta troppo o troppo poco. Du Bos non ha paura dell'insensatezza, quando scrive con tranquillità che il gioco degli occhi dell'attore dentro la maschera, le dà vita e trasmette le passioni: ma l'occhio stravolto, il bianco del globo oculare riverso, come fa a mantenere visibilità, come è possibile, insomma, vedere l'occhio ardente dell'attore nella maschera che fascia tutto il volto, se nel teatro antico, egli è posto a dodici tese dallo spettatore? Entra finalmente in scena il suono, attraverso cui l'attore permette alla poesia di arrivare all'orecchio dello spettatore. Il teatro antico è essenzialmente evento acustico, quasi acusmatico, perché dietro al suono c'è una maschera, e dietro alla maschera, il movimento dell'attore che le dà corpo.

5. Il teatro antico come risonanza del significato

Ora sappiamo qual è il verso del cono: l'amplificazione del vocale, attraverso la maschera, i risuonatori del viso (che permettono alla voce dell'attore di salire verso il colore del femminile), porta in scena gli accenti di una vocalità ingigantita. La maschera è risonanza, il termine latino *persona* indica la maschera che fa echeggiare la voce, moltiplicando il verso nello spazio, mentre l'attore è costretto dentro a un casco che ne avvolge la testa, con un piccolo foro che permetta l'uscita del flusso vocale, schiarendolo e discretizzandolo. La pressione della

massa d'aria vocale esce per un pertugio, che la potenzia e la comprime, imponendo un regime di chiarezza e distinzione alla parola intonata, facendoci ripetere, con Boezio, che "la concavità della maschera amplifica la voce".

Teatro della risonanza, dove eco trattiene il suono della poesia e fa vibrare il pubblico nella sfera sonora attorno al palcoscenico. Questa osservazione non accontenta Du Bos, che sente il bisogno di aggiungere alla maschera un piccolo cornetto, che ci fa sospettare in lui un attento lettore della *Phonurgia* kircheriana.

Nella maschera dell'attore, la bocca si spalanca in modo innaturale, assume un caratteristico andamento a cono, portando in avanti le labbra e creando una sorta di protuberanza, che funge da amplificatore: il deformarsi della componente rumoristica rendeva, osserva ancora Du Bos, che cita ora Quintiliano, il riso dell'attore sgradevole, troppo cavernoso, diremmo noi. Ma l'orecchio inquieto di Du Bos ha altri luoghi da segnalarci, che rimandano alla centralità dello strumento vocale e del rapporto con la maschera: Stratocle ha voce stridula, impersone bene la tipologia del personaggio d'azione, la scattosità del gesto si coniuga alla grana della sua voce, il cui timbro acuto viene modulato virtuosisticamente nella risata all'interno della piccola grotta vocale. Il materiale di costruzione del cornetto si evolve e nella testimonianza di Plinio la pietra calcofona, nera e dal suono d'ottone, va raccomandata al commediante.

Du Bos fa preziose osservazioni, che, se da un lato rimandano a decise sintesi dell'immaginazione (il concetto di suono d'ottone, non semplicemente metallico, dove la luminescenza del metallo, che fa tutt'uno col timbro della maschera facciale ¹⁴, allude anche all'atteggiamento corporeo che porta la voce lontano), dall'altro tracciano la linea di una fenomenologia del materiale amplificatorio.

Partendo da questi elementi, possiamo trarre alcune conclusioni: l'interesse di Du Bos nei confronti del musicale è volto all'effetto, la sua organologia si trattiene su gruppi di strumenti ingombranti, dalla sonorità squillante, potente, e si trattiene più sugli aspetti di teatralizzazione della musica, che non sulla concettualità che la sostiene. Egli opera una lettura drammaturgica della spazializzazione del suono: all'origine, il teatro antico è pura risonanza, rafforzata dal gesto, e questo basta a dar presenza al lontano.

Quella sintesi affonda nel comportamento umano, di cui il teatro antico è ancora rappresentazione stilizzata: la nascita del teatro è ciò che il teatro ancora è, nella sua essenza, e che la poesia condensa sul piano del significato. Origine e struttura, per Du Bos, sono identiche, mentre i mezzi empirici evolvono.

Il teatro antico è ritualizzazione dell'emozione, e questo riferimento, ancora aristotelico, lo guida in quella che, forse, è la parte più sor-

prendente delle sue riflessioni sulla drammaturgia del teatro, l'idea cioè che il teatro antico sia una bolla sonora dove musica e voce si danno in eco. Se la maschera è ferma, il movimento del suono è concentrico.

Attorno al palcoscenico, nella testimonianza di Vitruvio, gli antichi collocano vasi d'ottone: il raggio vocale della voce si riverbera nel vaso, concavo e convesso gonfiano il suono, e se l'effetto dei vasi toglie realismo alla scena, il ritorno del suono, è potente. La poesia è stata amplificata, ci circonda in tutte le direzioni, non sappiamo più tracciare una provenienza, perché nel momento in cui l'attore o il cantante ha emesso la parola, essa non gli appartiene più. Essa ha costruito un ambiente, e abita il mondo, proprio nel momento in cui porta lo spettatore a commozione, per poi sparire. Come un suono. Il significato cade in eco, la purezza del verso si rifrange e si sporca, mentre la punteggiatura ritmica ne garantisce ancora la leggibilità.

La sfera acustica, la bolla in cui vive il teatro antico, è il luogo sospeso in cui l'attore può emettere suoni di una tale qualità, da non avere più nulla di umano: l'amplificazione è così il luogo costitutivo dell'immaginazione, e dello schiudimento del significato del poetico. Il teatro del gesto, dell'amplificazione espressiva del gesto quotidiano, attenua, in Du Bos, la rigida distinzione, e il convenzionalismo che presiede alla distinzione fra segno artificiale e segno naturale, perché tutto accade all'interno di un quadro dove esplode il livello fenomenologico dell'enfatizzazione, del suono e della postura, che fissa le coordinate qualitative del godimento estetico. Dal cono, dove il fenomeno dell'eco è locale, alla risonanza dello sferico.

¹ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Prefazione di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005.

² Ivi, p. 395.

³ Esempiare, da questo punto di vista, il tentativo di dimostrare, attraverso Aristide Quintiliano e Porfirio che nella declamazione del verso nel mondo romano si determini una bipartizione delle discipline musicali in metrica e arte ritmica propriamente detta. Gli aspetti ritmici toccano, naturalmente, anche la dimensione del timbro: ivi, p. 375 e ss.

⁴ Ivi, p. 374.

⁵ Ivi, p. 376.

⁶ Per questo problema, vedi Witold Rudzinski, *Il ritmo musicale. Teoria e storia*, ed. it. a cura di Rosy Moffa, LIM, Lucca, 1993, p. 181. Cicerone, nel *De Oratore*, osserva che il ritmo dev'essere nettamente percepibile, come accade per le gocce d'acqua, che riesci a contare. Nella continuità inarticolata, perdendosi la scansione, si perde l'intero andamento del discorso (*De Oratore*, III, XLVIII - 84).

⁷ Vedi l'esempio tratto dalle *Egloghe* virgiliane: J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 377.

⁸ Tutta la discussione che sostiene il quarto, il quinto ed il sesto paragrafo della Parte terza adombra questa direzione.

⁹ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 384.

¹⁰ Non ci stupisce che un modo così raffinato, ed eretico, nel proporre la tematica dell'ascolto aggredisca anche il piano sensibile in cui i suoni musicali si fondono tra loro nelle consonanze. Seneca osserva che in un coro suoni diversi riescono a fondersi tra loro, in modo tale che voci in tessitura grave, media e acuta, sostenute dalle sonorità dei fiati, diano luogo a un complesso sonoro in cui non sia possibile distinguere le parti, in cui suoni diversi divengano semplici momenti di un'emergenza complessa. Se questo implica che, in quel contesto, la declamazione del coro possa emergere semplicemente come canto, Du Bos non esclude che vi sia la possibilità di lavorare sul coro, per portare la scabrosità vocale del *carmen* a essere avvolta da un impasto timbrico in grado di raggiungere una fusione altrettanto efficace. Du Bos indica la direzione che percorre tutto il modello della cantabilità novecentesca, appena affrancata dalle isole degli intervalli di consonanza, che punta, per varie vie, verso un parlato cantato, da Janacèk a Schoenberg.

¹¹ Ivi, p. 416.

¹² Ivi, pp. 427-41.

¹³ Ivi, p. 431.

¹⁴ Sul tema, vedi Françoise Frontisi Ducroux, *Du masque au visage*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 39-44.

Du Bos e la teoria climatica

di Maddalena Mazzocut-Mis

J'ose dire, Seigneur, que par tous les climats
Ne sont pas bien reçus toutes sortes d'États,
Chaque Peuple a le sien conforme à sa nature,
Qu'on ne saurait changer sans lui faire une injure:
Telle est la loi du Ciel dont la sage équité
Sème dans l'univers cette diversité.

Corneille, *Cinna*, II, 2

Des siècles, des pays, étudiez les mœurs;
Les climats font souvent les diverses humeurs.

Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 113-114

Il clima ideale per l'arte

Semplice e non particolarmente stimolante di per sé, la teoria climatica di Du Bos si fonda su due principî guida: l'analisi dell'aria scaldata dal sole e l'umidità nefasta delle terre paludose ¹.

Nel contesto d'inizio Settecento "clima" significa "temperatura". Lo dimostra ancora la voce "Climat" dell'*Encyclopedie*, che riporta, tra le altre, le teorie di Boulainvilliers ², contemporaneo di Du Bos, per cui gli usi e i costumi degli arabi sono direttamente influenzati da fattori climatici. Con una temperatura mite, assenza di umidità e di processi che favoriscono la putrefazione, la vita può fiorire nel suo più perfetto equilibrio. Nulla predispone meglio allo sviluppo di tutte le specie viventi. A maggior ragione, in tale ambiente, gli spiriti migliori e quelli geniali trovano il terreno più adatto alla loro crescita e al potenziamento delle loro qualità.

Il genio dubosiano non è più l'*ingenium* retorico, ma un insieme di qualità soprattutto produttive che la natura dona, favorisce e sviluppa. Una natura che, a partire dall'analisi della teoria climatica, è soprattutto "ambiente". Una natura che influisce anche sulle cause morali, quelle, per dirla con Du Bos, che «operano in favore delle arti senza in realtà attribuire maggior ingegno agli artisti e, in una parola, senza provocare nella natura alcun mutamento fisico, ma che sono per gli artisti soltanto un'occasione per perfezionare il loro genio, perché tali cause facilitano loro il lavoro e li stimolano, attraverso l'emulazione e le ricompense, allo studio e all'applicazione» ³. Un dono naturale, quello del genio, che va favorito attraverso l'applicazione e lo studio.

Le cause che concorrono al progresso del genio e delle arti sono quindi prevalentemente “fisiche” e solo in minor misura “storiche”. Ciò non toglie che se il clima è avverso alle arti, gli uomini non possono fare qualche cosa per contrastarlo. Agli uomini è riservata una possibilità in più, negata agli animali e a maggior ragione ai vegetali. Se lo spirito e la forza fisica consentono loro di irrigare, disboscare, risanare, coltivare, essi possono opporsi agli eventi della natura mitigando il clima e favorendo lo sviluppo delle specie, anche con un'alimentazione varia e nutriente. Come dire: il genio va scovato, alimentato, istruito, favorito in ogni modo.

Un'estetica, quella del nostro abate, che deve fare i conti con il corpo, con l'ambito fisiologico. Gli abitanti che oggi popolano «la provincia di Olanda, che comprende l'Isola dei Batavi e una parte del paese degli antichi Frisi, hanno inclinazione per il commercio e per le arti. Superano tutti gli altri popoli nel talento di ingentilire le città e nel governo *amministrativo*. Il popolo paga le imposte più elevate, che si chiedano attualmente in Europa, più volentieri di quanto faccia il mestiere di soldato»⁴. L'uomo olandese è l'esempio ideale. Si è fatto da sé, bonificando le sue terre. «Il terreno ha cambiato natura in modo così evidente che i buoi e le mucche di questo paese sono più grossi che altrove, mentre una volta erano più piccoli»⁵. Lo stesso sviluppo si può riscontrare in tutti gli altri animali, nelle piante e nelle facoltà dell'uomo. Non solo l'aria è migliorata, anche l'alimentazione è cambiata: è più sana, con poca carne e molti cereali, favorendo l'umore e la produttività. L'aria e l'alimentazione sono fondamentali per la formazione di un individuo operoso e all'occasione – perché proprio su questa base si costruisce in Du Bos la teoria della creatività – geniale⁶.

A causa dell'eccesso di caldo, i romani sono in netto declino, ormai conclamato da decenni. Il clima, quasi torrido, causa una serie di ripercussioni sull'aria e sulla terra che non possono essere trascurate. L'aria di Roma è malsana come un veleno⁷. Una sensorialità ottusa inviluppa i suoi abitanti. È il loro turno, ed è un vero peccato, dato che, a causa dell'abbondanza di “arte”, prodotta nei tempi propizi, potrebbero esercitare il più sottile e completo *esprit de comparaison*, base empirica essenziale per il buongustaio e per il genio. Ma i romani non sanno riscattarsi. Evviva gli olandesi, allora: navigatori, esploratori, emozionabili ed emozionanti, capaci di un vero risveglio sensibile.

Siamo di fronte a un'“estetica industriale”⁸? Ipotesi da non scartare. «Non si ha più il diritto, dopo Du Bos, di separare il luogo delle tecniche da quello delle arti o anche quello dei beni e quello delle opere [...]. Il commercio e le belle arti fioriscono insieme. Siamo di fronte a una prima estetica palesemente sensorialista e materialista nel più ampio significato del termine»⁹.

Ma non solo. Alla facile obiezione, secondo la quale «le arti e le

scienze hanno prosperato sotto climi molto diversi», Du Bos risponde che «ogni eccesso di caldo e ogni eccesso di freddo non nuociono a un buon nutrimento dei bambini ma solo gli eccessi prolungati, sia di freddo sia di caldo. Lungi dal limitare entro quattro o cinque gradi la temperatura adatta a coltivare scienze e belle arti, credo che questa temperatura possa essere compresa tra venti o venticinque gradi di latitudine. Questo clima fortunato può anche estendersi e guadagnare terreno, grazie a parecchi fattori. Per esempio, l'estensione del commercio dà oggi alle nazioni iperboree, cosa che non accadeva un tempo, la possibilità di avere, come parte della loro abituale alimentazione, vini e altri alimenti originari dei paesi caldi. Il commercio, che si è accresciuto infinitamente negli ultimi due secoli, ha fatto conoscere tali cose in luoghi dove non erano note. [...] Nei paesi del Nord ha messo lo zucchero e le spezie nel novero di quei prodotti alimentari che tutti consumano», ecc.¹⁰

Esiste quindi un clima ideale per l'arte e un'alimentazione appropriata, varia e sana. Soprattutto la varietà ritorna qui come costante fondamentale per la vitalità dell'uomo. Tali fattori influiscono sull'uomo, non c'è che dire, ma resta da capire se ne determinano in tutto e per tutto il suo sviluppo. Per Lombard non vi sono dubbi: «l'arte è un piacere degli organi, il giudizio estetico è un sesto senso, il genio è una pianta». Anche il morale è sottoposto al fisico o ancor di più, sempre per Lombard, agli «organi della macchina umana»¹¹.

Eppure, data per scontata una scoperta non da poco, il fatto cioè che la terra è instabile, che il suo clima è mutevole, è vero che l'uomo, se favorito, può anche contribuire a volgere le condizioni climatiche a suo favore (ma non è proprio così che opera il genio?). Non si tratta affatto per Du Bos di un assoluto determinismo climatico. L'olandese, ad esempio, ha saputo sfruttare il clima, ha saputo disboscare, irrigare, arginare il mare. Una climatologia quella di Du Bos che glorifica il Nord non in modo passivo ma attivo. Gli olandesi non soffrono certo la noia. E, tradotto nel linguaggio dell'estetica, gli olandesi sanno produrre la genialità. Il genio, che consiste in una «felice disposizione degli organi cerebrali, nella loro buona conformazione, nella peculiare qualità del sangue» è influenzato da cause fisiche e ambientali e, come una pianta, deve poter fiorire¹².

In più gli olandesi non si annoiano mai! Se l'uomo si dibatte tra lo stato di noia e di dolore, entro due limiti che, se portati all'estremo, preludono alla morte, gli olandesi hanno trovato la via della salvezza. E come il terreno che va dissodato e concimato perché dia buoni frutti, anche le emozioni che uccidono la noia, una volta provate, vanno ricercate e alimentate – bisogna però fare attenzione che non divengano delle vere e proprie ossessioni (è il caso del gioco, ad esempio). Le emozioni hanno infatti un limite invalicabile: sono destinate a finire e

la velocità della loro fine è determinata da quanto effimere siano. La passione per il gioco o per l'alcool o per le droghe, capaci di far perdurare l'animo in una sorta di "estasi" che distrae e non richiede concentrazione, rappresenta, di fatto, un'alternativa, tuttavia assai pericolosa e poco efficace poiché unisce il godimento alla passività. Il gioco e l'alcool vanno scartati per il semplice motivo che coniugano la distrazione con la passività. Ma gli olandesi non sbagliano e sanno fare un buon uso anche delle droghe!

Du Bos aveva qualche cosa da dimostrare. Se il freddo sta regredendo, le regioni del Nord avranno un clima più mite, mentre quelle più a Sud saranno soggette a un clima troppo caldo per favorire le attività dell'uomo. Gli uomini del Sud saranno ridotti in uno stato di apatia e di inoperosità, di mollezza e di pigrizia, molto vicino alla mortale noia. La ripetitività e la stasi vanno cancellate attraverso il principio del piacere e della varietà. Il gioco del soddisfacimento dei bisogni e del superamento della noia è assai diffuso¹³. Certo è che in Du Bos diventa il perno stesso della trattazione, il presupposto senza il quale un'estetica non si dà. Il piacere è sempre frutto di un bisogno, che ha, potremmo dire, una funzione quasi biologica, certamente vitale. Il desiderio va alimentato come fosse un soffio di vita ed è maggiore il piacere che si prova nel soddisfare una "vera fame", anche con un pasto non ricercato, di quello di partecipare a un ricco banchetto, avendo un appetito non eccezionale¹⁴.

Ecco quindi che le emozioni, le passioni provocate da una forte impressione, fosse anche di dolore o di estremo dolore, rappresentano quasi paradossalmente una via di salvezza dalla noia mortale. L'anima, non diversamente dal corpo, ha bisogno di essere occupata, forse anche distratta, ma non può giacere nell'inattività.

Anche il lavoro manuale, e gli olandesi ne sono dei maestri, può essere un valido antidoto. L'attività, di qualunque genere essa sia, è un farmaco potentissimo. D'altra parte, al di fuori del lavoro, l'anima può tenersi occupata in due modi diversi: o «abbandonandosi alle impressioni che gli oggetti esterni esercitano su di essa, e questo si chiama sentire; oppure intrattenendosi con speculazioni su materie utili e curiose, e questo si chiama riflettere e meditare»¹⁵. Tuttavia questo secondo modo può risultare perfino "penoso" o "impossibile". Pochi eletti hanno la capacità di godere della compagnia della propria meditazione e possono trovare piacere nella speculazione solitaria. La maggior parte degli uomini, per potersi distrarre, ha invece bisogno unicamente di emozioni forti. Così il primo modo «quello di abbandonarsi alle impressioni esercitate su di noi dagli oggetti esterni, è molto più facile»¹⁶. Questo è il motivo per cui gli uomini si sovraccaricano di lavoro e compiono imprese inutili, pur di non cadere nella noia.

L'istinto di un diplomatico

Du Bos sa bene quanto l'animo dell'uomo sia impressionabile, quanto sia predisposto a emozionarsi sia davanti agli spettacoli reali sia davanti agli oggetti imitati dall'arte. La natura ha dotato l'uomo «di una sensibilità pronta e sollecita, come principale fondamento della società»¹⁷. Da questo punto di vista la sensibilità può diventare non solo la base di una nuova estetica ma anche il fondamento del vivere civile proprio perché, arginando l'amore per sé, promuove la compassione e la compartecipazione. E siccome le «lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto»¹⁸, chi vuole governare una comunità di uomini sa bene che si ottiene molto di più attivando la sensibilità, passando attraverso i facili canali della commozione e del turbamento, che non cercando l'approvazione attraverso il ragionamento e la convinzione.

Non è un caso che Du Bos fosse un diplomatico e «un acuto consigliere politico» che metteva i suoi sforzi al servizio di una difesa della cattolicità anche in funzione propagandistica, svolgendo delicate missioni soprattutto in Olanda e in Inghilterra¹⁹. Esponente del partito «d'Orléan», preoccupato di non fondare la monarchia assolutistica né sul diritto divino né sul diritto di conquista, «ma su dati storici e giuridici», vuole restituire ai Parlamenti le loro antiche competenze. Legato al cardinale Dubois, che preme per un'alleanza con l'Inghilterra e con l'Olanda contro la Spagna, è fautore di un «nuovo assolutismo», che riconosce nel «pubblico» e nella «propaganda» due strumenti assai potenti²⁰.

Un fatto è certo per Du Bos. La sensibilità deve essere attivata velocemente e in modo impressionistico. Da qui l'idea che la fede dei cattolici possa essere stimolata attraverso l'attrattiva delle immagini, per mezzo di una propaganda energica. Bando, quindi, alle disquisizioni, ai lunghi discorsi. Ciò che egli teme più di ogni altra cosa è «l'asfissia di una frase regolamentata», di una frase soggetta alle regole dell'accademia²¹. Egli teme un'arte giudicata da un gruppo di «funzionari», che applicano una regolistica rigida e senza vita, che decretano che cosa sia bello e che cosa sia brutto, senza riferimento a quella massa emotivamente coinvolta, il pubblico, a cui l'opera è rivolta.

Non a caso, quindi, si dichiara lettore di Roger de Piles, «ammiratore sovversivo dei pittori fiamminghi»²², decreta l'importanza del colorito, esaltando nel dipinto il gusto non per la verosimiglianza ma per la menzogna e l'artificio e va contro Le Brun, accademico e regolista²³. Così, leggendo l'arte attraverso gli occhi di un diplomatico, contro un impero che si chiude in se stesso e che difende i propri valori, anche attraverso le sue accademie²⁴, Du Bos esalta l'Olanda, con il suo attivismo, i suoi commerci, i suoi scambi con l'Oriente, le sue droghe, che cambiano il gusto degli abitanti e lo rinvigoriscono con il calore dei paesi dalle quali provengono²⁵.

La battaglia in favore dell'occhio, d'altra parte assai comune nel Settecento, si potrebbe inquadrare nel pensiero di Du Bos – senza un eccessivo sforzo di fantasia – anche in un contesto culturale e politico-religioso. E, si sa, l'occhio o l'orecchio non possono valere allo stesso modo. Che il potere quindi della pittura sia maggiore di quello della poesia sembra essere una delle certezze di Du Bos, che ne fonda la dimostrazione su due motivi: «Il primo è che la pittura agisce su di noi per mezzo del senso della vista. Il secondo è che la pittura non si serve di segni artificiali, come fa la poesia, bensì di segni naturali. È con segni naturali che la pittura crea le sue imitazioni»²⁶. Annunciando una linea interpretativa che avrà grande successo per tutto il Settecento, Du Bos afferma che la vista ha più potere sull'anima di tutti gli altri sensi e che l'anima si «fida» della vista che «racconta» le cose come stanno.

La supremazia della vista è quindi giustificata, in linea con il suo pensiero, in ragione della maggiore vivezza ed efficacia che riesce a esprimere. Così, le grida di un uomo non ci colpiscono come la vista del suo sangue che direttamente scuote la sensibilità. Ora, però, quando Du Bos afferma che i segni della pittura non sono arbitrari, e quindi sono più forti, non fa altro che affermare come le esperienze maggiormente realistiche abbiano sull'uomo un impatto più violento, che non necessita di nessuna mediazione. «La pittura mette sotto i nostri occhi la natura stessa» senza che la mente venga ingannata. Inoltre il fattore temporale diviene discriminante. La pittura colpisce nell'immediatezza mentre la poesia richiede il tempo che porta allo sviluppo dell'azione attraverso la parola.

Così la poesia sa commuovere solo quando riesce, con le parole, a rappresentare una serie di quadri in successione, quando cioè, pur nella peculiarità del suo mezzo, sa raggiungere l'intensità della rappresentazione pittorica. L'unico effettivo vantaggio della poesia, allora, sarà quello di poter iterare l'emozione a ogni quadro descritto a parole, mentre il quadro dipinto impressiona per un solo istante.

Perciò non è azzardato affermare che l'epigrafe oraziana *ut pictura poesis* voglia significare per Du Bos che scopo della poesia è quello di commuoverci come la pittura, nel senso che la parola scritta non acquista spessore se non quando colpisce direttamente l'anima²⁷.

D'altra parte anche la pittura, per colpire l'anima, deve in un certo senso raccontare una storia. Deve essere quindi “poetica”, cioè in grado di mettere in moto l'animo del contemplatore. Deve, come la poesia, raccontare una storia patetica. Perciò il pittore non può far altro, pena il fallimento, che rappresentare i suoi personaggi in modo tale che, senza nessuna ambiguità, siano in grado di rendere conto dei loro sentimenti. Ecco perché Du Bos parla di «poesia della pittura»²⁸.

Relativismo del gusto e relativismo climatico

Un'opera, secondo Du Bos, non ha che pochi mezzi per emozionare: l'argomento interessante e, se questo manca del tutto o in parte, la declamazione patetica e l'apparato scenico. Ma non basta che l'argomento sia patetico: deve anche essere riconoscibile. Ciò significa che deve attrarre l'attenzione del pubblico narrando storie che appartengono alla cultura e alla tradizione della società alla quale si rivolge. Ma se così è, addio al "disinteresse", addio a quel distacco tra fruitore e opera che è alla base della contemplazione e del giudizio di gusto. Eppure Du Bos ribadisce che il giudizio del pubblico è insindacabile proprio perché, seguendo le proprie sensazioni, è disinteressato, quasi a sottolineare il fatto che il coinvolgimento passionale non è un pericolo per il giudizio quanto, al contrario, lo è la cultura, forbita ma cieca, dei critici ²⁹.

Un fruitore è dunque un uomo che non può prescindere dai propri interessi e dalle proprie passioni. «L'uomo senza passioni è un'illusione; ma l'uomo in preda a tutte le passioni è un essere altrettanto illusorio» ³⁰. Perciò il fruitore seleziona le opere e desidera solo quelle che lo eccitano. Un relativismo del gusto che si rispecchia pienamente nel relativismo climatico.

Come il genio è il frutto del suo tempo e soprattutto del suo clima, anche le sue opere devono essere pensate e realizzate per un pubblico che, a sua volta, è sottoposto alle insidie del clima e alla varietà della natura. Maggiormente numeroso o più contenuto, il pubblico, come il genio, è soggetto alla varietà del luogo e del tempo. Così, il suo gusto cambia da paese a paese. E siccome è anche giudice incontestabile, che non argomenta ma si emoziona, il suo assoggettamento al clima lo rende apparentemente molto vulnerabile all'effetto emotivo, dettato – quando vi è la possibilità di esperire – dall'esercizio del gusto e dal momento climatico e storico.

Difficile allora trovare un "buon metodo" per giudicare dell'arte. In effetti, ricorda Du Bos, esistono due modi di mancare totalmente il giudizio di un'opera: o ragionare come un critico che applica "razionalmente" delle regole imposte oppure peccare in sensibilità. Un uomo poco incline alle passioni sarà un cattivo giudice. D'altra parte un uomo facilmente impressionabile può egualmente fallire, lasciandosi coinvolgere con troppa leggerezza. È vero però che Du Bos non si assoggetterà alle insidie del relativismo e cercherà nel sentimento, costante antropologica, un'autenticità sovrastorica ed extraclimatica. D'altra parte è grande quell'opera, l'opera degli antichi, che è passata attraverso un'indefinita varietà di pubblico e che, detto in altro modo, ha saputo resistere alle insidie del clima.

Du Bos sente quindi l'esigenza di un criterio di giudizio maggiormente fondato e chiama in causa il sentimento, proprio quello stato

connesso al giudizio che le passioni suscitano. Attraverso quest'ultimo, che non coincide del tutto con l'emozione e con la passione, il pubblico – concetto che appare principalmente nella seconda parte delle *Riflessioni*, quando più vivo si fa il retaggio politico e sociale del pensiero di Du Bos – e non il singolo, sa decretare il valore di un'opera al di là di qualsiasi preconetto, che è proprio solo dei critici (che giudicano in base a false conoscenze). Il sentimento sembra quindi andare oltre la semplice passione o la sola emozione, rinchiuse nella specificità dell'individuo, e costituire un criterio condivisibile. Esistono delle costanti antropologiche che accompagnano da sempre la ricezione estetica e fondano il sentimento stesso. Il sentimento diventa a tutti gli effetti un organo giudicativo preposto al gusto universalmente inteso. Un gusto che non ha nulla a che fare con il giudizio che passa attraverso la regolistica o il raziocinio e che non implica un'estensione della conoscenza del fruitore in chiave concettuale.

Attrae il pubblico quell'opera che riesce a far sopraggiungere nel fruitore un fremito interiore, una «ribellione contro il proprio piacere»³¹. L'affermazione che l'arte sia figlia di una ribellione contro il piacere non è cosa da poco. Non solo perché Du Bos dichiara esplicitamente che il presunto piacere dell'arte di fatto deriva da un dispiacere o addirittura da un “disgusto” ma anche perché con questa asserzione Du Bos pretende di spiegare agli altri «il modo in cui nascono in essi i loro sentimenti»³², i moti del loro cuore. Terreno complesso, soprattutto se il metodo di verifica vuole essere empirico. Essendo la materia trattata a tutti nota e verificabile, nessun inganno e nessuno sbaglio saranno consentiti.

L'estetica dubosiana si orienta quindi, anche se non in modo esclusivo, verso lo spettatore, misurando il contenuto dell'opera in base all'effetto che essa produce, in base cioè alla risposta del singolo fruitore da un lato, e del pubblico dall'altro. E ciò è perfettamente consequenziale a quanto da lui affermato nelle prime sezioni. Se la noia è il male da fuggire, nessun giudice, oltre allo spettatore, può decretare il valore di un'opera. Se la gente va a teatro, la commedia è buona. L'errore è tuttavia ammesso, perché l'uomo è per sua natura incostante. Il fattore tempo sarà discriminante per giudicare effettivamente della bellezza di un'opera: se il giudizio su di essa non muta per anni, allora siamo di fronte a un capolavoro. Ecco perché non possiamo dubitare della bellezza delle opere degli antichi³³.

Innegabile un certo pragmatismo estetico che pone il successo come base del giudizio. Il problema è quello di comprendere se tale gusto possa decretare un relativismo dell'esperienza estetica – legato al tempo, alla natura, allo sviluppo dell'uomo e della sua sensibilità – o un suo assolutismo, nel presupposto lockiano di matrice empiristica³⁴ per cui le opere degli antichi sono superiori a quelle dei moderni per

il piacere metastorico che sono in grado di suscitare (anche per Fontenelle, se l'arte viene considerata sul piano della complessità storica, può progredire quando, guardata dal lato del soggetto, non lo può affatto ³⁵).

Ora il paradosso di Du Bos è che sono vere entrambe le conclusioni. La prima, però, sarà relativa non tanto al gusto quanto al genio, e gli olandesi lo provano. Così, per quanto riguarda il gusto, varrà in Du Bos non solo la lockiana esperienza ma anche un certo atteggiamento conservatore nella difesa non tanto della società in generale quanto di quel gruppo di "uomini onesti", forse sarebbe meglio dire di "uomini onesti borghesi", che costituisce il pubblico in grado di decretare il valore di un'opera.

Perciò, se da un lato il gusto può perfezionarsi attraverso una fruizione allargata che consente di istituire confronti e paragoni (il retaggio esperienziale di lockiana memoria è qui evidente), dall'altro non può di fatto fallire o contraddirsi, una volta decretato il valore di un'opera. Anzi il perseverare di un giudizio ne garantisce la serietà e la veridicità che si fonda sul sentimento, patrimonio comune e condivisibile di tutta l'umanità, e non influenzabile dal clima.

Una teoria diffusa

Senza sfiorare Montesquieu, che, com'è noto, subisce la forte influenza di Du Bos e del rinnovato interesse per il clima che ha origine dalle letture dubosiane, e senza recuperare Aristotele o Ippocrate, le teorie climatiche erano di gran moda ai tempi dell'abate, anche a livello di credenza popolare. La nozione di «determinismo geografico», fa notare Jean Ehrard, si accorda bene con due tendenze settecentesche: «da una parte fornisce allo 'spinozismo' latente o riconosciuto dell'epoca un contenuto concreto e l'abbozzo di una conferma sperimentale; dall'altra, supponendo gli uomini individualmente o collettivamente passivi all'azione dell'ambiente naturale, si ricollega all'ipotesi sensualistica e soprattutto all'interpretazione materialistica che spesso ne danno i discepoli francesi di Locke» ³⁶. L'idea che il clima potesse influire sull'ambiente, sugli usi e i costumi di un popolo è talmente nota che Boileau l'inserisce nell'*Art poétique*.

Così Fénelon scriveva:

Sono ben lontano dal voler preferire, in generale, il genio degli antichi oratori a quello dei moderni. Sono proprio convinto della verità di un paragone che è stato fatto: come gli alberi hanno oggi la stessa forma e producono gli stessi frutti che producevano duemila anni fa, così gli uomini producono gli stessi pensieri. Ma ci sono due cose che mi permettono di far osservare. La prima è che alcuni climi sono più fortunati di altri per certi talenti come per certi frutti. Per esempio la Linguadoca e la Provenza producono uva e fichi che hanno un gusto migliore di quelli prodotti in Normandia e nei Paesi Bassi. Allo stesso modo gli abitanti dell'Arcadia erano per natura più adatti alle belle arti degli Sciti. I Siciliani sono più portati per la musica dei

Lapponi. Si constata pure che gli Ateniesi avevano uno spirito più vivo e più sottile dei Beoti. La seconda cosa che noto è che i Greci possedevano una specie di lunga tradizione che a noi manca; avevano una maggior cultura per l'eloquenza di quanta ne possa avere la nostra nazione. Presso i Greci tutto dipendeva dal popolo e il popolo dipendeva dalla parola. Nella loro forma di governo, la fortuna, la reputazione, l'autorità dipendevano da ciò che i più sostenevano; il popolo era trascinato dai retori artificiosi e veementi, la parola era una grande risorsa in pace e in guerra: da ciò derivano tante arringhe che sono riportate nella storia e che per noi sono quasi incredibili tanto sono lontane dai nostri costumi ³⁷.

E La Bruyère affermava:

Coloro di cui Teofrasto ci dipinge i costumi nei suoi *Caractères* erano Ateniesi e noi siamo Francesi; e se uniamo alla diversità dei luoghi e del clima il lungo intervallo di tempo che ci separa e se consideriamo che questo libro può essere stato scritto nell'ultimo anno della centoquindicesima olimpiade, cioè trecentoquattordici anni prima dell'era cristiana e quindi questo popolo di Atene viveva da oltre duemila anni, ci stupiamo di riconoscere noi stessi, i nostri amici, coloro con i quali viviamo e che tale rassomiglianza con uomini che ci hanno preceduto tanti secoli fa sia così completa. In effetti, gli uomini non hanno cambiato cuore e passioni; sono ancora come erano allora e come sono stati descritti da Teofrasto: vani, falsi, adulatori, interessati, sfrontati, importuni, diffidenti, maldicenti, litigiosi, superstiziosi ³⁸.

La teoria climatica veniva anche studiata per dare una spiegazione dello sviluppo contagioso di determinate malattie, come la peste o, per Du Bos, più modestamente, il *fuoco di sant'Antonio* e la *colica di Pottou*. Essa riceveva spiegazioni e giustificazioni anche dagli influssi astrologici o astronomici e il linguaggio dubosiano a volte ne risente. Difficile quindi risalire a tutte le letture di Du Bos: erano quelle del tempo.

Una delle fonti certe di Du Bos è il cavalier Chardin, più volte citato: «Ho osservato nei miei viaggi che come i costumi seguono il temperamento del corpo, secondo l'osservazione di Galeno, il temperamento del corpo segue la qualità del clima; in modo che i costumi o le abitudini dei popoli non sono l'effetto del puro capriccio ma di qualche causa o necessità naturale che si scopre solo dopo una precisa ricerca» ³⁹. Secondo Chardin, la Persia, sotto l'influsso di un clima favorevole, è diventata un luogo attraente ed elegante ed esercita un fascino unico, recepito anche da Du Bos, che più volte ne ricorda non solo i fasti ma anche le stranezze.

I *Six voyages*, di Jean-Baptiste Tavernier, i *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, di Louis Lecomte, il *Dialogue de monsieur le Baron de Lahontan et d'un sauvage de l'Amérique*, di Louis Armand de Lahontan rappresentano un sostrato di notizie, fatti, curiosità molto apprezzato dal pubblico dell'epoca, che amava confrontare la propria civiltà con l'immagine del "bon sauvage", spesso vigoroso, semplice, rispettoso della natura, generoso, non vincolato ai legami della politica e della società, libero di rispettare una morale non subordinata alla

religione ma solo a una generica volontà suprema che muove la natura. Una lezione di relativismo, pure questa.

Eppure Du Bos non è particolarmente affascinato dal buon selvaggio. La sua è una visione tipicamente europeistica. Il resto del mondo va considerato per quello che è: un'immensa regione, varia e complessa, che ha subito un arresto di sviluppo. Du Bos deve, com'è sua abitudine, far tornare i suoi conti. Vi è un'unica razza dalla quale noi tutti discendiamo – inutile moltiplicare gli enti – ma che purtroppo può corrompersi. Lo spirito del diplomatico economista, che guarda di buon occhio la vittoria dell'imprenditoria coloniale, gli suggerisce una via semplice e proficua: i negri e i lapponi non sono stupidi o ingenui a causa di una cieca o finalistica ragione divina o vendetta del cielo, ma ovviamente per il clima, troppo caldo in un caso e troppo freddo nell'altro. «È sorprendente che i disegni del Creatore si accordino così bene con i pregiudizi razziali di un borghese d'Occidente»⁴⁰.

Saltazione e degenerazione

La fantasiosa filosofia climatica di Du Bos, che ha quale presupposto il riscaldamento della terra, sarà di fatto smentita qualche anno dopo da Buffon che, al contrario, sosterrà che la crosta terrestre si sta raffreddando (noto il calcolo dell'età della terra in base a tale teoria)⁴¹. «Il globo terrestre ha un calore interno che gli è proprio e che è indipendente da quello che i raggi del sole possono comunicargli. [...] Il calore che il sole invia sulla terra è abbastanza poco se lo si paragona al calore proprio del globo terrestre; e questo calore inviato non sarebbe sufficiente da solo per mantenere viva la natura»⁴². La terra, globo in origine incandescente, si sta lentamente raffreddando e le regioni a Nord, un tempo calde, saranno soggette a un irrevocabile raffreddamento.

Ciò non toglie che anche per Buffon l'influenza del clima sia determinante e che la stessa temperatura, lo stesso clima, producano, in ogni luogo della terra, gli stessi vegetali; non diversamente accade agli animali⁴³. Anche l'uomo ha subito le stesse

leggi della natura, le stesse alterazioni, gli stessi cambiamenti. Conveniamo che la specie umana non differisce essenzialmente dalle altre specie riguardo alle sue facoltà corporee e che a questo proposito la sua sorte è stata pressappoco la stessa di quella delle altre specie; ma possiamo noi dubitare di differire prodigiosamente dagli altri animali per quel raggio divino che il sovrano essere si è compiaciuto di dispensarci? Non vediamo che nell'uomo la materia è guidata dallo spirito? L'uomo ha potuto dunque modificare gli effetti della natura; ha trovato il mezzo per resistere alle intemperie del clima; ha creato calore quando il freddo l'ha distrutto: la scoperta e l'uso dell'elemento del fuoco, dovuti alla sua sola intelligenza, l'hanno reso più forte e più robusto di qualsiasi animale e l'hanno messo nella condizione di affrontare i tristi effetti del raffreddamento⁴⁴.

Seguendo questo parallelismo, tutt'altro che azzardato, si potrebbe affermare che una sorta di laicizzazione della natura, delle sue specie, delle sue razze, sia messa in opera anche dall'abate, per quanto paradossale possa apparire.

Vi sono delle cause operative, quale il fattore climatico, che possiamo constatare ogni giorno e che non possono non determinare un'influenza sul fisico e quindi sul morale dell'uomo. Un'unica legge di natura agisce sulle piante, sugli animali e sull'uomo, causando floridezza e carestia, sebbene l'uomo sia in grado, con la sua intelligenza, di contrastare il rigido imporsi di tale legge.

La matrice comune dell'uomo (attenzione però alle differenze: Du Bos non sviluppa, poiché i tempi non sono ancora maturi, l'idea di un "tipo" o "modello" umano che via via si modifica o degenera), viene quindi variata dal clima, soprattutto per il suo aspetto esteriore: il colore della pelle, dei capelli, la statura. Perciò solo la sistematicità e la coerenza interna consentono di attribuire queste parole a Buffon e non a Du Bos:

Essendo la natura contemporanea alla materia, allo spazio e al tempo, la sua storia è quella di tutte le sostanze, di tutti i luoghi, di tutte le età: e sebbene sembri in un primo momento che le sue grandi opere non si alterino né cambino, e sebbene essa si mostri sempre e costantemente la stessa nelle sue produzioni, anche le più fragili e le più passeggere, dal momento che a ogni istante i suoi primi modelli riappaiono ai nostri occhi sotto nuove rappresentazioni; osservandola da vicino ci si renderà conto che il suo corso non è del tutto uniforme; si riconoscerà che essa ammette variazioni sensibili, che subisce alterazioni successive, che si presta a nuove combinazioni, a mutazioni di materia e di forma; che infine tanto sembra fissa nel suo insieme quanto varia nelle sue parti ⁴⁵.

Nonostante questo spirito quasi scientifico, che permea la teoria climatica dubosiana, sorge anche il dubbio che essa sia, per Du Bos, un eccellente espediente per attaccare istituzioni, regolamenti, dogmi e per provare la superiorità del Nord senza infastidire nessuno. A chi interessa contraddire una teoria tanto popolare che si occupa di ghiacciai, dei loro movimenti, delle nevi, delle piogge, delle paludi, dell'aria malsana...?

Un tempo la Francia, con l'Italia e la Grecia, era «il paese più favorito dalla natura. Ma quanta fantasia nelle manifestazioni storiche di questa predilezione! Due secoli di sforzi infruttuosi precedono il brusco sbocciare della pittura italiana alla fine del Quattrocento. La fioritura improvvisa del genio ha un carattere miracoloso, la sua decadenza non è meno sconcertante. Miracoli, ammette Dubos, ma miracoli naturali» ⁴⁶. Si potrebbe parlare di "saltazione", una teoria para-evolutionistica che sarà di moda cinquant'anni dopo. Ma qui i salti sono in avanti e indietro. O meglio ancora, non sembra esistere un ordine logico nell'alternanza dei periodi. L'avanzamento di una nazione è quin-

di in parte dovuto a fattori climatici contingenti, alla costituzione degli abitanti, al loro talento, all'accumulo di esperienze e di capacità di discernimento attraverso la comparazione. In questo terreno può nascere il genio e svilupparsi. È la natura che lo offre, è il clima, la storia e la morale che lo sviluppano. È la natura che lo offre, è l'uomo che lo fa crescere. Eppure vi sono paesi ed epoche in cui le arti non si sviluppano sebbene le contingenze culturali, morali o «socio-culturali»⁴⁷ e di costume siano favorevoli. «Gli Achille che compaiono in questi periodi non trovano un Omero degno di *cantare* le loro belle azioni». E non solo. La natura favorisce la genialità a tutto tondo: un'epoca propizia per i pittori lo è anche per i poeti...

La terra si riscalda, spesso si degrada o si evolve. È instabile. Non vi è determinismo ma la constatazione della inesorabilità del mutamento, della varietà, del relativismo (anche del gusto). Un'esaltazione dell'operosità, perché non va accettato ciò che si ha, ma lo si deve modificare a proprio vantaggio⁴⁸. La natura, quindi, si trasforma continuamente e si trova sempre in un equilibrio dinamico, in un continuo fluire nella successione indefinita del tempo. È questo ancora un modo per intendere l'*unità nella varietà*. Non vi è in Du Bos l'idea del passaggio dal semplice al complesso e l'idea di progresso delle forme nel tempo. Come sarà ancora in Buffon, che molto deve a Du Bos, il concetto di variazione corrisponde a quello di *degenerazione morfologico-estetica*, che presuppone non solo una plasticità inerente alla natura ma anche la possibilità che «i caratteri, resi variabili dalla Natura, siano sottomessi fisicamente alla *'teinture du ciel'* e alle *'qualità della terra'*, i cui effetti sono accumulati dal tempo e in seguito interiorizzati e perpetuati dalla generazione»⁴⁹.

Attraverso l'influsso combinato sulla morfologia umana dei fattori climatici, dei cambiamenti di latitudine, dell'effetto della nutrizione, si determina l'insieme della varietà. La variabilità morfologica è una *degenerazione* rispetto alle forme primitive. La teoria della *degenerazione* è una sorta di *variabilità ristretta*, che consente di spiegare i fenomeni di *adattamento*, in base alla flessibilità morfologica dei corpi viventi.

Du Bos non è un filosofo della natura e non è giusto trattarlo da epistemologo. Inutile insistere ulteriormente. Sarà compito di Buffon, e non lo è stato di Du Bos, spingere ai suoi estremi la teoria degenerativa.

Resta da capire che cosa sia Du Bos. Troppo stretto gli va l'abito dell'estetologo, troppo largo quello del filosofo. Ha vestito i panni del diplomatico, dello storico e dell'economista. Tutti ritornano in questo testo che continua a stupire per la quantità di suggestioni.

¹ «All'inizio del XVIII secolo si parla spesso degli 'insetti invisibili' presenti nell'atmosfera, e l'Abate Dubos si era forse informato, durante i suoi viaggi in Olanda, della teorie di Harsoeker sulla 'panspermanie' e sulla disseminazione dei germi» (J. Ehrard, *L'idée de nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Albin Michel, Paris 1994, p. 710).

² Non tanto relative alla sua *Astrologie mondiale*, per lungo tempo restata inedita, quanto quelle della sua *Vie de Mahomet*, apparsa nel 1730.

³ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005 (d'ora in avanti RC), Parte II, sezione XII.

⁴ RC, Parte II, sezione XVI.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Du Bos incontra anche degli oppositori. Fréron «considera chiacchiere ridicole l'idea che delle variazioni climatiche potrebbero essere la causa della decadenza delle arti in Francia, che ha avuto inizio nel secolo precedente» (J. Ehrard, *L'idée de nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., p. 713, e cfr. E.-C. Fréron, in G. Desfontaines, A. M. Mairault, E.-C. Fréron, abbé J. Destrées (a cura di), *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*, 10 tomi, Pierre Girou, Avignon 1744-145, t. II, 1744, pp. 122-23). In effetti la maggior parte delle obiezioni rivolte a Du Bos riguardano «le supposizioni dell'autore, le conseguenze possibili del sistema o i suoi aspetti più nuovi e nello stesso tempo più contestabili: l'idea stessa di un'azione diretta del clima sulla mente dei popoli e sulle loro produzioni intellettuali o artistiche non viene attaccata» (J. Ehrard, *L'idée de nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., p. 713).

⁷ RC, Parte II, sezione XVI.

⁸ F. Dagognet, *Pour une théorie générale des Formes*, J. Vrin, Paris 1974, p. 45.

⁹ Ivi, pp. 45-46.

¹⁰ RC, Parte II, sezione XVII.

¹¹ A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*, Hachette, Paris 1913, p. 249.

¹² RC, Parte II, sezione II.

¹³ Il tema della noia, legato anche all'analisi del teatro quale motivo di evasione, presente in J.-B. Bossuet (*Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Jean Anisson, Paris 1694), in B. Lamy (*Nouvelles réflexions sur l'art poétique, dans lesquelles en expliquant quelles sont les causes du plaisir que donne la Poésie, & quels sont les fondemens de toutes les Règles de cet Art, on fait connaitre en même tems le danger qu'il y a dans la lecture des Poètes*, Paris 1668 e *L'art de parler*, Paris 1678) e in J. Le Clerc (*Traité de l'origine des romans*, 1670, ed. critique accompagnée d'une introduction et de notes, N. V. Swets & Zeitlinger, Amsterdam 1942, oppure si veda Slatkine, Genève 1970) sicure fonti dubosiane – Jean Le Clerc fu corrispondente di Du Bos – è già ampiamente sviluppato da Pascal nelle *Pensées*. Se si considera la sezione dedicata al "divertissement", il tema della noia risalta con particolare evidenza. L'uomo ama "il rumore" e "il trambusto" antidoti per quello stato di abbandono e di prostrazione in cui getta la noia. Il teatro è uno di questi antidoti, anche se (e qui la distanza da quella che sarà la posizione di Du Bos è particolarmente evidente) la sua funzione è moralmente riprovevole. Il divertimento è dannoso per la vita cristiana! Cfr. B. Pascal, *Pensieri e altri scritti*, a cura di G. Auletta, Mondadori, Milano 1994, pp. 167-71, in part. p. 168.

¹⁴ Cfr. RC, Parte I, sezione I.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, sezione IV.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. Dagognet, *Pour une théorie générale des Formes*, cit., p. 28.

²⁰ A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Albin Michel, Paris 1994, p. 259.

²¹ F. Dagognet, *Pour une théorie générale des Formes*, cit., p. 31.

²² Ivi, p. 32.

²³ Cfr. R. De Piles, "Dialogue sur le coloris", in Ch.-A. Dufresnoy, *L'Art de peinture*, N. Langlois, Paris 1673; R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris 1708; *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture... La querelle du dessin et de la couleur, discours de Le Brun, de Philippe et de J.-B. De Champagne* (1672), a cura di A.-J.-Ch. Fontaine, A. Fontemoing, Paris 1903.

²⁴ Cfr. F. Dagognet, *Pour une théorie générale des Formes*, cit., p. 34.

²⁵ Cfr. RC, Parte II, sezione XVII.

²⁶ Ivi, Parte I, sezione XL.

²⁷ Cfr. ivi, sezione XXXIII e anche E. Caramaschi, "L'estetica dell'Abate Du Bos: impressionismo o tradizionalismo?", in V. Branca (a cura di), *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi"*, Sansoni, Firenze 1970, p. 225.

²⁸ Tra il 1694 e il 1707 ha il suo culmine in Francia una querelle – che prende avvio dall'antica polemica tra le due correnti di pensiero retorico, quella che sosteneva una teoria psicagogico-irrazionale e l'altra logico-scientifica – sulla liceità dell'uso di elementi irrazionali ed emozionali nell'eloquenza. A. Arnauld (*La logique ou l'art de penser*, Des Prez, Paris 1654) e B. Gilbert (*Jugemens des savans sur les auteurs qui ont traité de la rhétorique*, 3 voll., Jacques Estienne, Paris 1713-19, vol. III) sostenevano la tesi secondo la quale è indispensabile, per colpire, fare appello all'emozione del fruitore.

²⁹ Scriveva il Gravina, una fonte delle riflessioni di Du Bos: «Or la cagione perché alcuni pongono in fuga il popolo, è perché non sempre hanno felicemente colorito al vivo, ed hanno voluto produrre la magnificenza, e la meraviglia, con la durezza della struttura, colla stranezza, ed oscurità di termini dottrinali, e coll'intricata collocazione di sentenze astratte ed ideali; quando potean produrla coll'istesse cose sensibili, e coll'immagini materiali, le quali eccitano per se stesse la meraviglia, e la novità, quando saranno in nuova maniera, e con destrezza combinate, trasferite ed alterate» (V. Gravina, *Della ragion poetica. Libri due*, F. Gonzaga, Roma 1708, p. 30). A ben guardare molte possono essere le fonti di Du Bos al proposito. Ne cito una, poco ricordata, a titolo di esempio. Si tratta di François Hédelin, Abbé d'Aubignac, che, nel suo *Deux Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Tororius, envoyées à Madame la Duchesse de R** (J. Du Brueil, Paris 1663, p. 29), spiega che quando si tratta di un poema drammatico il popolo, che non ha letto Aristotele, sa giudicare correttamente ascoltando solo il proprio sentimento.

³⁰ RC, Parte I, sezione XVII.

³¹ Ivi, "Introduzione".

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. ivi, parte II, sezione XXXII.

³⁴ L'influenza della filosofia inglese (Bacone, Locke, Berkeley, Shaftesbury) e della critica letteraria (Dennis, Addison) è assai consistente. In particolare la riflessione di Locke – noto il fatto che aiutò la diffusione in Francia dell'*Essay Concerning Human Understanding* nella traduzione francese di P. Coste – è alla base del sensualismo e dell'empirismo dubosiano.

³⁵ Cfr. Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *Poésies pastorales avec un Traité sur la nature de l'éplogue et une digression sur les Anciens et les Modernes* (Nouvelle édition augmentée), Pierre Mortier, Amsterdam 1701.

³⁶ J. Erhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., p. 691.

³⁷ Fénelon, F. de Salignac de La Mothe, *Lettre sur les occupations de l'Académie française*. Suivie des *Lettres de Lamotte et de Fénelon sur Homère et sur les Anciens*, nouv. éd. collationnée sur les meilleurs textes et accompagnée de notes historiques, littéraires et grammaticales par E. Despois, Librairie Ch. Delagrave, Paris 1897, pp. 12-14. Cfr. R. Mercier, *La théorie des climats des Réflexions critiques à L'Esprit des lois*, "Revue d'histoire littéraire de la France", janvier-mars et avril-juin, 1953, pp. 17-37 e 159-75.

³⁸ J. de La Bruyère, *Les caractères ou Les moeurs de ce siècle* [Document électronique], précédé de *Les caractères de Théophraste*, texte établi par R. Garapon, Reprod. de l'éd. Bordas, Paris 1990, p. 5.

³⁹ RC, Parte II, sezione XVII. Cfr. J. Chardin, *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient...*, 10 voll., J.-L. de Lorme, Amsterdam 1711, e *Id.*, *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales: par la mer Noire et par la Colchide...*, Hachette, Paris 1976.

⁴⁰ J. Erhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., p. 707.

⁴¹ «Così, se sono necessari trentacinquemila anni per il raffreddamento della terra ai poli, solo per poter toccare la superficie senza bruciarsi e venti o venticinquemila anni in più sia per la ritirata dei mari sia per l'intiepidirsi necessario all'esistenza degli esseri così sensibili come lo sono gli animali terrestri, si capirà bene che è necessario aggiungere qualche migliaio

di anni in più per il raffreddamento del globo all'equatore sia per la maggior densità della terra sia per l'accesso del calore del sole che è considerevole all'equatore e quasi nullo al polo» (G.-L. Leclerc comte de Buffon, *Des époques de la nature*, in *Histoire naturelle générale et particulière*, V, Imprimerie royale, Paris 1778, pp. 165-66).

⁴² Ivi, pp. 5-6.

⁴³ Cfr. ivi, p. 187.

⁴⁴ Ivi, pp. 187-88.

⁴⁵ Ivi, pp. 2-3.

⁴⁶ J. Erhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., p. 708.

⁴⁷ Vedi, P. Vincenzi, *J.-B. Du Bos: Gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, Mimesis, in corso di stampa, cap. II, par. I.

⁴⁸ Buffon afferma: «La natura si è trovata in differenti condizioni; la superficie della terra ha preso successivamente forme differenti; anche i cieli sono mutati e tutte le cose dell'universo fisico sono come quelle del mondo morale, in un movimento continuo di variazioni successive. Per esempio la condizione nella quale noi vediamo oggi la natura è per opera nostra e per opera sua; noi abbiamo saputo temperarla, modificarla, piegarla alle nostre necessità, ai nostri desideri; abbiamo scandagliato, coltivato, fecondato la terra: l'aspetto sotto il quale si presenta è dunque molto differente da quello dei tempi anteriori all'invenzione delle arti» (G.-L. Leclerc comte de Buffon, *Des époques de la nature*, in *Histoire naturelle générale et particulière*, cit., pp. 4-5).

⁴⁹ B. Balan, *L'ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle*, Vrin, Paris 1979, p. 119.

L'età della Reggenza e l'estetica di Du Bos

di Franco Fanizza

L'età che in Francia comprende il periodo della Reggenza, età che è stata spesso considerata quasi esclusivamente di decadenza in confronto con i tempi “gloriosi” del Re Sole, merita invece di essere meglio valutata, soprattutto nel suo essere l'età del passaggio dalla “società di corte” (cfr. N. Elias, *La società di corte*, Bologna 1980) alla società di “città” (cfr. J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione*, Roma 1999, in particolare la parte I, *I contesti*) e, com'è stato anche detto, alla «consumazione della cultura» (cfr. *The consumption of culture*, ed. by A. Bermingham and J. Brewer, London-New York 1995). Si pensi, tra l'altro, al significato appunto culturale, oltre che politico, di quello che subito dopo la morte di Luigi XIV fu uno dei primi atti pubblici compiuti dal reggente Filippo d'Orléans, ossia il rientro della corte da Versailles a Parigi. Si pensi più in particolare – per quel che qui c'importa sottolineare – alla crescente rilevanza che venne proprio in quest'età acquisendo un nuovo genere di *sensibilità*: una sensibilità, vale a dire, che mostrò via via di aver sempre meno a che fare con le precedenti modalità classicistiche, proprie e tipiche della cosiddetta “Grande Manière”. Delle caratteristiche di tal nuovo genere di sensibilità, Jean Starobinski ha detto giustamente che esse segnalano una condizione di «felicità sensibile» (cfr. *La scoperta della libertà*, Genève 1954). E ha ulteriormente specificato che una simile condizione si sarebbe concretizzata in uno stato psicologico, nel quale, «tutta presa dalla sensazione», dunque sempre più autonomamente rispetto al «discernimento razionale», «l'esistenza si dà alla successione discontinua dei godimenti sensibili» (cit., p. 54).

Come peraltro è facile dedurre da quanto si trova documentato soprattutto dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*, tenuto conto in particolare di ciò che vi si trova affermato da qualche sostenitore dell'Antico nella sua critica del “Nuovo” (cfr. ad esempio, Rémond de Saint-Mard: «Il nuovo [...] c'incanta e ci seduce così bene con le sue attrattive, affascina a tal punto, [...] che noi non vediamo ciò che esso ha di vizioso, visto che esso è coperto da qualcosa di piacevole») (*Deuxième lettre sur les causes de la décadence du goût*, in *Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, p. 754, trad. di F. Fanizza) – non va

certo considerato di minore importanza anche il fatto che appunto il progressivo imporsi di un tal genere di sensibilità non ebbe a riguardare soltanto un'élite di isolati cultori di *beaux-arts*. Sembra proprio, invece, che abbia ben presto cominciato a coinvolgere anche quei molti o moltissimi, i quali, a prescindere dalle competenze effettivamente possedute, non solo si trasformarono in abituali consumatori di prodotti artistici d'ogni tipo, ma si trovarono altresì a rappresentare, con ciò stesso, coloro dai quali in misura crescente finivano col dipendere tanto la formazione quanto la gestione delle conseguenti opinioni e preferenze estetiche prevalenti. Non solamente, infatti, per quanto riguardava le idee sulle arti, si era giunti alla fase di un ormai generalizzato passaggio, come ha sostenuto il Fumaroli già per il Seicento, «dal monopolio degli artisti a quello degli spettatori» (cfr. M. Fumaroli, *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Roma 1994). E si era passati, per questo, dallo studio dei dettagli tecnici degli oggetti d'arte all'interesse per la "gioia" ch'essi dovevano o potevano produrre. Ma ci si trovava anche e soprattutto di fronte a un nuovo genere di "art de jouir", a un'identità profondamente rinnovata dello "spettatore", considerando soprattutto che ai residui rappresentanti del vecchio ceto aristocratico che aveva in genere praticato razionalisticamente il proprio "amore dell'arte", stavano man mano sostituendosi altri fruitori d'arte socialmente differenti, sicuramente non allo stesso modo né predisposti né preparati. Facendo molto spesso a meno di qualsiasi "educazione" e relativa "misura" estetica, molto più attratti da ciò che risultava più "piccante" che bello, tali nuovi fruitori si distinguevano per il fatto che nella loro domanda di artisticità reclamavano prima di tutto il diritto di appellarsi alle piacevolezze, diciamo così, del vissuto quotidiano. Si può anzi sostenere che mai, come invece stava appunto avvenendo in questo periodo, era accaduto che il comportamento estetico, dando luogo a quella che Daniel Roche descriverebbe come una vera e propria "estetica sociale" (cfr. *Storia delle cose banali*, Roma 1999, in particolare il cap. VIII), s'era trovato a far riferimento, non già a un generico ideale di "Arte", bensì a ciò che risultava esteticamente connotato o connotabile in concrete e ogni volta circostanziate interrelazioni tra le persone e le cose. Peraltro, tale stesso comportamento, va riportato al gioco della domanda e dell'offerta di quelli che vanno considerati come i «beni del lusso popolare» (cfr. C. Fairchilds, *The production and marketing of populuxe goods in eighteenth-century Paris*, in *Consumption and the World of Goods*, ed. by J. Brewer and R. Porter, London-New York 1994, pp. 228-48).

Per la verità, occorre prendere atto che nell'età a cui ci si sta qui riferendo sono pochi i "teorici", i cui argomenti riescono a liberarsi delle tesi delle vecchie estetiche di estrazione accademica. Basti pensa-

re a un'opera come il *Traité du Beau* (1715) del Crousaz. Ma ciò nulla toglie al fatto che man mano che si fanno più frequenti ed evidenti i segni della crisi dell'*Ancien Régime*, tende contemporaneamente ad attenuarsi, rischiando persino di scomparire, la differenza tra un'estetica "alta" e un'estetica "bassa", e s'afferma invece, più unitariamente, un'estetica che si identifica al limite con una vera e propria cultura del corpo, o anzi, per meglio dire, del «vissuto corporeo» (cfr. D Roche, *Il popolo di Parigi*, Bologna 2000, parte II, *Insedimento e consumo*). Una cultura, che perciò, se da un lato, a un certo elevato livello di ceto sociale continuerà a compiacersi del e nel rapporto tra disponibilità finanziarie e ricerca del fasto (cfr. Ph. Perrot, *Le luxe, une richesse entre faste et confort, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris 1995), include anche, però, tutte le manifestazioni consentite a un gusto più diffuso e più legato a un mondo di «cose banali» (Roche). Un gusto, in altri termini, che non riesce più, come si faceva una volta, a fare una netta distinzione tra le *beaux-arts* e le *arts-agréables* (cfr. J. Jones, *Sexing la mode*, Oxford-New York 2004).

Tutto questo, d'altronde, si trova sostanzialmente già detto nelle pagine della "favola delle api" di Bernard de Mandeville. È stato infatti il Mandeville che entro il primo quindicennio del Settecento, riferendosi a una nazione nella quale si fosse voluta evitare l'indigenza dei suoi abitanti, pur sapendo di fare così l'apologia della frode e del vizio, propose appunto una vera e propria, oltremodo libera e spregiudicata cultura estetica, l'unica cultura valida, a suo giudizio, per «l'uomo mondano, voluttuoso ed ambizioso» (cfr. *La favola delle api*, Torino 1961, p. 148), che perciò fosse «tutto preso ad eccitare e soddisfare i suoi appetiti» (*ib.*). È questo tipo d'uomo, egli sosteneva, che sceglie le arti per farsene soprattutto oggetto di godimento. Persino quando si tratta di «cose di poco conto». Specialmente allorché il suo gusto e la sua fantasia hanno la possibilità di esprimersi nelle grandi città, «dove la gente oscura può, a ogni momento, avere occasione di conoscere nuove persone e può avere quindi il piacere di essere giudicata non per quel che realmente è, ma per quel che appare» (p. 126).

È il caso di aggiungere, a questo punto, che proprio in una grande città com'era Parigi, da un lato, in quest'età, erano in fase di profondo cambiamento i "luoghi dell'arte" e dunque gli scenari, per così dire, della cultura estetica, e dall'altro, complementariamente, stavano assumendo un'identità via via più netta alcune nuove e caratteristiche figure di veri o sedicenti "esperti", che si mettevano a disposizione per far sì che i frutti di tale stessa cultura riuscissero ad arrivare a un pubblico sempre più numeroso.

Sotto il primo aspetto delle cose, ciò che va messo più particolarmente in evidenza – tenuto conto, peraltro, dell'esistenza di un mercato d'arte che si rivolgeva soprattutto ai "nuovi ricchi" – è il determi-

narsi della crisi ormai irreversibile delle grandi, tradizionali gallerie d'arte nobiliari, e l'affermarsi, invece, di tutti quegli altri posti, dove letterati, magistrati, filosofi e "femmes savantes" hanno modo di mettersi in evidenza e di far sentire la propria voce. Più che nelle vecchie gallerie, infatti, è in posti come i *cabinets d'art* privati o come i cosiddetti *coffee-hauses* che si apprende l'«aesthetic behavior» (cfr. L. Shiner, *The Invention of Art. A cultural History*, Chicago and London 2001, p. 133 e ss.). È lì, inoltre, che non solamente viene praticato l'esercizio della «visual attitude», ma c'è il modo che siano anche coinvolti i sensi più "volgari" e per così dire meno "depurati". Anzi, non è forse solo per caso che non sia ancora comparso alcun sistematico lavoro, appunto di "depurazione", ciò che in sostanza finirà per l'aversi soltanto con l'*Estetica* del Baumgarten, che serve a liberare la ricezione estetica dalle sue componenti, diciamo così, più sensuali. Il fatto è che il comportamento estetico, anche quando riguarda soltanto il vedere o l'ascoltare, è ancora fortemente intriso di quelle sensazioni assai corpose, che nell'ambito di un consumo d'arte più o meno "vistoso", si collocano al di qua della distinzione tra l'uso del buon gusto e quello del cattivo gusto, e che nella Francia di inizio Settecento furono sicuramente abituali per quella che è stata definita una «boorish middle class» (cfr. Shiner, cit., p. 140), ovvero una «ineducata classe media».

Per quanto poi riguarda la posizione assunta da coloro che si trovano a svolgere il ruolo di più diretti competenti, per dir così, della nuova sensibilità che andava appunto diffondendosi tra la classe media, e, tra di loro, in particolare, coloro che furono considerati come altrettanti "connoisseurs", si sarebbe autorizzati a pensare, stando a quanto fa intendere il Voltaire nel suo *Tempio del gusto*, che essi, invece di procedere al loro disciplinamento, sono più che altro molto compiacenti verso le preferenze di chi li consultava. Il fatto è che con la fine dell'*Ancien Régime* e col contemporaneo, irreversibile aggravarsi della crisi dell'ortodossia estetica che quel regime aveva stabilito, non esiste più un'autorità centrale che decida su ciò che è valido e su ciò che non lo è. Sulla pittura, tra l'altro, che era stata il campo o il settore d'arte sul quale forse quell'autorità s'era fatta più sentire, la comparsa delle tesi contenute sia pure in un piccolo libro qual è il *Cours de peinture par principes* (1708) di Roger de Piles, testimonia di un modo di "sentire" in maniera assai diversa da come nel *Grand Siècle* sentivano, tanto, mettiamo, i protagonisti delle *Conférences* e degli *Entretiens* del Félibien quanto il Le Brun come autore di una nota opera sull'«expression des passions». Come infatti ha fatto notare Jacques Thuillier, tanto più dovrebbe essere chiaro che il De Piles è un innovatore, quanto più è evidente che egli ha rotto con i generi pittorici considerati in precedenza canonici. Per lui i problemi dell'arte pit-

torica vanno totalmente liberati dai loro effetti letterari e dai pretesti dell'erudizione e della storia (cfr. *Préface* a Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, p. IV).

È logico, inoltre, che così venga a mancare l'unità di uno "sguardo assolutistico" – l'«absolutist gaze» di cui parla la Jones (cfr. cit., p. 211) – e tutto si frammenti e si disperda in una molteplicità di "punti di vista" male o per nulla collegati tra di loro. È perfettamente spiegabile, altresì, che si determini ciò che non è azzardato intendere come la "femminilizzazione" dell'estetica. Se infatti la grande arte del precedente periodo storico, dalle arti figurative all'architettura, dalla letteratura al teatro, aveva richiesto e trovato, nei propri fruitori, la predisposizione alla ricezione di valori tipicamente maschili, tra cui in primo luogo la gloria e l'onore, ora che subentrano le "piccole arti" che privilegiano l'interesse prima di tutto per l'abbigliamento e l'arredamento, è invece il momento in cui s'affermano valori altrettanto tipicamente femminili. Grazie, soprattutto, alle "borghesi", che, com'è nel caso tipico della Pompadour, arriveranno persino ai vertici del potere, e si finirà così coll'assistere alla definitiva affermazione di quel *régne du Tendre*, le cui prime manifestazioni già risalgono, come si sa, alla seconda metà del secolo precedente.

Dopo aver rilevato tutto questo, non è difficile dire che le *Réflexions* dubosiane, ancor prima che si consideri il successo da loro via via ottenuto durante l'avanzato Settecento nell'ambito della cultura estetica europea (cfr. A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un imitateur de la pensée moderne* (1913), Slatkine Reprints, Genève 1969, livre II), vanno considerate come un documento storico assolutamente affidabile sull'estetica francese che andò affermandosi nell'età della Reggenza. Va infatti preso atto che malgrado si sia schierato dalla parte degli "Antichi" (cfr. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, A Paris, chez Pissot, MDCCLXX; Slatkine Reprints, Genève 1967, sections 33 à 39; trad. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo, 2005, pp. 122-61), coerentemente, d'altronde, con la sua propria formazione umanistica, ciò non toglie, però, che il Du Bos è prima di tutto colui nel quale, più che in qualsiasi altro, si trovano altresì registrati i profondi mutamenti nella sensibilità del suo tempo: mutamenti, e anzi, veri e propri sommovimenti, che sono patiti, ma che sono anche ben accolti, un po' da tutti i suoi connazionali, durante il primo ventennio del XVIII secolo. Si tratta di non sottovalutare il fatto che quando le *Réflexions* compaiono, nel 1719, la Francia attraversa un periodo particolarmente caratterizzato, non soltanto dalla cosiddetta "invenzione del denaro" (cfr., ad esempio, J. Gleeson, *L'uomo che inventò il denaro. La vera storia di John Law*, Milano 2000), come valore che sta sopravanzando tutti gli altri, ma anche dall'idea o ideolo-

gia del “progresso”, che portava a mettere via via in ombra la fede in quella che Fénelon, nel suo *Traité de l'existence de Dieux* (1713), chiamava «la vérité [de] ma raison [qui] est en moi». Inoltre, per quel che riguarda le più dirette esperienze di carattere estetico, peraltro socialmente e psicologicamente sempre più rilevanti, occorre aggiungere che ci si trovava a vivere in un periodo in cui le libere e spesso spregiudicate “conversazioni” in merito, che animavano a Parigi preferibilmente i salotti femminili (cfr. B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001) e dove «i *mots*, le battute [...] riassumono in modo pertinente un pensiero estemporaneo, [...] divertono l'immaginazione, contribuiscono a produrre quell'ebbrezza leggera senza la quale non esiste conversazione» (cfr. M. Fumaroli, *Il salotto, l'accademia, la lingua*, Milano 2001, p. 187), rendevano quasi del tutto inattuali, nonché inevitabilmente noiose, le tradizionali riunioni che dall'epoca del Colbert in poi s'erano invece svolte, e in maniera assai ristretta, nelle sedi delle varie accademie.

Non è un caso, d'altronde, che proprio dal bisogno di sfuggire all'«ennui», vale a dire a quella passiva e penosa condizione di “languore” dell'anima e del corpo, che sin dai tempi del La Rochefoucauld, sembra aver sostituito l'“umor nero” della melanconia nell'esistenza dei francesi, il Du Bos prenda le mosse nella sua opera per arrivare a indicare negli effetti quasi psicologicamente terapeutici della poesia, della pittura, della musica, i mezzi e i modi per “eccitare” le passioni. Passioni, egli subito specifica, che sono sì «artificiali», che cioè, non avendo un «oggetto reale», non provocano gli «inconvenienti delle emozioni serie», che sono insomma soltanto «le imitazioni degli oggetti che suscitano in noi passioni vere» (*Réflexions*, parte I, sezione III, pp. 44-45) – ma che lo stesso Du Bos mostra di considerare, malgrado tutto questo, non meno intense e trascinanti di quelle «naturali». Egli sembra così voler ignorare il principio, diciamo così, della “distanza estetica”. E anzi, parlando in particolare dei «giovani dediti alla lettura dei romanzi», egli afferma che essi «sono sottoposti a tormenti che causano afflizioni e desideri molto reali», tant'è che in tal caso proprio l'“emozione artificiale”, oltre a fomentare «nel cuore di un giovane, che legge romanzi con troppo piacere, i principî delle passioni naturali che sono già in lui» (ivi, p. 46), può far sì che in lui la “ragione” non possa più «dominare la loro immaginazione smarrita» (*ib.*). Analogamente, poi, in queste prime iniziali e fondamentali pagine della sua opera, egli rileva che non c'è niente di straordinario che dei semplici quadri, ovvero dei semplici «colori applicati su una tela possano destare in noi delle passioni» (p. 47). Se così non fosse, osserva tra l'altro, non sarebbe certamente mai accaduto che «coloro che hanno governato i popoli in ogni epoca hanno sempre fatto uso delle immagini e delle statue per meglio ispirare i sentimenti che volevano suscitare, sia

in materia di religione sia di politica» (*ib.*). Il fatto è che, per Du Bos, «quando si medita sulla sensibilità naturale del cuore umano, sulla sua predisposizione a emozionarsi facilmente davanti a tutti gli oggetti imitati dai pittori e dai poeti, non ci si sorprende che i versi e gli stessi quadri possano turbarlo. La natura ha voluto dotarlo di una sensibilità pronta e sollecita, come principale fondamento della società. [...] La natura ci ha forgiati in modo tale che tutto ciò che si agita intorno abbia su di noi una grande influenza» (*ivi*, p. 48).

È allora più che mai evidente come appunto in nome della “Natura” il Du Bos accorci, per così dire, più che gli era possibile, la tradizionale distinzione tra un’estetica “alta” e un’estetica “bassa”, sicché c’è semmai da chiedersi sino a che punto egli sia consapevole di essere il fautore di un’estetica che potrebbe venire intesa come un’estetica “media”. L’estetica ch’egli stesso, in vari luoghi della sua opera, tra i quali va sicuramente segnalata la fondamentale sezione XXII della Parte seconda, assegna come propria a un pubblico che non comprende «il volgo», quello che doveva risultargli socialmente incontrollabile, bensì è quello composto soprattutto dalle persone «che hanno acquisito conoscenze, leggendo, o attraverso le relazioni sociali» (*ivi*, p. 298). Il pubblico, o, per meglio dire, i vari tipi di pubblico, che pur non possedendo in tutti i loro comportamenti, sempre e dovunque, le medesime oggettive possibilità di apprezzare ciò che i prodotti delle arti mettono a disposizione dei loro fruitori, tuttavia «conoscono gli spettacoli», vedono o per lo meno «sentono parlare di quadri», e che così hanno acquisito «quel criterio per giudicare chiamato *gusto di comparazione*» (*ib.*). Egli non accetta che un pittore, un poeta, un musicista, solo per essere tali, possano avere il diritto «di ricusare chi non conosce la loro arte»: così come un chirurgo, egli dice, non ha il diritto di respingere la testimonianza di chi abbia subito un’operazione (*ivi*, p. 299). E poiché dunque egli sostiene che «ogni uomo deve dunque poter dare il proprio consenso, quando si tratta di stabilire se i poemi o i quadri fanno l’effetto che devono produrre» (*ib.*), si può tranquillamente sostenere che anticipi, già agl’inizi del Settecento, la nota, successiva posizione assunta dal La Font de Saint-Yenne coll’affermazione che «chiunque ha il diritto di far valere il suo giudizio», giusto il «sentimento che sta alla base del gusto» (cfr. *Riflessioni su alcune cause dello stato presente della pittura in Francia*, in *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Bari 2002, pp. 68-69).

Importa relativamente meno, a questo punto, osservare come lo stesso Du Bos sia dell’opinione che «quando si tratta del merito dei quadri, il pubblico non è un giudice competente come quando si tratta del pregio dei poemi» (p. 300). Che perciò, tra i vari sensi, come si trova ad esempio da lui sostenuto nella sezione XL della Parte prima

(Se il potere della pittura sia sugli uomini maggiore di quello della poesia), egli valuti quello della vista, più “popolare” e a disposizione di chiunque, meno bisognoso, diciamo così, d’integrazioni colte, di quello dell’ascolto. Ciò che in realtà è e rimane essenziale rilevare, è il fatto che nelle parti più originali delle *Réflexions*, quelle, vale a dire, in cui viene dichiarato apertamente che «quando i maestri dell’arte e il pubblico sono di pareri diversi su una produzione nuova, è sempre l’opinione di quest’ultimo a prevalere» (parte II, sez. XXVI, p. 310), quelle in cui peraltro l’erudizione si trova messa più organicamente al servizio di analisi specificamente estetiche, il loro autore proceda decisamente verso l’identificazione tra l’“artistico” e l’“estetico”. Per lui, infatti, che, non per nulla, quando parla della lettura, sostiene che non è lo studio, ma il piacere, che ci porta ad aprire un libro, e al quale appartiene soprattutto la nota metafora del “ragù”, ogni esperienza quale che sia di natura artistica, non solamente non è incompatibile, ma tende addirittura a confondersi col “plaisir”, ovvero, per così dire, ad amalgamarsi con esso. In qualche modo egli ha anche anticipato, a livello di ricezione estetica, ciò che a partire dalle dottrine dell’*Ein-fühlung* s’è venuto posteriormente teorizzando sull’“affinità” che c’è o dovrebbe esserci tra soggetto senziente e oggetto sentito.

Né poteva essere diversamente, per quel che anche da altre fonti si sa che avvenne nell’età della Reggenza, quando cioè cominciò ad affermarsi un “consumo d’arte” che era quantitativamente aumentato e s’era insieme qualitativamente rinnovato (cfr. F. Fanizza, *Presentazione a Il consumo d’arte nella Francia del Settecento*, Bari 2000). Quando perciò, com’ebbe a rilevare il Dumesnil, sia pure con un piglio un po’ troppo moralistico, «il gusto dei piaceri [...] coinvolgeva giovani, uomini fatti, vecchi, nel triste dominio dell’egoismo e della facile voluttà». Fu quello il momento, diceva ancora quell’autorevole storico, in cui «la leggerezza della nazione, tenuta così a lungo sotto controllo dalla gravità della corte di Luigi XIV, aveva libero sfogo. L’arte francese aveva risentito il contraccolpo di tale reazione: s’era completamente allontanata dal gusto severo e finanche un po’ triste del Poussin, di Lesueur e di Le Brun, per mettersi a rimorchio della moda e delle maniere ispirate dall’*entourage* del reggente. Al giogo pesante di Le Brun era succeduto quello più leggero di Watteau, che regnava da despota nel regno della novità» (cfr. J.-G. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, t. I, Paris 1858, Genève 1973, pp. 10-11, trad. it. di F. Fanizza). Come dire, in definitiva, che era succeduta un’estetica tutta spostata dalla parte dello “spettatore”, con la quale ci sembra più che opportuno aggiungere, veniva anche a determinarsi l’inizio della successiva, intera storia della “spettacolarità moderna”, che, come tale, è giunta sino a noi.

Du Bos e l'estetica francese del Settecento

di Fernando Bollino

Già d'Alembert, in un suo luogo, aveva sostenuto che Du Bos appartiene a quel genere di scrittori che hanno più merito che reputazione, mentre Chateaubriand nel secolo romantico scriveva: «Si saccheggia l'abbé Du Bos senza ammettere il plagio»¹. Allo scadere dell'Ottocento Victor Basch – introducendo il suo *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (1897) – parlava di Du Bos come di «un *esthéticien* troppo poco noto» pur a fronte dei suoi meriti e della notevole influenza esercitata dalle *Réflexions* su autori inglesi e tedeschi: certe sue asserzioni circa il primato del sentimento nel giudizio di gusto, circa l'esistenza di un sesto senso in grado di decidere dell'opera «senza consultare riga e compasso»², e circa la correlata nozione di un pubblico che nessun ragionamento critico potrebbe mai trattenere davvero nel chiuso di astratti recinti normativi, tutto ciò, e altro ancora, presagirebbe la teoria di Hutcheson e, per suo tramite, la stessa teoria kantiana. In Du Bos, insomma – stando alla lettura di Basch – «il giudizio estetico è diventato chiaramente un giudizio di puro sentimento e i verdetti della ragione risultano subordinati espressamente alle “apprensioni” dell'emozione»³.

Condivisibile o meno che sia la lettura di Basch, constatiamo che l'asimmetria sussistente fra l'elevato grado di penetrazione delle teorie dubosiane nella cultura estetica francese del Settecento e l'insufficiente riconoscimento dell'importanza del loro autore si è andata attenuando fin quasi a rovesciarsi nell'eccesso opposto: così Braunschvig (1904) considera Du Bos come il *rénovateur de la critique au XVIII^e siècle*, mentre Lombard (1913), nella sua monografia lo etichetta, non senza enfasi, come *un initiateur de la pensée moderne*; in seguito Raymond Bayer, nella sua breve storia dell'estetica (1961), non esiterà ad adottare lo stereotipo storiografico del Du Bos *precursore*, questa volta, nella fattispecie, dell'estetica psicologica nonché, alla luce della teoria climatica, della critica d'arte scientifica e sociologica dell'Ottocento⁴. Per solito, a questo punto, è d'obbligo fare il nome di Taine, autore della celebre *Philosophie de l'art* (1865), richiamando la nota triade positivista: *race, milieu, moment*. L'influenza di Du Bos su Taine è certo documentata; cito un titolo per tutti che ci riporta alla consueta ico-

nografia: *Un précurseur de Taine: l'abbé Dubos* (1907) di G. de Lacaze-Duthiers. Tuttavia, per Jacques Chouillet vedere in Du Bos il Pre-romantico, il Rinnovatore della critica, l'Iniziatore del pensiero moderno e magari, aggiungiamo noi, l'Antirazionalista, rischia di produrre «un néant de connaissance»⁵. Dal suo canto Jean Ehrard sottolinea il contrasto nelle *Réflexions* fra spunti teorici spesso originali e ingegnosi e conclusioni pratico-critiche non di rado conformiste: «Ce novateur – afferma, suggellando un ulteriore rovesciamento del giudizio storiografico – est d'abord un attardé»⁶.

Restringendoci al Settecento francese, il gioco delle ricezioni e delle influenze, quale si riflette nei titoli della letteratura critica, vede per solito il nome di Du Bos associato a quelli di Voltaire, Diderot, Rousseau. Se ne debbono aggiungere altri, naturalmente, e non sempre di secondo piano: potremmo dire tuttavia, anticipando qualche esito del nostro percorso, che, paradossalmente, l'influenza delle teorie dubosiane sull'estetica francese dell'epoca fu tanto più pervasiva ed efficace quanto meno a prima vista visibile o documentabile in modo certo. D'altro canto lo stesso Voltaire, che pure è autore che certo apprezza e conosce bene le *Réflexions*, sembrerebbe aver sfogliato quest'opera per ricavarne dati, elementi, anche spunti interessanti, più che teorie generali. Insomma, per Voltaire pare trattarsi di un valido strumento di consultazione, di un'opera *utile*, anzi «la più utile che si sia mai scritto su questi argomenti in tutte le nazioni dell'Europa. Non è un libro metodico – aggiunge – ma l'autore pensa e fa pensare»⁷. Tuttavia, non è facile identificare le tracce di un influsso organico sul suo pensiero. Certo, lo stesso Voltaire scriverà (a proposito di Omero) che «per giudicare i poeti bisogna *saper sentir*», e noi saremo autorizzati, con Lombard, a supporre che ci sia in quest'affermazione l'eco non troppo lontana dell'idea dubosiana del *sentiment* e della sua infallibilità giudicativa. Si potrebbe ulteriormente citare il Voltaire che afferma: «È impossibile che una nazione intera si sbagli in fatto di sentimento»⁸ e qui, magari, ci radicheremo di più nella convinzione che il patriarca di Ferney abbia avuto sott'occhio, mentre scriveva questa frase, le sezioni delle *Réflexions* dove si parla di «consenso generale»⁹, ossia di un accordo sempre riscontrabile a posteriori sulla base di un consolidarsi e stratificarsi del giudizio del pubblico basato sul sentimento. Tuttavia, in scritti privati emergono critiche non solo in riferimento allo stile giudicato piuttosto pesante (ad Algarotti scrive: «il faut le lire, mais le relire serait ennuyeux»¹⁰), e l'accusa – sia detto per inciso – è condivisa da Desfontaines¹¹), ma, più nel merito, Voltaire diventa tagliente quando afferma, in una lettera al d'Argens, che non comprenderebbe mai un quadro su parere di Du Bos. Del resto – rincarare – di quadri non se ne intendeva affatto, come anche di musica e di poesia, ma – conclude, non senza una punta di perfidia se pensiamo

che sta parlando dell'autore di un libro che s'intitola *Réflexions...* – «rifletteva molto su tutto ciò che aveva letto e sentito dire, e ha trovato il segreto di fare un libro utilissimo, dove non c'è di cattivo che quello che viene unicamente da lui»¹². Eppure si sostiene che Voltaire sarebbe fra tutti i grandi scrittori del suo secolo quello che ha meglio reso giustizia a Du Bos, ma certo sembra eccessivo dare per scontato, come fa ancora Lombard, che intorno al 1730 Voltaire sia tutto nutrito di pensieri dubosiani¹³, pur non potendosi negare che si diano certe consonanze. Tuttavia si tratta – a mio avviso – di indizi abbastanza tenui e non sempre specifici, ascrivibili trasversalmente a varie fonti, se si eccettua qualche passaggio riscontrabile soprattutto nel *Dictionnaire philosophique* come, ad esempio, il seguente relativo alla definizione di *gusto*: «Si tratta di un discernimento pronto come quello della lingua e del palato, e che, come quello, anticipa la riflessione»¹⁴. Per converso, non mancano significative prese di distanza: Voltaire, come molti del resto, respinge la dottrina materialistica del clima e, inoltre, non accetta che il giudizio dei *connaisseurs* venga radicalmente svalutato, e nemmeno condivide l'assimilazione fra *gusto sensuale* e *gusto intellettuale*. Insomma tutto sembra ridursi, nel caso di Voltaire, ad alcune significative assonanze, non senza importanti distinguo e qualche ambiguità, fermo restando un giudizio complessivo abbastanza lusinghiero: Du Bos è un «homme de très grand sens...», un uomo sensatissimo, che ha scritto il «breviario dei letterati»¹⁵: è abbastanza, ancor più se detto da un personaggio come Voltaire, ma è troppo poco, forse, per poter parlare in termini di influenza marcata e di particolare apprezzamento.

Un discorso non molto dissimile potrebbe ripetersi per altri autori che si rifanno alle *Réflexions* riprendendone alcuni elementi e contestandone altri, da Louis Racine a Rollin a Montesquieu. Per Trublet «l'*Iliade* non è un ragù» e la poetica di Du Bos è di quelle «più curiose che veramente utili». D'Alembert gli riconosce il merito di aver «gettato il seme» da cui sono germogliate molte idee, ma poi nella celebre *Préface* all'*Encyclopédie* nega che ci si possa basare sul giudizio di sentimento e sul criterio del piacere: «I nostri lumi vanno quasi sempre a discapito dei nostri piaceri». È a Du Bos, ancora, che Condillac (come poi Diderot) chiaramente si ispira quando nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) tratta della distinzione fra linguaggio gestuale e pantomima, ma poi nell'*Art d'écrire* lo accusa di essere farraginoso: «È lungo, nell'intento di essere più chiaro, ed è più oscuro». Lo stesso Lombard giudica la modalità espositiva di Du Bos più vicina alla *causerie* che non alla deduzione ordinata. Altri autori sembrano attingere alle *Réflexions*: Rémond de Saint-Mard si mostra discepolo zelante delle nuove teorie; il poeta e scrittore Gresset dichiara che «il sentimento non va a casaccio»; Cartaud de la Villate ribadisce: «È in-

fallibile»; così pure, La Font de Saint-Yenne mostra di credere nell'infallibilità del pubblico ¹⁶. Una menzione merita anche Helvétius: il suo materialismo trova nelle pagine delle *Réflexions* un punto di riferimento, com'è riscontrabile in qualche passo del celebre e condannato *De l'Esprit* (1758): «La noia è nell'universo una molla più generale e potente di quanto non si pensi [...]. È il bisogno di essere commossi, e quella specie di inquietudine che l'assenza d'impressione produce nell'anima [...] che deve inventare, perfezionare le arti e le scienze [...]. È per strapparsi alla noia che, a rischio di ricevere impressioni troppo forti e di conseguenza sgradevoli, gli uomini cercano con la maggiore premura tutto ciò che può commuoverli fortemente; [...] è il desiderio che fa correre il popolo alla piazza di Grève, e la gente del mondo a teatro» ¹⁷. Ma è soprattutto il poligrafo Jaucourt a diffondere, e in un certo senso a dissolvere, le teorie dubosiane nei tanti rivoli dell'*Encyclopédie* non sempre citando la fonte (vedi, in particolare, gli articoli *Paysage, Peinture, Poésie, Rime, Style, Tragédie, Vraisemblance*): così le *Réflexions* usciranno praticamente di scena nell'ultimo terzo del secolo.

Diderot (che pure non menziona Du Bos nel suo celebre articolo *Beau* dell'*Encyclopédie*), sembra essersi ispirato alle *Réflexions* nel trattare temi quali il teatro degli antichi e la mescolanza indebita nelle opere d'arte di personaggi reali e allegorici. Ancora, è nelle *Réflexions* che Diderot potrebbe aver trovato conferme circa l'espressività sintetica del linguaggio gestuale, la necessità di differenziare le diverse modalità di applicazione del principio di imitazione nelle varie arti, la distinzione fra segni di istituzione e segni naturali. Sempre dalla stessa fonte Diderot può aver attinto ulteriori suggestioni: la teoria climatica; il principio secondo cui il piacere che ci procura l'oggetto imitato è "puro", cioè esente da ogni effetto residuale negativo e per questo superiore al piacere che ci procura l'oggetto naturale; perfino alcuni esempi, tratti dai classici, relativi ai suoni motivati e onomatopeici che dimostrano la superiorità in questo campo delle lingue antiche, come il verso virgiliano «monstrum, horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum» ¹⁸. È stato detto che la critica d'arte diderotiana sarebbe condotta secondo modalità critiche non molto dissimili da quelle dubosiane portando ad esempio l'analogia fra la descrizione di Du Bos della *Suzanne* di Antoine Coypel e quella di Diderot della *Chaste Suzanne* di Van Loo (*Salon* del 1765): per entrambi, infatti, vale un criterio psico-fisiognomico, come di chi guarda ai personaggi dipinti quasi fossero attori sulla scena colti in un'espressione teatrale ¹⁹. Del resto che Diderot avesse per mano le *Réflexions* lo sappiamo per certo dal registro dei prestiti della Bibliothèque Royale (alla data del 25 gennaio 1748).

Nella *Lettre sur les spectacles* (1758) anche Rousseau mostra di frequentare criticamente le *Réflexions* citando il suo autore nella veste di paladino della positività catartica del teatro, concezione questa, come

sappiamo, di grande tradizione, ma che appare radicalmente ribaltata nella prospettiva etico-estetica del ginevrino. Per Rousseau, infatti, se gli uomini si lasciano commuovere fino alle lacrime per i mali finti, per le vicende imitate nelle rappresentazioni teatrali, invece di rischiare una sofferenza autentica di fronte ai casi reali, non è tanto «perché, come pensa l'abate Du Bos, le emozioni siano più deboli e non arrivino al vero dolore, ma piuttosto perché esse sono pure e senza ombra di angoscia per noi stessi. [...] In fondo, quando un uomo è andato ad ammirare delle azioni encomiabili in qualche favola e a versare qualche lagrima per delle infelicità immaginarie, che si vuole ancora da lui? [...] Che praticasse egli stesso la virtù? Questo ruolo non gli compete: non è mica un attore». In nota, lo stesso Rousseau segnala poi di non condividere la tesi dubosiana secondo cui lo spettatore resterebbe sempre padrone delle proprie emozioni o passioni superficiali sia dolorose che piacevoli, perché anzi – dice – l'esperienza ci insegna il contrario²⁰. In effetti, qui, la critica rousseauiana sembra mettere in discussione l'architettura di un'estetica, come quella di Du Bos, fondata sul padroneggiamento delle «passioni artificiali» e dunque sulla positività dell'arte. Accomunati nella concezione eteronoma dell'arte, i due autori divergono quanto al valore attribuibile alla sua funzione: ottimisticamente terapeutica per l'uno, cofattore degenerativo per l'altro.

Un'attenzione particolare merita infine il nesso Du Bos-Batteux, per molti versi esemplare, e di grande rilievo per lo sviluppo della riflessione estetica settecentesca non solo in Francia. Batteux è stato considerato da Stein e da Lombard come l'*esthéticien* che più di altri ha tentato di «sistematizzare» Du Bos²¹, ma la formula appare riduttiva e fa torto a entrambi. Certo le stesse *Réflexions* andrebbero lette tenendo anche conto delle posizioni dello svizzero Crousaz che, nel suo *Traité du beau* (1715), aveva tentato d'innestare nella tradizione cartesiana elementi pascaliani e anche empiristici, ma in una prospettiva eclettica, teo-teleologica, traversata da istanze leibniziane (gli oggetti di per sé belli sono fonte di sentimenti piacevoli perché sussiste un'armonia prestabilita fra la nostra natura sensibile e la nostra natura intellettuale). Dunque, per Crousaz che qui sembra anticipare Du Bos, alla noia, all'assenza di «sentimenti», che è la più insopportabile delle condizioni, si contrappone la Bellezza che appare in grado di esercitare un «grande potere», un «imperio» sui sentimenti stessi: «essa *previene le nostre riflessioni*; il cuore le rende omaggio senza consultare le idee della nostra mente». Dunque il «buon gusto», luogo di un'ideale conciliazione fra ragione e sentimento «ci fa stimare in prima battuta con il sentimento quel che la ragione approverà successivamente, una volta che si sia data il tempo di esaminarlo quanto basta per giudicarlo sulla base di idee esatte»²². Occorre ulteriormente tener conto degli spunti che Du Bos avrebbe potuto trovare in un testo non menzionato dal

pur informatissimo Lombard, *L'art de ne point s'ennuyer* (1715) di André-François Boureau-Deslandes, un autore la cui biografia intellettuale ben si può accostare a quella di Du Bos: commissario di marina, filosofo mondano a tendenze epicuree, discepolo di Fontenelle e di Saint-Evremond, legato a Malebranche, fu considerato da Voltaire un «*bel esprit* provinciale». Ora, nel suo libro si leggono dichiarazioni che supponiamo non siano sfuggite a Du Bos mentre presumibilmente già attendeva alle *Réflexions*. Dopo aver sostenuto che più gusti si hanno e più si vive felicemente, Boureau-Deslandes suggerisce, per sfuggire alla noia, di procurarsi una condizione emotiva artificiale che sia effetto dell'imitazione delle passioni naturali. Infatti: «Per sentire bene, occorre respingere tutte le passioni che vengono dalla natura e *produre delle altre sul loro modello*»²³. Per converso, lo stesso *Essai sur le beau* (1741) del metafisicissimo e malebranchiano padre André, che muove dall'intento di assolutizzare e completare il lavoro di Crousaz, non potrebbe essere davvero compreso in certe sue apparenti deroghe rispetto alla linea teorica dichiarata senza tener conto del probabile influsso delle *Réflexions*: «L'immaginazione e il cuore – ammette André – sono facoltà altrettanto naturali per l'uomo quanto la mente e la ragione»²⁴.

Nettissima, si diceva, è l'influenza delle teorie dubosiane su Batteux riscontrabile sia nei *Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) che in scritti successivi, anche se Du Bos non è mai citato. I temi comuni sono numerosi: un po' a caso, la noia come molla originaria per il costituirsi dell'attività artistica; la convinzione che l'anima ha i suoi bisogni come il corpo e che vi è una strutturale uniformità dei meccanismi psicologici dell'uomo; il fatto che il prodotto artistico si ottiene mediante un processo imitativo-creativo e che il gusto è un sentimento; la distinzione fra segni naturali e artificiali; l'efficacia poetico-emotiva dei suoni imitativi e la superiorità espressiva delle lingue antiche sulle moderne; il mito dell'opera melodrammatica come Spettacolo Totale nel quale le "belle arti" mettono in scena finalmente la loro *Ri-Unione*, e insomma al tempo stesso "rappresentano" e "si rappresentano".

Annoiati dalla monotonia della Natura "ordinaria", gli uomini, alla ricerca di un sempre maggiore piacere, ricorsero al loro genio per produrre un nuovo ordine di idee e di sentimenti capace di rivitalizzare sia la loro mente che il loro cuore: lo afferma Batteux²⁵, e non si potrebbe essere più dubosani di così. Ma è sul terreno del gusto che si compie l'incontro decisivo fra i due autori: Batteux, che pure è il teorico della *bella natura*, dichiara che non intende formulare una definizione del bello, anche perché è convinto che ogni uomo educato (*poli*) è in grado di riconoscere la bellezza «unicamente per la via del sentimento». Anzi afferma che il sentimento, in questo genere di cose, è molto più rapido e sicuro della più sottile metafisica. Tuttavia c'è una distinzione da fare: in Du Bos, nel giudizio di gusto *il sentimen-*

to precede sempre la ragione che solo a posteriori è chiamata ad una notarile conferma del già accaduto; per Batteux, invece, il dato percettivo-razionale anticipa sempre, sia pure per un attimo, quello emotivo-valutativo: «Benchè il sentimento sembri prendere avvio repentinamente e alla cieca, è tuttavia *sempre preceduto almeno da un lampo di luce* grazie al quale scopriamo le qualità dell'oggetto. [...] Solo che quest'operazione è così rapida che spesso non ce ne accorgiamo, tanto che la ragione, quando ritorna sul sentimento, fatica molto a riconoscerne la causa». E poi aggiunge, con una notazione interessante che riannoda il tema del giudizio di gusto ancora una volta a Du Bos ma con riferimento, questa volta, alla famosa *Querelle* nel cui contesto quella problematica si era inizialmente radicata e giustificata: «Probabilmente è questo il motivo per cui la superiorità degli Antichi sui Moderni è così difficile da *decidere*. È il gusto che ne deve giudicare e al suo tribunale si sente più che non si possa provare»²⁶.

Dunque, Batteux da un lato assume una posizione relativamente aperta nei confronti della tradizione, e, dall'altro, pone in rilievo il problema del rapporto fra *conoscere* e *sentire*: la conoscenza illumina l'oggetto, ce lo fa *vedere* per quel che esso è, mentre il sentimento è un moto dell'anima che ci porta verso di esso o ce ne allontana (*ignoti nulla cupido*). Si può dire, in fondo, che se l'autore delle *Réflexions*, partendo da una concezione relativistica (l'esempio del ragù), giustifica la variabilità dei giudizi individuali per poi ammettere una convergenza tendenziale e *di fatto* di questi stessi giudizi (e quindi una loro oggettiva prevedibilità in un certo arco di tempo: è questo il tema del «giudizio consolidato» sui «classici»), l'autore dei *Beaux-Arts* si cura già in partenza di garantire al gusto un retroterra tendenzialmente oggettivistico, anche se poi non esclude che i giudizi individuali possano essere entro certi limiti diversificati. Ma il punto conclusivo è, in ogni caso, schiettamente dubosiano: «Il gusto – scrive Batteux – è una conoscenza delle regole mediante il sentimento. Questa maniera di conoscerle è assai più fine e più sicura di quella della mente, e inoltre in sua mancanza tutti i lumi della mente sono quasi inutili a chiunque voglia comporre». E in un altro luogo aggiunge, con significativa efficacia (siamo nel 1777, e si sente): «Lo stesso gusto che ha fatto le regole le interpreta, le modifica, ne dispensa in certi casi in nome di regole superiori. Sono i misteri dell'arte, se così posso esprimermi, che non sono contrari alla ragione, ma che sono al di sopra della ragione»²⁷.

Il nucleo profondo tanto della riflessione dubosiana che di quella batteuxiana risiede, con ogni evidenza, nella teoria emozionalistica dell'arte che si innesta, in Du Bos come in Batteux, in una concezione universalistica e fissista della natura umana. Da un lato, Batteux parla di «*plaisir de l'émotion*», di un «*terreur agréable*», e dice a chiare lettere che l'emozione ci piace per se stessa²⁸, dall'altro, sostiene che

se un uomo dal gusto raffinato, capace di «sentire distintamente», si pronuncia su un'opera criticamente «non è possibile che gli altri uomini non sottoscrivano il suo giudizio. Essi provano il suo stesso sentimento...»²⁹. Qui sembra quasi prospettata la *necessarietà* di un giudizio uniformemente condiviso. In realtà, per Batteux, come per Du Bos, tutti gli uomini sono strutturalmente conformati allo stesso modo sul piano psicologico, e ciò consente la condivisione e la comunicazione dei giudizi di gusto, anche se tale posizione sembra contrastare con un sensualismo a volte più dichiarato che coerentemente perseguito. Du Bos: «*Gli uomini di tutti i tempi e di tutti i paesi sono simili quanto al cuore*»³⁰; Batteux: «*Tutti gli uomini sono quasi all'unisono dalla parte del cuore*»³¹.

Ciò che differenzia i due autori, nel tentativo irrisolto di trovare una sintesi fra istanze razionali e istanze emozionali, è la diversa concezione del genio. La facoltà produttiva, infatti, è concepita da Du Bos in senso meccanicistico e psicofisiologico, mentre per Batteux si connota finemente in senso neo-razionalistico: il genio, infatti, non è né un trasporto violento che trascina l'anima a casaccio, né una forza cieca che procede deterministicamente; è invece una «ragione attiva», inventiva, analitica che esplora tutti gli aspetti reali e tutti i possibili, è in altre parole, uno «*strumento illuminato* che scava, sviscera, *penetra sordamente*»³². Tale differenziazione deriva, secondo Annie Becq, dall'ambiguità insita nella visione razionalistica di Malebranche contaminata dalle posizioni di Locke e dal neoplatonismo di sant'Agostino, ambiguità che, secondo la studiosa, innerva l'estetica francese della prima metà del secolo: da una parte, (1) ci sarebbe la tendenza a dominante sensualista, dove il sentimento, assunto in una sua immediatezza passiva e non perfezionabile, è in sterile opposizione alla ragione, cosicché si cade nell'*impasse* di un'estetica del piacevole e del patetico non in grado di concepire l'ordine estetico (Du Bos); e, dall'altra, (2) ci sarebbe la tendenza che innescava una fase di *razionalizzazione del sensibile* indispensabile alla nascita dell'estetica moderna, dove il sentimento si attiva nella conoscenza dell'ordine e dei valori, aprendosi alla razionalità e ai rapporti di perfezione: questo tentativo di conciliazione, condotto da opportunisti al servizio del potere reale, maschererebbe il conflitto bloccando la riflessione teorica e favorendo il ritorno a un certo classicismo. In André e in Batteux, esponenti di spicco di questa seconda tendenza, si realizzerebbero gli sviluppi estetici possibili della nozione malebranchiana di sentimento come percezione dell'ordine e dei valori, ma anche qui si cadrebbe in un *impasse*. Una simile prospettiva storiografica, per quanto suggestiva, finisce tuttavia per dislocare Du Bos e Batteux ciascuno in una sorta di ramo morto di un percorso storico-evolutivo preordinato in vista della «vera» sintesi dilettrica di sensibile e razionale³³.

Infatti, non si possono comprendere appieno i fenomeni estetici del tempo se non si tien conto dell'incidenza di molteplici orientamenti fra loro strettamente intrecciati: l'elenco sarebbe stucchevole, ma non potremo dimenticare i nomi Pascal, Gassendi, Agostino, Epicuro... Secondo Morpurgo-Tagliabue l'estetica di Du Bos si fonda sulla tesi agostiniana («lacrimæ ergo amantur et dolores», *Confessiones*, III, II) e su quella cartesiana (c'è un naturale piacere nel sentirsi commuovere dalle passioni, *Les passions de l'âme*, 1649). Ma ecco: per gli illuministi l'arte produce un piacere elementare – lo scriverà Montesquieu nel saggio sul gusto – procurando all'animo «l'idea della propria esistenza opposta al sentimento del nulla». È questo – a mio avviso – un punto decisivo per comprendere la genesi dell'estetica francese del Settecento. Anche Hume del resto, buon lettore di Du Bos, «conosceva perfettamente l'origine agostiniano-giansenista della tesi pessimistica del piacere della sofferenza, [...] e la tesi ottimistica della tendenza umana a fuggire il “languore”, e a “cercare di mettere in moto le sue facultà, [...] rianimandole con qualche fervida e viva emozione”, ma doveva essersi accorto che la teoria delle passioni immaginarie si giustificava male con entrambe quelle tesi»³⁴.

Du Bos, come prima Crousaz e poi André e Batteux, si incrive, a differenza da quanto sostiene la Becq, in un percorso segnato dal tentativo di trovare sul terreno dell'arte e del (buon) gusto il luogo privilegiato di una nuova reciproca integrazione, armoniosamente composta e in tal senso neumanistica, fra sfera della sensibilità e sfera della razionalità in nome del principio ottimistico, tutto settecentesco, del *bonheur*. Lo spunto è già in Pascal (*Pensées*, 412): «Guerra intestina nell'uomo tra la ragione e le passioni [...] poiché ha l'una e le altre, non può stare senza guerra [...] e così è sempre diviso e in conflitto con se medesimo». Batteux, come gran parte del secolo, e per certi versi col conforto dello stesso Du Bos, con la sua teoria della *bella natura* intende «assicurare il concerto di queste due parti della nostra anima». Altrimenti il conflitto fra i *lumi della mente* e i *moti del cuore* produrrebbe una sorta di «guerra intestina» che distruggerebbe ogni possibile *bonheur*³⁵. Una delle chiavi di volta di questa ideale ricomposizione dell'integralità dell'uomo, sta proprio nel peculiare legame intravisto da Du Bos fra gli effetti emotivo-terapeutici dell'arte e la piena consapevolezza e valorizzazione della nostra esistenza. In tal senso, il coinvolgimento emotivo prodotto dall'arte, scaturendo da un moto di appassionato “interesse” destato dalla rappresentazione mimetica, ci sottrae allo stato esistenzialmente depotenziato della noia.

Sulzer, nel *Supplément* dell'*Encyclopédie* (1777, ma il testo è del 1771) scrive che il termine “*Intéressante*” concerne principalmente «ciò che ci colpisce non come un oggetto di meditazione, o come il ricordo di un godimento passato, ma come ciò che ci procura un'oc-

casione attuale di godimento stimolando in noi un desiderio che dura tanto quanto l'interesse». Ora, «l'*interessante è la proprietà essenziale di tutti gli oggetti estetici*» che, in quanto tali, ci fanno sentire che ci manca qualche cosa, ci fanno provare dei desideri, insomma *non solo ci strappano alla noia e all'indolenza, ma soprattutto sono capaci di intensificare al massimo l'attività dell'anima*. Il mezzo più efficace che l'artista ha a disposizione è appunto quello di stimolare la nostra attività interiore mediante la rappresentazione di oggetti *interessanti*: «I nervi dell'anima – la metafora è sempre di Sulzer – per così dire si rilassano nell'inattività, nell'ozio, e perfino nello stato di semplice godimento. *Ma le belle arti potrebbero prevenire un tale rilassamento qualora fossero in grado di presentarci sempre oggetti interessanti*».

Si viene dunque delineando, a partire da 1715, il percorso ideale di una *estetica dell'interessante* che trova nel modello dubosiano uno dei suoi punti di forza: le radici sono antiche e nobili, l'interpretazione è moderna. Per Malebranche, come ha visto Mauzi nella sua straordinaria *thèse* sull'idea di *bonheur* nel Settecento, il “moto” che trascina l'anima era frutto di un impulso divino. Per Shaftesbury, si tratta di un entusiasmo in cui l'uomo trova il suo pieno compimento. Locke ne dà un'interpretazione puramente umana: la molla dell'anima è l'*inquiétude*, fonte di ogni sua attività, dei suoi desideri e mutazioni: «È questo il vero significato dell'*interesse*, principio della morale naturale». Non si tratta qui, di mero utilitarismo, non si tratta della ricerca cinica dell'utile, né di una negatività morale. Alla base della nozione di *interesse* nel Settecento c'è «un principio più profondo segretamente incatenato all'essere», ovvero «un palliativo naturale dell'angoscia originale», quell'istinto che Rousseau chiamerà *amour de soi*, versante positivo dell'egoistico *amour-propre*. «Dunque, è opportuno attribuire alla termine “interesse” un valore *esistenziale* e non *morale*». L'interesse, in tal senso, «segna il punto d'inserzione dell'uomo nel mondo, la saldatura fra la coscienza e l'esistenza. Quando quest'ultima è difettosa, siamo esposti alla *noia* o all'*inquiétude* [...]. L'interesse corregge spontaneamente questa doppia eresia vitale, da cui derivano tutte le malattie dell'anima. Sistemizzato dalla filosofia, [...] sarà la chiave di volta del *bonheur*»³⁶.

Per Batteux, «la prima qualità che devono avere gli oggetti che ci presentano le arti è che siano *interessanti*, che abbiano, cioè, un *rapporto intimo con noi*». Il criterio dell'interesse, per altro, gioca un ruolo determinante nella definizione della «bella natura» per ciò che concerne uno dei due aspetti costitutivi che la caratterizzano, quello relativo al cuore. Sappiamo, infatti, che la «bella natura» ha «il più stretto rapporto con la nostra perfezione, il nostro vantaggio e il nostro interesse», ovvero che essa deve mostrarci nelle opere d'arte «interessi che ci siano cari, che riguardino la conservazione o la perfezione del no-

stro essere, che ci facciano sentire piacevolmente la nostra esistenza»³⁷. Non ci si potrebbe esprimere più nitidamente. Ma in un passo notevole, e di grande modernità, inserito nei *Beaux-Arts* a partire dalla seconda edizione, Batteux aggiunge una precisazione ulteriore, determinanda: «Tutti [i grandi artisti] hanno avuto lo stesso scopo: mostrare cose perfette in sé e al tempo stesso interessanti per gli uomini cui dovevano mostrarle. [...] E l'interesse è consistito nel far vedere agli uomini cose che avessero un rapporto intimo con il loro essere, sia per accrescerlo, perfezionarlo e assicurarne la conservazione, sia per diminuirlo, indebolirlo o metterlo in pericolo. Queste due specie di rapporti sono ugualmente interessanti per gli uomini, il secondo forse più del primo»³⁸. Le ragioni che inducono Batteux a inserire questa variante si comprendono meglio alla luce delle teorie sull'imitazione dello spiacevole e del tormentoso. È questo il vero punto: a Batteux preme spiegare perché gli oggetti che ci atterriscono nella realtà ci piacciono, invece, e ci attirano, quando sono imitati. La soluzione è di marca dubosiana: nel presentarci questi *oggetti sgradevoli* l'arte, proprio perché si dichiara come apparenza, riesce a procurarci delle emozioni, per così dire, "pure", e cioè esenti da quella mescolanza con sensazioni spiacevoli o dolorose che la vista dei medesimi oggetti produrrebbe nella realtà. Così l'arte, imitando di preferenza lo spiacevole e il tormentoso (se non proprio il brutto e il ripugnante), riesce a conseguire il suo scopo, *il piacere dell'emozione*: «All'elemento emozionale – scrive Dieckmann – viene riconosciuto un ampio spazio, un ruolo decisivo e una grande potenza; l'elemento razionale e i criteri del piacere in esso radicati trovano un limite nel cuore e nella libertà»³⁹.

¹ Cfr. A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne* (1913), repr. Genève 1969, p. I e p. 518 (d'ora in poi indicato con la sigla "L").

² J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Palermo 2005, p. 296 (d'ora in poi indicato con la sigla "RC").

³ V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1927², pp. IX-X.

⁴ R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris 1961, p. 138.

⁵ J. Chouillet, *L'esthétique des lumières*, Paris 1974, p. 40.

⁶ J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (1963), repr. Paris-Genève, 1981, p. 284.

⁷ In *Le Siècle de Louis XIV* (L, pp. 314 e 332).

⁸ L, p. 315.

⁹ RC, I/XXV, II/XXII.

¹⁰ Lettera ad Algarotti, 1761 (L, p. 332).

¹¹ «Non so se c'è mai stato uno scrittore più noioso dell'abate Du Bos» (L, p. 310).

¹² Lettera a d'Argens, 1752 (L, p. 332).

¹³ L, p. 332.

¹⁴ Trad. di M. Modica, in *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma 1988, p. 150.

¹⁵ L, p. 292 e p. 311.

¹⁶ Per i riferimenti cfr. nell'ordine L, pp. 315, 321-22, 308, 305-06, 320, 329.

¹⁷ C.-A. Helvétius, *De l'Esprit*, Paris 1758, t. I, pp. 396-99.

- 18 *Eneide*, III, 658. Cfr. D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti*, Modena 1984, p. 65; *RC*, p. 138.
- 19 *RC*, pp. 66-67 (*L*, 336).
- 20 J.-J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, Palermo 2002, pp. 42 e 124.
- 21 K. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886 (cfr. *L*, p. 324).
- 22 Cfr. F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, Bologna 1979, p. 40.
- 23 A.-F. Boureau-Deslandes, *L'art de ne point s'ennuyer*, Paris 1715, p. 141.
- 24 Cfr. F. Bollino, cit., p. 82.
- 25 Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo 2002², p. 34 (d'ora in poi indicato con la sigla "BA").
- 26 *BA*, p. 49 (con lievi modifiche).
- 27 Cfr. F. Bollino, cit., pp. 165-67.
- 28 *BA*, p. 59.
- 29 *BA*, p. 51.
- 30 *RC*, p. 346 (con lievi modifiche). *Nelle Réflexions* si trovano anche dichiarazioni divergenti: gli uomini hanno tutti lo stesso scopo, il piacere, «ma poiché non sono fatti allo stesso modo, non cercano tutti gli stessi piaceri» (*RC*, p. 44).
- 31 *BA*, p. 51.
- 32 Il brano si trova solo nell'ed. del 1753 dei *Beaux-Arts*.
- 33 A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pisa 1984, I, pp. 240-41.
- 34 G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, Palermo 2002, pp. 158-61.
- 35 *BA*, p. 66.
- 36 R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris 1969, p. 19.
- 37 *BA*, pp. 54-57.
- 38 Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts...*, Paris 1947², pp. 91-92.
- 39 H. Dieckmann, *Illuminismo e rococò*, Bologna 1979, pp. 154-55.

Du Bos e l'estetica inglese del Settecento

di Giuseppe Sertoli

In quella che a quasi un secolo di distanza rimane la più ampia e documentata monografia su Du Bos, Lombard dedicava due sole pagine alla fortuna delle *Réflexions* in Inghilterra, mentre ne dedicava trenta alla loro fortuna in Germania ¹. La differenza è significativa; così come è significativo il fatto che i nomi citati siano tutti di autori degli anni '40 e seguenti ². Oltre a un paio di giudizi genericamente elogiativi di Johnson e Chesterfield, si tratta di autori interessati al problema dei rapporti fra le arti (Spence, Harris, Webb), mentre su un piano più schiettamente filosofico vengono menzionati sono Burke e Hume (non invece, sorprendentemente, Gerard). Burke ripeterebbe Du Bos «quasi alla lettera» circa i «principi» del gusto «comuni» a tutti gli uomini, pur rifiutandosi di identificare il gusto stesso con una specifica facoltà della mente, mentre a proposito di Hume Lombard ricordava l'apprezzativa citazione di Du Bos all'inizio del saggio sulla tragedia, dimenticandosi però di aggiungere che Hume rende sì omaggio all'«ingegnosità» di Du Bos, ma solo per prenderne le distanze. In ogni caso, ciò che premeva a Lombard era sottolineare i punti di contatto fra Du Bos e i suoi «ricettori» d'oltre Manica, non segnalarne gli scarti e tanto meno impostare il confronto in una chiave più generale che tenesse conto degli sviluppi della riflessione estetica britannica e «misurasse» Du Bos su di essa.

Beninteso, la lista di nomi stesa da Lombard è parziale; ricerche successive l'hanno integrata ³, anche se un inventario completo manca tuttora. Pur senza di esso, tuttavia, il quadro sommariamente delineato da Lombard appare corretto e autorizza le seguenti due conclusioni: primo, l'influenza di Du Bos è generalmente posteriore alla traduzione inglese delle *Réflexions* (1748) e comunque mai anteriore – fatta eccezione per Hume – agli anni '40; secondo, essa investe tanto la discussione intorno a specifici temi (il «sistema delle arti», la naturalità o storicità, del gusto, il piacere tragico, etc.) quanto, in maniera più indiretta, la «curvatura» che la riflessione estetica assume in Gran Bretagna nella seconda metà del Settecento.

Ciò premesso, devo avvertire che nelle pagine che seguono non affronterò – se non di striscio – singoli punti del sistema teorico di Du

Bos (sempre che tale termine gli sia appropriato), bensì adotterò una prospettiva più distaccata, magari un po' obliqua, cercando di misurare le *Réflexions* da un lato sugli sviluppi della teoria estetica da Addison in poi, dall'altro lato sulla situazione culturale che esse incontravano nel momento in cui varcavano la Manica. Naturalmente, procederò per sommi capi, sacrificando l'analisi a una sintesi che, per quanto schematica, ci può forse aiutare a capire i tempi e i modi della ricezione di Du Bos in Gran Bretagna. Solo a Burke e Hume dedicherò un po' più di spazio, giustificato dal fatto che essi sono i due autori che più direttamente si confrontano con Du Bos.

1. Parto da una prima, semplicissima constatazione. Che passino trent'anni dalla pubblicazione delle *Réflexions* alla sua traduzione inglese non è un caso né un dettaglio irrilevante. Tanto meno lo è se si ricorda che solo qualche decennio prima le opere critiche francesi venivano tradotte immediatamente in Inghilterra. Così era stato per Boileau, Bouhours, Rapin, Dacier... Così non avviene, invece, per Du Bos. Come mai? Solo per la mole delle *Réflexions*? Difficile crederlo. In realtà, quel ritardo è il segno che, all'altezza degli anni '20 e '30, le *Réflexions* non erano in sintonia né col gusto artistico né con la teoria estetica allora dominanti in Gran Bretagna – in una Gran Bretagna che a partire dall'inizio del secolo aveva cominciato a recidere il cordone ombelicale che per tutta la Restaurazione l'aveva legata alla Francia. È vero che il classicismo augusteo, che perdura fino alla metà del Settecento, aveva la stessa matrice di quello di Du Bos; ed è altrettanto vero che l'approccio empiristico (psicologista) di Du Bos ai problemi dell'arte, con la reimpostazione del discorso a partire dagli "effetti" che essa produce sullo "spettatore", era sulla linea di Locke e di Addison (del resto, sue dichiarate fonti). Ciò non toglie, tuttavia, che fra le *Réflexions* e lo scenario inglese contemporaneo e immediatamente posteriore alla loro pubblicazione sussista uno scarto. Scarto bifronte, nel senso che, rapportate a quello scenario, le *Réflexions* appaiono al tempo stesso *in ritardo* e *in anticipo*, e come tali doppiamente distoniche.

In anticipo le *Réflexions* lo sono per la loro concezione "sentimentale" dell'arte. Non era una concezione senza precedenti in Inghilterra. Chi l'aveva avanzata e fortemente sostenuta, muovendo dagli stessi autori che stavano alle spalle di Du Bos (Cartesio, Rapin, Bouhours, Pascal), era stato John Dennis (*The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, 1701; *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704). «Niente se non la passione può darci piacere», «senza passione non può esistere poesia come non può esistere pittura», «la poesia è l'arte con la quale il poeta eccita le passioni», etc.⁴ La coincidenza con Du Bos – «lo scopo principale della poesia e della pittura è quello di coinvolgerci (*nous toucher*)»⁵ – è evidente⁶, anche se non vanno sottaciute le dif-

ferenze. Mentre Du Bos privilegia il versante della fruizione artistica, Dennis privilegia – ancora – quello della produzione. Certo, anche per lui scopo della poesia è «toucher le coeur», commuovere (*movere*) il lettore agitando le passioni, ma affinché tale scopo sia raggiunto è indispensabile che il poeta sia *lui* commosso, che il *suo* «cuore» sia pervaso, agitato da una (grande) passione. Mentre in Du Bos, che costruisce la sua intera teoria avendo in mente il teatro (tragico)⁷, è la *rappresentazione* della passione che attiva la passione del lettore, per Dennis, influenzato da Longino (da un Longino interpretato in chiave “patetica”), è la passionalità del poeta che si trasmette al lettore contagiandolo e «trasportandolo». Ne discende un’idea “entusiastica” della poesia e del poeta stesso che non ha riscontro in Du Bos e nella sua concezione, assai meno barocca, del «genio». D’altra parte, per Dennis, che nonostante Longino rimane un classicista, il piacere conseguente all’eccitazione delle passioni è il «fine secondario» della poesia (dell’arte), mentre il fine primario ovvero «ultimo» è l’«ammaestramento», la «riforma» morale (e religiosa) del lettore. Il che implica che la passione non può andare mai disgiunta dalla ragione e il poeta (l’artista) non può prescindere da quelle regole «eterne e inalterabili» che con la ragione fanno tutt’uno. Qui la distanza da Du Bos è notevole; ma ciò non toglie che fra i due autori sussista una consonanza di fondo. Dennis aveva imboccato una strada che era *già* quella di Du Bos: percorrendola, l’Inghilterra sarebbe stata pronta ad accogliere le *Réflexions* fin dal momento della loro pubblicazione.

Senonché, quella strada s’interruppe, o rimase per quarant’anni talmente secondaria da non essere quasi più frequentata. Nel periodo che intercorre fra i *Grounds of Criticism in Poetry* e le *Réflexions*, la concezione dennisiana della poesia fu fatta bersaglio di un duplice attacco, da cui uscì sconfitta. Da un lato, s’impose il classicismo oraziano di Pope (l’*Essay on Criticism* è del 1711), ostile a ogni «entusiasmo» poetico e diffidente nei confronti delle passioni: un classicismo che, riconoscendosi assai più in Boileau che in Bouhours o Rapin, non poteva che “resistere” a Du Bos. Dall’altro lato, cosa per noi più importante, nei *Pleasures of the Imagination* (1712) Addison impostò tutto il discorso sull’esperienza estetica, cioè sugli “effetti” prodotti dall’arte (e dalla natura), in chiave di immaginazione – e del piacere inerente al suo esercizio – anziché in chiave di emozione o passione. La quale entra in gioco *solo* nel caso cui venga direttamente espressa o messa in scena: per esempio in una tragedia ovvero (potremmo aggiungere noi) in un poemetto popiano “anomalo” come *Eloisa to Abelard* (1717). Ora, l’enorme influenza esercitata da Addison fece sì che, nei decenni seguenti, di emozione/passione non si parlasse affatto, o se ne parlasse solo marginalmente, in sede di teoria estetica. Lo si constata nell’*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) di

Hutcheson e, ancora, nell'*Essay on Taste* (1759) di Gerard. Pur vicino per taluni aspetti a Du Bos (centralità del piacere, «senso del bello» indipendente dalla ragione), Hutcheson esclude dal suo discorso qualunque riferimento a quelle passioni a cui pure, solo tre anni dopo, dedicherà un intero trattato di filosofia morale (*An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections*, 1728). Quanto a Gerard, egli riserva alle passioni 10 pagine su un totale di 200... Le recupera, sì, sotto la rubrica «sensitivity of heart»⁸, ma solo come fattore complementare, benché necessario⁹, di quel (buon) gusto che anche per lui, come per Addison e Hutcheson, s'identifica con l'immaginazione – con un'immaginazione, e qui Gerard si differenzia da Hutcheson, che agisce sempre di conserva col giudizio (ragione). All'altezza degli anni '50, non si può dire che Gerard fosse all'avanguardia! Al contrario, era arretrato rispetto alle nuove tendenze – culturali e teoriche – che si stavano allora affermando e che favorivano, anzi promuovevano la “riscoperta” di Du Bos. Ma proprio perciò egli è un testimone a carico della lunga *fin de non-recevoir* con cui si scontrò, in Gran Bretagna, l'autore delle *Réflexions*. Perché le tesi sulla natura “sentimentale” dell'arte fossero accolte ed entrassero in circolazione, dovevano prima maturare delle condizioni che nel 1719 erano ancora di là da venire.

Se per un verso, dunque, Du Bos era in anticipo sui tempi inglesi, per un altro verso era in ritardo. In ritardo sia sotto il profilo del *gusto artistico* sia sotto quello della *teoria estetica*. Circa il primo punto, il gusto poetico e pittorico di Du Bos era ancora quello del classicismo *secentesco*. I suoi autori restavano Corneille, Racine, Poussin (il Poussin della *Morte di Germanico*, non quello paesaggistico che influenzerà il *picturesque* settecentesco)¹⁰; la sua gerarchia dei generi non si discostava sostanzialmente da quella tradizionale pur privilegiando la tragedia rispetto all'epica¹¹; e quanto all'enfasi sulla *passion*, essa può sì apparire, retrospettivamente, più “moderna” della *raison* di Boileau, ma in sostanza gli serviva – come la *délicatesse* era servita a Bouhours, come Longino era servito allo stesso Boileau – per fondare su più solide basi le argomentazioni del partito degli Antichi. Un partito, certo, rappresentato anche in Inghilterra. Ma, ecco, col passaggio dall'età di Dryden a quella di Pope il classicismo aveva assunto, in Inghilterra, una fisionomia diversa, assai poco compatibile col *gusto* di Du Bos. Non è solo questione di un più di ragione vs un più di passione. Il fatto è che Pope non era né un poeta epico (anche se traduceva Omero) né un poeta tragico, bensì era un poeta satirico che si misurava coi nuovi tempi nei quali viveva, i tempi della “prosa del mondo”, e impiegava la poesia – basti pensare alla *Dunciad* – per rappresentare una realtà che non era più quella della Restaurazione o, tanto meno, quella della Francia di Luigi XIV. Viceversa, chi legga Du Bos con ottica anglocentrica ha la netta sensazione di star leggendo un contemporaneo

di Dryden, non di Pope. È un ritardo, questo, che diventa ancor più vistoso se si tiene conto di ciò che all'interno della cultura augustea tendeva a fuoriuscire dai canoni classicistici e a costituirsi come polo alternativo. Mi riferisco, lo si sarà intuito, a quel gusto per il sublime naturale che dopo Shaftesbury e Addison sarebbe andato crescendo per tutto il Settecento ma per il quale non c'era spazio nella prospettiva di Du Bos. Sono noti i suoi giudizi restrittivi (per non dire sprezzanti) sulla pittura di paesaggio, che ci lascia «indifferenti» perché indifferente, ai suoi occhi, è la natura stessa¹². Solo l'inserimento in essa di figure umane, cioè di un dramma umano (come nel caso, appunto, della *Morte di Germanico* di Poussin) è in grado di animarla, e quindi “riscattarla”, perché solo la rappresentazione di passioni umane “parla” al sentimento dell'uomo (dello spettatore). Du Bos scriveva questo nel 1719... Sette anni dopo Thomson avrebbe cominciato a pubblicare *The Seasons*: deserti, oceani, tempeste, aurore boreali...: scenari naturali che attivano, così nella realtà come nell'imitazione artistica, emozioni di sgomento e piacere perfettamente integrabili nella teoria psicologica di Du Bos e nella sua stessa concezione mimetica dell'arte – ma emozioni dalle quali egli non potrebbe essere più lontano. Si tratta di una lontananza – di sensibilità e di gusto – che è il segno di uno scarto davvero epocale.

A questo scarto se ne aggiungono altri, pertinenti al piano della teoria estetica, che forse in questa sede ci riguardano più direttamente. Intanto, le *Réflexions* non sono un'opera di estetica ma un'opera di retorica e poetica (né solo descrittiva ma prescrittiva) secondo – ancora – il modello secentesco. Il discorso di Du Bos verte esclusivamente sull'arte, non sul bello e men che meno sul progetto di una loro sintesi. Estraneo gli rimane quell'obiettivo di un «piano unitario» (come l'ha chiamato Migliorini), cioè di una saldatura fra discorso sull'arte e discorso sul bello, che già Addison aveva delineato nei *Piaceri dell'Immaginazione* e che dopo di lui sarebbe rimasto centrale in tutta la riflessione settecentesca. Da qui sarebbe nata l'estetica modernamente intesa. Ma qui Du Bos non ha nulla da dire, qui è in ritardo non solo rispetto a Addison ma anche a un autore come Crousaz. Inoltre, poco da dire egli ha su quella “logica del gusto” alla cui elaborazione, da prospettive e con soluzioni diverse, contribuiscono tutti i filosofi inglesi (e scozzesi) da Addison a Alison. Il semplicismo psicologico che tante volte gli è stato – giustamente – rimproverato era di scarsa utilità a quanti si proponevano di analizzare i «poteri della mente» per definire i rapporti fra sensi, immaginazione e giudizio, e in tal modo costruire un “modello” dell'esperienza estetica. Il famoso «sesto senso» di Du Bos, sinonimo di «sentimento», non è altro che il «cuore», il «cuore» contrapposto alla «testa». E se ciò poteva bastare a letterati dissidenti nei confronti del razionalismo classicistico, di certo non po-

teva bastare a un filosofo come Hutcheson e a quanti sarebbero venuti dopo di lui (così come non sarebbe bastato a Addison se Du Bos l'avesse preceduto). È dubbio che Hutcheson abbia letto Du Bos, ma se lo aveva letto non ne trasse più che una suggestione analogica per la definizione del suo *sense of beauty*. Il quale discende, per linee strettamente britanniche, dal «senso interno» di Herbert of Cherbury e di Shaftesbury (ma anche di Locke) e si articola in un modo che nulla deve a Du Bos (se non la sua immediatezza contrapposta alla media-tezza della ragione). Che tanto meno gli deve quando, poi, Hutcheson distingue la bellezza in «assoluta» e «comparativa», e di conseguenza distingue due tipi di piacere: uno prodotto dagli oggetti, uno prodotto dalla loro imitazione. Si tratta di una distinzione, ripresa pari pari da Addison («piaceri primari»/«piaceri secondari»), che rimarrà canonica nella riflessione successiva, ma che non ha riscontro in Du Bos, nel quale il problema dell'imitazione e dello specifico piacere che le pertiene è semplicemente eluso nel momento in cui si dice che la copia produce lo *stesso* piacere dell'originale in quanto attiva la *stessa* passione (solo di grado più debole). Questo rimane uno dei maggiori limiti teorici di Du Bos, e qui egli è arretrato rispetto allo stesso... Aristotele! Nell'*Essay on Taste* Gerard terrà sì presente il «sesto senso» di Du Bos, ma solo, appunto, come riferimento analogico rispetto ai «sensi interni» (al plurale) di Hutcheson, che costituiscono la base su cui egli costruisce la sua teoria ¹³. E quando, nello stesso anno, Burke rifiuterà di postulare sensi supplementari a quelli fisici dicendo che è inutile moltiplicare le facoltà ¹⁴, liquiderà non solo i sensi interni di Hutcheson ma, insieme a essi, il tanto più modesto «sesto senso» di Du Bos.

2. Fin qui, più che di *fortuna* di Du Bos in Gran Bretagna si dovrebbe parlare di *sfortuna*! Il discorso però cambia quando, intorno alla metà degli anni '40, il classicismo augusteo inizia a tramontare e all'orizzonte sorge – *incomincia* a sorgere – quello che un tempo si designava col termine “preromanticismo” e che oggi si preferisce chiamare *age of sensibility*. È adesso, quattro anni dopo la morte di Pope (tre dopo quella di Swift), che le *Réflexions* vengono tradotte; e vengono tradotte – come dubitarne? – perché solo ora appaiono “attuali”, in sintonia con le nuove tendenze del gusto e, appunto, della sensibilità. Sono, questi, gli anni che vedono la pubblicazione (e l'enorme successo) dei *Night Thoughts* di Young; sono gli anni degli esordi poetici di Gray, Collins, Joseph e Thomas Warton; gli anni in cui Burke si accinge (e forse comincia) a scrivere l'*Enquiry*... Nel primo volume del libro che dedica a Pope (*An Essay on the Genius and Writings of Pope*, 1756 ¹⁵), Joseph Warton lo declassa da poeta a versificatore ritenendolo privo di quelli che sono «i due nervi principali di ogni vera poesia»,

cioè il patetico e il sublime, e accusandolo di aver sacrificato il «sentimento» alla «ragione», il «cuore» alla «testa»¹⁶. Analogamente, suo fratello Thomas nella *History of English Poetry* (1774) farà dell'emozione il requisito indispensabile di ogni (vera) poesia, deprecherà l'imitazione degli Antichi e condannerà il classicismo augusteo per aver anteposto la ragionevolezza e la correttezza all'immaginazione e all'invenzione (proprie, invece, del «romantico» Medioevo). Meno di trent'anni dopo, Wordsworth dirà che la poesia è «the spontaneous overflowing of powerful feelings»¹⁷... Senza indulgere a tentazioni anticipatrici, che sarebbero fuori luogo, non si può non percepire la consonanza delle tesi di Du Bos sull'arte-come-passione con quelle degli autori appena citati. Così come non si può non rilevare la sintonia fra quanto Du Bos scrive a proposito del *genio* nel secondo volume delle *Réflexions* e quanto ne scrivono, in questo stesso giro d'anni, Sharpe, Young, Duff, Gerard e altri autori¹⁸. Autori che nelle loro opere non mancano mai di citare Du Bos, non solo perché egli offre loro una miniera di spunti relativi a singole questioni (l'imitazione, i generi, il pubblico, etc.), ma soprattutto perché essi trovano in lui la giustificazione teorica della loro idea di poesia¹⁹. Il che, in un certo senso, ha del paradossale. La polemica anti-classicistica che segna la fine dell'età augustea e prepara il terreno al Romanticismo si alimenta di – si legittima in – un'opera, improntata al gusto di un secolo prima, che era una monumentale difesa degli Antichi contro i Moderni. Ma il paradosso è solo apparente. Come giustamente ha osservato Fubini, le *Réflexions* sono sì un'apologia degli Antichi, ma un'apologia fatta con strumenti moderni²⁰. Ora, sono precisamente questi strumenti che vengono ripresi e utilizzati *al di fuori* del quadro nel quale e per il quale Du Bos li aveva impiegati. Detto altrimenti, il metodo si svincola dal sistema (artistico e culturale) in funzione del quale era stato adottato e viene rifunzionalizzato in vista di un *altro* sistema. Le *Réflexions* diventano allora un trampolino per andare oltre Du Bos in una direzione diversa dalla sua (se non addirittura opposta). Il teorico del sentimento, si è più volte notato, non era un sentimentale. Vero. Ma egli autorizza, non importa se *malgré soi*, proprio quel sentimentalismo che si diffonde nella seconda metà del Settecento ed è la versione “moderna” dell’“antica” passione: *sensibility, delicacy of heart, cult of feelings*...

A partire dalla svolta degli anni '50, la presenza di Du Bos è rintracciabile in una molteplicità di ambiti. La ricchezza «enciclopedica»²¹ delle *Réflexions* fa di esse uno dei testi più consultati e citati, verta la discussione sulla poesia, la pittura, la musica, il genio dell'artista, il gusto del lettore/spettatore, il rapporto fra natura e società, etc. Impossibile, qui, render conto o anche solo passare in rassegna tutte queste occorrenze. Mi limito a indicare un ambito nel quale l'incidenza di Du Bos è particolarmente forte: quello relativo allo statuto delle sin-

gole arti e ai loro rapporti di convergenza/divergenza. L'annoso problema del "parallelo" fra poesia e pittura, e più in generale del "sistema delle arti" ²² – problema che in Inghilterra aveva trovato una prima, benché approssimativa, soluzione nei *Piaceri dell'Immaginazione* di Addison –, diventa particolarmente nevralgico nel momento in cui, per effetto del tramonto del classicismo da un lato e, dall'altro, della messa in discussione del privilegio accordato dall'epistemologia lockiana alla vista, il principio dell'*ut pictura poësis* viene fatto oggetto di un acceso dibattito in cui si scontrano sostenitori e avversari. Dibattito che non manca mai di chiamare in causa, insieme ad altri autori (*in primis* Batteux), anche Du Bos ²³. Il quale, a dispetto dell'epigrafe stampata sul frontespizio delle *Réflexions* e delle numerose asserzioni circa la supremazia dell'occhio, offre tutta una serie di considerazioni sulle differenze fra pittura e poesia – in particolare per quanto riguarda la rappresentazione del tempo ²⁴ – che vanno nella direzione opposta e vengono riprese da quanti contestano il principio dell'*ut pictura poësis* e la gerarchia delle arti che da esso discende. Non ho bisogno di ricordare, in proposito, la quinta e ultima parte dell'*Enquiry* di Burke, nella quale il rigetto della concezione pittoricistica del linguaggio a favore di una concezione emozionalistica che riconosce maggiore "forza" alle parole rispetto alle immagini e dunque alla poesia rispetto alla pittura, se da un lato è esplicitamente diretta contro Addison, dall'altro non può non coinvolgere anche Du Bos ²⁵ – nel momento stesso in cui si fonda proprio sulla teoria dubosiana dell'arte come generatrice di passioni.

Passioni... Qui Burke è certamente l'autore nel quale l'influenza di Du Bos è più evidente – anche se non va dimenticato il precedente di Dennis, che Burke non cita (mentre cita invece Du Bos) a causa del discredito nel quale il nome di Dennis era caduto dopo la sua morte, ma che rimane una presenza percepibile quasi in ogni pagina dell'*Enquiry*. Al tempo stesso, però, Burke si scarta da Du Bos – e da Dennis – su un punto teoricamente rilevante. L'*arousal of passions* prodotto da un'opera d'arte non presuppone alcuno stato di passionalità nell'artista (l'«entusiasmo» di cui aveva parlato Dennis), né implica quella *rap-presentazione di passioni* che era il limite maggiore della teoria di Du Bos – limite conseguente a un'interpretazione "ristretta" del principio della mimesi, per cui l'arte eccita passioni solo in quanto imita (=rap-presenta) passioni. Per Burke, viceversa, *qualunque* oggetto – beninteso, dotato di idonee caratteristiche – può suscitare emozioni ovvero passioni (terrore, amore) in chi lo guarda, cioè in chi ne ha esperienza diretta (nella realtà) oppure indiretta (nell'arte). Questa è ancora una concezione mimetica dell'arte, fondata su un empirismo radicale e, anzi, su un vero e proprio "realismo". Non solo: è una concezione conforme alla tesi dubosiana secondo cui la passione prodotta dalla

rappresentazione di un oggetto è *qualitativamente* identica a quella prodotta dall'oggetto reale ²⁶. (La tenebra, ad esempio, terrorizza allo stesso modo tanto un viandante che attraversi di notte un bosco quanto chi ne legga la descrizione in un romanzo gotico.) Burke, però, estende enormemente il campo dell'arte – il “repertorio” artistico – nel momento in cui attribuisce alla (rappresentazione di) una molteplicità di oggetti quel potere di attivare le passioni («toucher le coeur») che Du Bos aveva invece riservato alla “messa in scena” delle passioni stesse. Fra tali oggetti – è quasi superfluo rammentarlo – spiccano quelli naturali. Erede di Addison e di tutta la tradizione britannica, Burke non poteva condividere l'«indifferenza» di Du Bos per la natura e per un'arte che l'assumesse a proprio tema.

Oltre a Burke, c'è un altro autore nel quale, in questi stessi anni, la “presenza” di Du Bos è particolarmente forte. Si tratta di Hume, che aveva letto le *Réflexions* – lo sappiamo dai suoi *Memoranda* – già all'inizio degli anni '30, prima cioè di partire per la Francia e accingersi a scrivere il *Treatise of Human Nature* ²⁷. Se e quanto tracce di quella lettura siano rinvenibili nel *Treatise*, è questione che possiamo lasciare impregiudicata. Certo è che echi di Du Bos risuonano insistentemente – come ha dimostrato Peter Jones – nei saggi del 1741-42, specie in “The Sceptic” e in “Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences” ²⁸. È però nei due saggi sulla tragedia e sullo *standard of taste*, pubblicati nelle *Four Dissertations* del 1757, che il dialogo con Du Bos si fa più esplicito e serrato.

Com'è noto, Du Bos aveva spiegato il piacere che si prova assistendo a una tragedia, da un lato riconducendolo al fatto che tutto ciò che «agita le passioni» è *di per sé* fonte di piacere anche quando, per la sua natura cruenta, «strazia il cuore» e lascia dietro di sé impressioni dolorose ²⁹, dall'altro lato distinguendo fra «passioni reali» e «passioni artificiali» – le prime prodotte da eventi essi stessi reali (per esempio, l'esecuzione di un condannato a morte), le seconde dalla loro imitazione teatrale – e attribuendo il piacere che lo spettatore ricava, poniamo, da una tragedia di Racine al fatto che le passioni da essa attivate sono solo «superficiali» e, in quanto tali, non sono accompagnate (o meglio, «seguite») da «pene reali e vere afflizioni» ³⁰. Non è il caso, in questa sede, di discutere una simile spiegazione, per un verso geniale ³¹, per un altro contraddittoria con l'assunto iniziale delle *Réflexions* ³². Ciò che importa notare è come Hume, nel suo saggio, parta esattamente da qui – allo stesso modo che ne parte Burke. Senza riprendere la distinzione delle passioni in reali e artificiali, incongrua con la teoria delle passioni elaborata nel secondo libro del *Treatise*, Hume esordisce ammettendo la (parziale) validità del discorso di Du Bos sul dolore come (piacevole) liberazione dalla noia, ma subito dopo se ne allontana affermando che il piacere prodotto da una tragedia non ha nulla a

che fare con quello prodotto da *reali* «oggetti di pena»³³. Se ciò che nella realtà ci procurerebbe *solo* dolore ci procura invece, in una tragedia, *anche* piacere, è per l'intervento di altri fattori, cioè per la concomitanza di *altri* (effetti di) piacere che, prendendo il sopravvento sul dolore che la vicenda rappresentata suscita in noi, lo «colorano così fortemente da alterarne completamente la natura», vale a dire lo trasformano («convertono») in piacere³⁴. Questi altri fattori sono: (i) la coscienza della *finzionalità* della vicenda cui assistiamo (e che ci addolora): coscienza da cui deriva il piacere di «sapersene fuori» (e qui Hume si rifà a Fontenelle³⁵); (ii) l'essere ogni tragedia una *imitazione* (della realtà) e, in quanto tale, fonte di uno specifico piacere già individuato da Aristotele e ripreso da innumerevoli autori (fra cui Addison); (iii) l'«eloquenza» con cui una tragedia è scritta, cioè la sua *qualità formale* e il piacere che ad essa inerisce. L'insieme di questi fattori (=piaceri), che interagiscono in forza di quel principio di associazione non solo delle idee ma anche delle passioni che Hume aveva formulato nel *Treatise*, è la «soluzione» del problema del piacere tragico che egli offre in alternativa a quella di Du Bos³⁶.

Ben più che nel saggio sulla tragedia, però, è in quello sullo *standard of taste* che Hume intavola un vero e proprio «dialogo» con Du Bos. Dialogo che, a partire dalla definizione della bellezza come «sentimento della mente»³⁷, ruota attorno alla questione se tale «sentimento» sia qualcosa di individuale ovvero di universale. Ora, che cosa Hume intenda esattamente col termine «*sentiment*» – termine che ricorre già nel *Treatise*, né solo in riferimento all'ambito estetico – è argomento che esula dai limiti di questo intervento e sul quale in anni recenti sono stati scritti interi libri, ultimo quello di Townsend³⁸. Per quanto ci riguarda, è sufficiente notare che, impiegandolo in sede di fruizione estetica, Hume gli attribuisce due distinti significati: da un lato *sentiment* è l'*effetto* prodotto da un oggetto (bello) sulla mente, dall'altro è la *facoltà* della mente che percepisce l'oggetto. In questa seconda accezione, esso equivale all'*internal sense* di Hutcheson – ma anche a ciò che Du Bos aveva chiamato *sentiment*. Migliorini ha osservato giustamente che nelle *Réflexions*, in particolare nel secondo volume, il termine «sentimento» non è sinonimo di «emozione» o «passione». Al contrario, esso designa – per citare le parole di Du Bos – «quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata»³⁹. È quel «sesto senso» che percepisce l'emozione/passione trasmessa dall'oggetto (l'opera d'arte) e contemporaneamente la valuta («Il senso che giudica [...] è lo stesso che s'intenerisce») ⁴⁰. È dunque una facoltà, una facoltà ricettiva e al tempo stesso giudicante, che svolge la medesima funzione del senso interno di Hutcheson, rispetto al quale tuttavia si differenzia per il fatto di essere configurata in termini puramente emozionalistici.

È questa configurazione che passa nel *sentiment* di Hume. Il quale,

certo, non condivide l'enfasi di Du Bos sulle passioni, tanto meno su quelle «violente»⁴¹ (pur assegnando alle passioni, fin dal *Treatise*, un'importanza che esse non avevano nell'epistemologia lockiana e nell'estetica che ne era derivata). Né condivide la riduzione del *valore* di un'opera d'arte alla sua forza emotiva⁴². Ma se da un lato il «sentimento» di cui egli parla a proposito della fruizione estetica rimanda al «senso interno» di Hutcheson, dall'altro lato assume (per usare un termine humiano) una «coloritura» patetica, vale a dire emozionalistica, che si può ben ricondurre all'influenza di Du Bos. (Il che, sia aggiunto per inciso, corrisponde allo slittamento semantico che il termine inglese "*sentiment*" subisce poco dopo la metà del secolo per ripercussione, dicono gli storici della lingua, dell'analogo termine francese⁴³.) Naturalmente, il «sentimento» di Hume è assai più complesso di quello di Du Bos. Una volta stabilita l'equazione cuore=sentimento=gusto, e contrapposto il sentimento alla ragione, Du Bos non va oltre. Estranei gli rimangono i problemi relativi a quella "logica del gusto" che invece sono affrontati da Hume: (i) qual è il rapporto fra il soggetto e l'oggetto (estetico/artistico), (ii) come si struttura il giudizio di gusto formulato dal sentimento, e dunque (iii) come interagiscono (se interagiscono) sentimento e ragione nell'esercizio del gusto... Du Bos evade queste domande, pertinenti a obiettivi epistemologici che non sono i suoi. L'unica domanda che egli si pone è quella relativa alla *validità* del giudizio (di gusto) espresso dal sentimento. Domanda per lui cruciale, dato il suo intento di difendere il canone artistico degli Antichi argomentandone e sancendone l'"autorità" *erga omnes*. Ma domanda che costituisce anche il *core* del saggio humiano.

E qui, sostanzialmente, i due autori concordano. Tutti i punti del discorso di Hume, anzi la loro stessa sequenza, hanno un corrispettivo nelle pagine delle *Réflexions*. Superfluo, in questa sede, mostrarlo dettagliatamente⁴⁴. Comune è l'intento di parare la deriva soggettivistica, vale a dire relativistica, del giudizio di gusto ancorandolo a «sentimenti» che, in quanto iscritti nella «natura umana», dovrebbero restare invariati «in tutti i paesi e in tutte le epoche»⁴⁵. Una «natura umana», d'altra parte, che in entrambi gli autori viene ipotizzata – «inferita» dice Hume, «supposta» dice Du Bos⁴⁶ – a partire da e sulla base del *consensus gentium* che nel corso del secoli ha sancito il valore di determinate opere (quelle, prevedibilmente, rientranti nel canone classicistico). Tornerò subito su questa opzione naturalistica comune a Hume e Du Bos. Per il momento, faccio notare che, se il discorso di Hume procede in parallelo con quello di Du Bos, ne diverge però alla fine, quando egli candidamente riconosce che, malgrado tutti gli argomenti addotti, la «diversità» dei sentimenti, e quindi dei giudizi (storici e individuali), rimane un dato di fatto inoppugnabile e, di conseguenza, la ricerca di una norma – e perciò stesso di un canone – del

Gusto è impresa «vana»⁴⁷. Con il che, Hume torna al punto di partenza: a quella «varietà» soggettivistica e relativistica dei gusti da cui aveva preso le mosse e *contro* la quale aveva montato l'edificio argomentativo del suo saggio. Una «varietà» che può essere contrastata – e questo, secondo numerosi studiosi, sarebbe l'esito implicito del saggio – solo appellandosi a un *principio d'autorità* che definisca e imponga quello che *deve* essere lo *standard of taste*⁴⁸. Principio d'autorità, vien fatto di aggiungere, non certo estraneo né alla cultura né alla mentalità di Du Bos, ma al di là del quale egli si era sforzato di andare cercando una convalida – e dunque una legittimazione *non* autoritaria – delle regole del (buon) gusto nell'esperienza empirica empiricamente indagata. Salvo, paradossalmente, ritrovarsi consegnato a quel principio dal più grande dei filosofi empiristi! Quanto dire che la conclusione scettica del saggio di Hume, proprio nella misura in cui “ripete” Du Bos, lo inchioderebbe – secondo alcuni interpreti⁴⁹ – a quel relativismo che è il rischio, anzi la deriva inevitabile, di ogni teoria estetica fondata sul piacere. Non cita forse, Du Bos, il verso virgiliano «Trahit sua quemque voluptas»⁵⁰ – verso che equivale all'ammissione humiana «All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself»⁵¹?

Che questo sia l'esito di una possibile lettura, o meglio di un possibile *uso* delle *Réflexions* è confermato, trent'anni dopo il saggio di Hume, dagli *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) di Alison. Per un verso, essi possono considerarsi il punto d'arrivo di quel recupero delle emozioni che, dopo Burke – ma smorzando il *forte* burkiano nel *piano* di una quasi femminile “sensibilità” –, non solo (come accennavo prima) contrassegna l'intera cultura della seconda metà del secolo, ma entra decisamente nella stessa teoria estetica. Basterebbe leggere, in proposito, le decine e decine di pagine che nei suoi *Elements of Criticism* (1762) Kames dedica a passioni emozioni e sentimenti. Spetta però a Alison stringere le fila e, scaricata ogni zavorra classicistica (che appesantisce ancora Kames), riarticolare pre-romanticamente l'esperienza estetica intorno all'asse delle *emotions* – e del piacere (*delight*) che le accompagna. I *trains of thoughts* che costituiscono quell'esperienza, infatti, sono *trains of emotions* nei quali le idee si associano non in base a relazioni di somiglianza contiguità o causalità, ma in base al loro – puro e semplice – tenore emotivo. Nel momento stesso in cui riprende Hume e, più indietro, Locke, Alison li “traduce” in chiave “patetica”. Immaginazione ed emozione fanno tutt'uno – e la seconda governa la prima. Ottant'anni dopo Addison, Alison riscrive i *Piaceri dell'Imaginazione* in un modo che non gli sarebbe stato possibile senza l'arrivo in Inghilterra di Du Bos e quanto egli aveva messo in moto nella riflessione estetica britannica. Per un altro verso, tuttavia, gli *Essays* sono anche un manifesto di soggettivismo

e, dunque, di relativismo. I *trains of emotions*, infatti, sono qualcosa di assolutamente individuale, qualcosa la cui “logica” – genesi, sviluppo, dinamica – dipende esclusivamente dall’esperienza del singolo individuo. Cade, di conseguenza, la possibilità di qualunque *standard of taste* – del quale, non a caso, non c’è traccia nelle trecentonove pagine degli *Essays*.

L’interpretazione scettica (humana) di Du Bos non è però convincente. E non lo è per un aspetto delle *Réflexions* su cui vorrei ora, in conclusione, soffermarmi brevemente. Accennavo prima a una opzione naturalistica condivisa tanto da Hume quanto da Du Bos... Il richiamo di Hume a una «struttura originaria della fabbrica interiore [dell’uomo]» nella quale sarebbero reperibili i «principi generali» del Gusto sottesi alla variabilità storica (oltre che individuale) dei gusti ha infatti il suo antecedente nel ricorso di Du Bos alla «macchina umana» per spiegare la dinamica storica della produzione artistica⁵². Con una differenza, tuttavia: che mentre in Hume natura e storia rimangono scisse, in Du Bos si saldano l’una all’altra. Il saggio sullo *standard of taste* oscilla continuamente – per usare i termini di Morpurgo-Tagliabue⁵³ – fra «metodo empirico» e «sistema naturalistico», cioè fra la rilevazione della (insuperabile) *variety of tastes* esibita dalla storia e dall’esperienza da un lato e, dall’altro, la postulazione di una *human nature* nella quale sarebbero iscritti i criteri universali «dell’approvazione e del biasimo»⁵⁴. Nelle *Réflexions*, invece, la saldatura fra storia e natura è assicurata dalla teoria del clima (respinta da Hume⁵⁵), e ciò che tale saldatura promuove è una *concezione storica della natura* che ha ripercussioni sulla stessa teoria estetica. «En effet la machine humaine n’est guères moins dépendante des qualités de l’air d’un pays [...] que le sont les fruits mêmes»⁵⁶. Terra→aria→sangue→spirito e dunque arte ovvero genio/gusto: «c’est le physique qui donne la loi au moral»⁵⁷. Ma ciò che è «fisico» (=naturale) è al tempo stesso «morale» (=culturale), perché le variazioni del clima (e, prima, della terra) modificano la «macchina umana» e di conseguenza determinano quella varietà, storica e geografica, dei genî e dei gusti che presiede alla creazione e alla fruizione delle opere d’arte⁵⁸. Varietà sopraindividuale, collettiva, che non ha nulla a che fare col soggettivismo relativistico di Hume, bensì inerisce alla storicità materiale della natura umana e, quindi, delle sue produzioni. Ora, è precisamente questo nesso di natura e storia – questo *materialismo storicistico*, come lo chiamò un secolo fa Lombard – che ritroviamo in molti autori inglesi e scozzesi della seconda metà del Settecento. Beninteso, la teoria climatica circolava in Gran Bretagna già da un secolo (Cowley, Temple, Sprat, etc.), ma è Du Bos che le dà nuovo slancio ed è a lui – oltre che a Fontenelle e Montesquieu – che si riferiscono, spesso citandolo direttamente, autori come Joseph e Thomas Warton, Hurd e Goldsmith, Kames e

Blair ⁵⁹. Attraverso quella teoria, cioè attraverso l'idea di una storia della natura che *diventa* storia della cultura, si sviluppa un nuovo senso storico che dalle pagine delle *Réflexions* transita nelle opere di molti autori di ultimo (o penultimo) Settecento. Nel secondo volume delle *Réflexions*, infatti, fortissima è l'attenzione di Du Bos alle condizioni storico-sociali della produzione artistica e insistente – anche se non sempre immune da contraddizioni – l'esortazione a tenerle presenti nella valutazione di un'opera, tanto più se appartenente a un'altra epoca o un altro paese. «[D]obbiamo trasformarci in coloro per i quali il poema fu scritto, se vogliamo giudicare assennatamente le sue immagini, le sue figure e i suoi sentimenti» ⁶⁰. È una frase, questa – ripetuta quasi alla lettera anche da un classicista come Johnson ⁶¹ –, che esprime eloquentemente quella tendenza a storicizzare i fatti dell'arte e della cultura che si diffonde nella seconda metà del secolo nonostante i persistenti richiami all'invariabilità della *human nature* e malgrado l'orgogliosa fiducia in un progresso che sancirebbe – contrariamente a quanto, per l'arte se non per la scienza ⁶², pensava Du Bos – la superiorità del presente sul passato ⁶³. Un'«età storica» definì Hume l'epoca nella quale viveva – e una «nazione storica» la Gran Bretagna ⁶⁴. L'età – e la nazione – di Robertson, di Gibbon, dello stesso Hume autore della *History of England...* All'emergere di questo nuovo senso della storia – al maturare di questo *storicismo* – le *Réflexions* diedero un contributo di fondamentale importanza. Esso è anzi, insieme all'identificazione di arte e passione, il lascito maggiore che Du Bos abbia consegnato a quanti vennero dopo di lui.

¹ A. Lombard, *L'Abbé Du Bos*, Paris 1913 (rist. anast. Genève 1969), pp. 346-48.

² Fa eccezione Jonathan Richardson, il cui *Essay on the Theory of Painting* è però del 1715, non del 1719 come indica Lombard per sottolinearne le «frappantes analogies» con l'opera di Dubos.

³ Cfr. A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830)*; Paris 1925, pp. 299-300; A. Bosker, *Literary Criticism in the Age of Johnson*, Groningen 1953, p. 73.

⁴ Per queste e le successive citazioni rinvio a J. Dennis, *Critica della Poesia*, a cura di G. Sertoli, Palermo 1994, pp. 47 ss., 103-05.

⁵ *Réflexions*, II.xxii. Cito le *Réflexions* dalla recentissima edizione italiana curata da M. Mazzocut-Mis e Paola Vincenzi: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Palermo 2005. Per il testo francese, ho tenuto presente l'edizione di Parigi 1770 (rist. anast. Genève 1982).

⁶ La stessa «noia» di Du Bos ha il suo corrispettivo nell'«indifferenza» di Dennis (poi ripresa da Burke). Su Dennis «probabile precursore» di Du Bos si veda B. Munteano, «L'abbé Du Bos esthéticien de la persuasion passionnelle», *Revue de littérature comparée*, III (1956), pp. 339 e 348-50, che non si sbilancia però sul «se e quando» il secondo abbia letto il primo.

⁷ Questo punto è stato ben visto da Lombard, cit., p. 223.

⁸ A. Gerard, *An Essays on Taste*, London 1759 (rist. anast. Menston 1971), p. 86 ss.

⁹ Citando espressamente Du Bos, Gerard gli rimprovera di aver fatto del *movere* «the only business of [art]» (ivi, p. 87). Sul rapporto fra Gerard e Du Bos si veda G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Palermo 2002, pp. 186-88.

¹⁰ Cfr. Lombard, cit., p. 217, che nota giustamente il ritardo di Du Bos rispetto al gusto pittorico dell'«epoca di Watteau».

¹¹ Per un approfondimento della questione si veda E. Caramaschi, "L'estetica dell'abate Du Bos: impressionismo o tradizionalismo?", in V. Branca (cur.), *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nell'età dei Lumi*, Firenze 1970, pp. 216-18.

¹² *Réflexions*, I.vi.

¹³ È significativo che l'*Essay on Taste* si apra con la menzione di Hutcheson e non di Du Bos.

¹⁴ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1998⁶, p. 64.

¹⁵ Il secondo volume uscirà solo nel 1782.

¹⁶ J. Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, London 1756 (rist. anast. Amersham 1984), I, pp. iii-iv, x-xi.

¹⁷ Così nella Prefazione del 1800 alle *Lyrical Ballads*.

¹⁸ La più ampia e sistematica trattazione del tema è senza dubbio l'*Essay on Genius* di Gerard (1774). È significativo peraltro che Du Bos vi sia citato solo due volte a proposito di dettagli assolutamente marginali. In effetti, l'impostazione di Gerard, centrata sull'analisi delle «facoltà» (immaginazione, giudizio, memoria, etc.) che costituiscono la natura del genio e presidono alle sue varie manifestazioni, non è meno lontana dalle *Réflexions* di quanto lo fosse il precedente *Essay on Taste*. Ciò che accomuna i due autori, semmai, è il rifiuto di circoscrivere il genio all'ambito artistico, cioè di identificarlo con una facoltà specificamente estetica. Condivido in proposito, per quanto riguarda Du Bos, la tesi di Lombard, cit., p. 239, ripresa da E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze 1966, p. 206. *Contra* E. Fubini, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Dubos*, Torino 1965, cap. VI.

¹⁹ Esemplare in proposito Joseph Warton, che nelle *Reflections on Didactic Poetry* (1753) cita un lungo passo di Du Bos a sostegno della tesi che «a stroke of passion is worth a hundred of the most lively and glowing descriptions. Men love to be moved much better than to be instructed». Cfr. Bosker, cit., p. 206.

²⁰ Fubini, cit., p. 126.

²¹ Traggo il termine da Migliorini, cit., p. 158.

²² D'obbligo il rinvio al vecchio (1951-52) ma sempre fondamentale saggio di P. O. Kristeller ristampato in *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, tr. it. Roma 1998, cap. IX (su Du Bos, pp. 208-09).

²³ Si vedano in proposito i saggi di David Marshall, "Ut pictura poesis", e di Dean Mace, "Parallels between the arts", in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4, *The Eighteenth Century*, ed. H. B. Nisbet and Claude Rawson, Cambridge 1997, pp. 681-99 e 730-41. Cfr. anche J. H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago 1958, *passim*.

²⁴ La tesi (peraltro non nuova) di Du Bos che la pittura può farci vedere «solo un istante» della «durata» di un'azione (*Réflexions*, I, xiii) era già stata ripresa, quasi alla lettera, da James Harris nel secondo dei suoi *Three Treatises* (1744), quello «concerning Music, Painting and Poetry»: «of necessity every picture is a *Punctum Temporis* [...] The Subjects of Poetry, to which the Genius of Painting is not adapted, are—all Actions, whose Whole is of so lengthened a Duration, that no Point of time, in any part of the whole, can be given fit for Painting» (cit. da Marshall, cit., p. 695). Com'è noto, Harris fu «una delle fonti più dirette» del *Laocoonte* di Lessing (cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 2000², p. 17), ma nelle sue pagine Lessing «ritrovava» semplicemente le *Réflexions* di Du Bos (Lombard, cit., p. 347). Anche la distinzione lessinghiana fra «segni naturali» e «segni arbitrari» era ripresa da Harris (cfr. *Laocoonte*, cit., pp. 43 e 125), ma Harris a sua volta la ricavava da Du Bos (*Réflexions*, I, xxxv). Cfr. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris 1969² (1^a ediz. 1925), p. 181 ss.; F. Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino 1970, p. 189 ss. Stante la data di pubblicazione dei *Three Treatises*, si deve concludere che Harris è l'autore inglese che più tenne conto di Du Bos prima della traduzione delle *Réflexions*.

²⁵ Cfr. anche *Enquiry*, II.iv, dove, citando (ed è l'unica volta) Du Bos, Burke lo critica per aver anteposto la pittura alla poesia, «quanto alla facoltà di suscitare le passioni», in forza della «maggior chiarezza delle idee che essa rappresenta» (trad. it. cit., p. 88).

²⁶ «La copia dell'oggetto deve, per così dire, ispirare in noi una copia della passione che l'oggetto stesso avrebbe ingenerato» (*Réflexions*, I.iii).

²⁷ Cfr. E. C. Mossner, "Hume's Early Memoranda, 1729-40: The Complete Text", *Journal of the History of Ideas*, IX (1948), pp. 492-518. Che la lettura delle *Réflexions* risalga agli

anni 1730-34 è congettura di Mossner. I due appunto relativi alle *Réflexions* (p. 500) non riguardano però l'arte o l'estetica bensì l'educazione di un giovane.

²⁸ P. Jones, *Hume's Sentiments*, Edinburgh 1982, p. 101 ss.

²⁹ «Così noi rincarriamo per istinto gli oggetti che possono eccitare le nostre passioni, sebbene essi esercitino su di noi impressioni che spesso ci costano notti inquiete e giornate infelici; ma in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse» (*Réflexions*, I.i).

³⁰ Ivi, I.iii. «L'opera di Racine [*Phèdre*] ci fa piangere senza rattristarci realmente» (ivi, trad. modificata). Ciò peraltro contraddice la tesi, più volte ripetuta, che un'opera tragica, per piacerci, deve «affliggerci».

³¹ Geniale per l'intuizione di quello che oggi chiameremmo piacere masochistico, o meglio sado-masochistico.

³² Contraddittoria non solo per la ragione accennata sopra (nota 30), ma soprattutto perché, dicendo che il piacere prodotto da una tragedia dipende dal fatto che il dolore dello spettatore «non dura» (*Réflexions*, I.iii), Du Bos imputa quello stesso piacere alla *scomparsa* (o comunque attenuazione) del dolore, mentre in precedenza (I.ii) aveva detto che, se si accorre ad assistere a eventi o spettacoli cruenti, è perché al dolore che essi provocano *inerisce* un piacere consistente nell'agitazione delle passioni. (Noto *en passant* che all'identificazione del piacere con l'attenuazione/scomparsa del dolore è verosimilmente debitore Burke per il suo concetto di *delight*, definito appunto sollievo-dal-dolore.)

³³ «È certo che lo stesso oggetto di pena, che ci piace in una tragedia, ci darebbe la più sicera afflizione se l'avessimo realmente davanti ai nostri occhi, per quanto costituisse in questo caso la cura più radicale per il languore e l'indolenza» (D. Hume, *Saggi di estetica*, a cura di I. Zaffagnini, Parma 1994, p. 76). Cfr. D. Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, London 1963, p. 222.

³⁴ Hume, *Essays*, cit., p. 225; trad. it. cit., p. 79. L'accenno alla «conversione» del dolore in piacere rimanda naturalmente alla teoria dell'associazione delle passioni nel libro II del *Treatise*.

³⁵ Fontenelle, *Réflexions sur la Poétique*, § 36. Già nel *Treatise* (I.iii.9), però, dunque prima della pubblicazione dello scritto di Fontenelle (1742), Hume era giunto alla stessa conclusione attribuendo il piacere prodotto da «rappresentazioni drammatiche» a un «want of belief in the subject». Cfr. T. Brunius, *David Hume on Criticism*, Stockholm 1952, p. 53. Anche Du Bos riconosce che lo spettatore di una tragedia *sa* di assistere a una «fiction ingénieuse» (I.xliii), ma non tiene sufficientemente conto di questo fattore quando elabora il suo modello del piacere tragico.

³⁶ Tornerò in altra sede su quanto Du Bos dice a proposito della *compassione* che la tragedia attiva negli spettatori (*Réflexions*, I.iv). Si tratta di un punto che Hume lascia cadere, mentre lo riprende invece Burke.

³⁷ È la definizione data in «The Sceptic» (*Essays*, cit., pp. 165-67) e nel § 242 dell'*Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751).

³⁸ D. Townsend, *Hume's Aesthetic Theory*, London and New York 2001, spec. capp. 2-3 (su Hume e Dubos, pp. 76-85).

³⁹ *Réflexions*, II.xxii. Cfr. Migliorini, cit., pp. 214 ss.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Nel *Treatise* (II.ii.1) il «senso del bello» era stato ascritto alle passioni «calme». E nel saggio «Of The Delicacy of Taste and Passion» al (buon) gusto era stato assegnato il compito (e riconosciuto il merito) di «migliora[re] la nostra sensibilità per tutte le passioni tenere e gradevoli [rendendo] al tempo stesso la mente incapace delle emozioni più rozze e violente» (*Essays*, cit., pp. 5-6; trad. it. cit., pp. 71-72).

⁴² «[...] l'ouvrage qui ne touche point [...] ne vaut rien» (*Réflexions*, II.xxii). Laddove per Hume un'opera d'arte presenta anche altre qualità che devono essere apprezzate – e che possono esserlo solo dalla ragione. Cfr. *Essays*, cit., p. 246; trad. it. cit., pp. 53-54.

⁴³ Cfr. E. Erämetsä, *A Study of the Word "Sentimental"*, Helsinki 1951.

⁴⁴ Si veda Jones, cit., pp. 106-23. Si è spesso detto che Hume si scarterebbe nettamente da Du Bos nel riconoscere valore al giudizio dei «critici», disprezzati invece da Du Bos (cfr. *Essays*, cit., p. 247; trad. it. cit., p. 55). Forse però lo scarto si riduce osservando che per «critici» Hume non intende tanto i professionisti della critica (equivalenti ai *gens de métier* di Du Bos: *Réflexions*, II.xxv-xxvi), quanto un'*élite* educata e colta formata proprio da quelle «persone che hanno acquisito conoscenze leggendo o attraverso le relazioni sociali (*soit par*

la lecture, soit par le commerce du monde» che Du Bos (come prima di lui Addison) contrappone al «bas peuple» (ivi, II.xxii). È tale *élite* a possedere quel *goût de comparaison* (ivi, II.xxxi) che Gerard cita con approvazione nell'*Essays on Taste* (p. 120 n.) e Hume identifica con l'esercizio del *buon gusto*.

⁴⁵ Hume, *Essays*, cit., p. 236; trad. it. cit., p. 44.

⁴⁶ Ivi; Dubos, *Réflexions*, II.xxxiv, p. 269.

⁴⁷ Ivi, p. 250; trad. it. cit., p. 57.

⁴⁸ Su questo esito del discorso humaniano rimando al mio saggio "Il gusto nell'Inghilterra del Settecento", in L. Russo (cur.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo 2000, pp. 112-13.

⁴⁹ Ultimo Townsend, cit., p. 77.

⁵⁰ *Réflexions*, I.xlix.

⁵¹ Hume, *Essays*, cit., p. 234; trad. it. cit., p. 42.

⁵² Ivi, p. 238 (trad. it. cit., p. 46); Du Bos, *Réflexions*, II.xiv. «Macchina» è termine usato anche da Hume (*Essays*, cit., p. 237; trad. it. cit., p.45).

⁵³ Morpurgo-Tagliabue, cit., pp. 147-77.

⁵⁴ Hume, *Essays*, cit., p. 238; trad. it. cit., p.46.

⁵⁵ Ivi, p. 234; trad. it. cit., p. 42.

⁵⁶ *Réflexions*, II.xiv.

⁵⁷ Ivi, II.xix.

⁵⁸ Ivi, II.xxxiv.

⁵⁹ Cfr. Bosker, cit., p. 69 ss.

⁶⁰ *Réflexions*, II.xxxvii.

⁶¹ «Per giudicare correttamente un autore, dobbiamo trasferirci nel suo tempo ed esaminare quali fossero le esigenze dei suoi contemporanei e di quali mezzi egli disponesse per soddisfarle» (S. Johnson, «Life of Dryden», in *Lives of the English Poets*, London 1977, I, p. 288). Ma la frase di Du Bos è riecheggiata anche da Hume quando, nel saggio sullo *standard of taste*, scrive (memore di Quintiliano): «Un critico di un'età e di una nazione differenti, che voglia esaminare attentamente quel discorso [sc. il discorso di un oratore], deve [...] mettersi nella stessa condizione dell'uditorio per giudicare rettamente l'orazione» (Hume, *Essays*, cit., pp. 244-45; trad. it. cit., p. 52).

⁶² *Réflexions*, II.xxxiii.

⁶³ Oltre al cap. III dell'op. cit. di Bosker, si veda D.L. Patey, "Ancients and Moderns", in *The Cambridge History of Literary Criticism*, cit., p. 57 ss.

⁶⁴ Cit. da Bosker, cit., p. 60.

La fortuna di Du Bos nel Settecento tedesco

di Lorenzo Lattanzi

Un'anonima recensione negli *Acta eruditorum* di Lipsia offre un breve riassunto delle *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura* già nel 1721, ma la prima diffusione delle idee di Du Bos nella cultura tedesca si deve alla *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst* di Johann Ulrich König (1727), che, ripercorrendo il dibattito europeo sul gusto dalla fine del Seicento, lo cita più volte¹. König accoglie l'analogia tra il gusto poetico e quello fisico, ma precisa che all'impressione dei sensi deve seguire la ricerca intellettuale delle cause per cui qualcosa piace, dal momento che solo la conoscenza distinta garantisce certezza. Se l'intelletto, in base alla definizione della *Deutsche Metaphysik* di Wolff (§ 277), è la facoltà di rappresentare in maniera distinta il possibile, König vede nel buon gusto un *habitus* (*Fertigkeit*) acquisito nel recepire immediatamente ciò che la riflessione razionale appoverirebbe, se avesse modo di esaminarlo. Poiché il gusto opera tramite una *innere Empfindung des Verstandes*, è la stessa universalità dell'intelletto, che si riflette nell'esistenza di regole artistiche provate dall'esperienza di tutti, a fondare un sentimento condiviso, che anche secondo Du Bos, conclude König, può essere educato². A distanza di un paio d'anni Gottsched dedica al buon gusto un capitolo della prima parte del *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, dichiarando di assumere il termine *Geschmack* come acquisito, senza entrare in indagini storiche che già altri hanno condotto con profitto: il riferimento a König è evidente e proprio nella *Untersuchung von dem guten Geschmack* Gottsched trova il nome del *Pater Dubosc*: accennando alle sue discussioni con Rollin, egli si limita a esprimere una generale insoddisfazione per le teorie francesi, che mancano di una solida indagine delle facoltà dell'anima, in particolare di quel *empfindender und urtheilender Verstand*, che Gottsched identifica con il gusto, attribuito "metaforicamente" all'anima. Per comprendere il *sentiment* dei Francesi, Gottsched conclude che il buon gusto è l'intelletto stesso, quando giudica correttamente la bellezza in base alla mera percezione sensibile (*nach der bloßen Empfindung*), laddove non si possiede una conoscenza pienamente distinta³.

Forse ancora attraverso König, Bodmer si confronta con le idee di

Du Bos nel carteggio con il conte di Calepio sul gusto poetico, iniziato nel 1728. Il teorico zurighese raccomanda di non estendere indebitamente la metafora del gusto divenuta consueta: il gusto sensibile distingue la diversa natura dei cibi, quello “figurato” le proprietà dei discorsi, ma il primo reagisce in maniera meccanica alle impressioni esterne, il secondo è una forza dell’animo, che opera attivamente. In termini che potrebbero suggerire anche una conoscenza diretta di Du Bos, Bodmer ritiene che l’esclusiva giurisdizione del sentimento (*Richteramt der Empfindung*), che nel gusto sensibile giustifica il detto *de gustibus non disputandum*, estesa a quello poetico, trasformato in una sorta di “sesto senso”, determinerebbe uno sterile scetticismo. Al “sistema meccanico” presupposto nella metafora del gusto, che riconduce alla filosofia cartesiana, Bodmer oppone il sistema leibniziano dell’armonia prestabilita, che preserva la forza attiva dello spirito. Egli contesta l’opinione di Calepio, per cui il piacere sorge dalla semplice emozione procurata dall’oggetto artistico, comune ai conoscitori e agli incolti, sulla base della teoria cartesiano-wolffiana della *Lust* come conoscenza intuitiva della perfezione nella *Deutsche Metaphysik* (§ 404): il piacere dipende dalla riflessione sulla somiglianza tra l’immagine artistica e il modello, che permette di riconoscere la perfetta coincidenza (*Übereinstimmung*), e ciò spiega anche perché gli intenditori provino più piacere degli ignoranti ⁴. Negli anni seguenti, Bodmer attenua l’intellettualismo di questa posizione, aderendo alla poetica di Breitinger: nella prefazione della *Critische Dichtkunst* dell’amico (1740) si dichiara d’accordo a considerare gli effetti di un’opera sul pubblico comune, almeno nelle materie in cui dominano le passioni, convinto che non si dia alcun conflitto tra le regole e *das, was gefällt*: proprio osservando ciò che produceva costantemente un certo effetto sull’animo e riflettendo poi sulle cause di tale effetto, i grandi poeti dell’antichità trovarono le regole nella natura stessa, come i migliori critici, da Aristotele fino a Muratori, Pope e Du Bos, fecero seguire alle esperienze la riflessione. Questa apertura si situa ancora nell’orizzonte del pensiero di Leibniz: poiché il buon gusto si è diffuso soltanto nelle nazioni predisposte all’indagine critica dalla pratica filosofica, Bodmer confida che presto dominerà in Germania, come un frutto della filosofia leibniziana ⁵.

Fin dalla prima sezione della *Critische Dichtkunst* Breitinger accoglie la distinzione dei mezzi con cui poesia e pittura realizzano il comune scopo di suscitare piacere, dicendosi d’accordo con il *tiefsinniger Dubos*, che le raffigurazioni pittoriche attraverso la vista commuovono più rapidamente e con maggior forza, ciò che determina al tempo stesso il limite della pittura, destinata a rappresentare gli oggetti da un unico punto di vista, mentre la poesia, servendosi di segni arbitrari, raffigura direttamente le immagini nel cervello di altri uomini ⁶. Ma è soprattutto nel capitolo sull’imitazione della natura che la lezione di

Du Bos si rivela determinante, inducendo Breitinger a inserire nello schema di derivazione wolffiana, per cui il piacere consiste in una “estensione della conoscenza”, nel riconoscimento della perfetta coincidenza tra copia e modello, un criterio emotivo: la *Übereinstimmung* si riconosce nella *Gleichheit der Würckung*, nell'impressione prodotta sull'animo dall'originale e dalla copia, diversa nell'intensità, ma non nella specie. Breitinger estende alla poesia l'osservazione del quarto capitolo della *Poetica* di Aristotele che oggetti disgustosi o terribili piacciono quando vengono imitati in un quadro, e la interpreta come aveva fatto nella terza sezione della Prima parte delle *Riflessioni critiche* Du Bos, di cui traduce alla lettera, senza citarlo, l'esempio della *Fedra* di Racine, concludendo che la tragedia commuove senza lasciare tracce durature di afflizione. Il riferimento al piacere “puro” procurato da poesia e pittura diventa esplicito alla fine del capitolo: l'imitazione artistica purifica le passioni dalle loro conseguenze nefaste, facendo godere *ein reines Ergetzen*. L'introduzione di un criterio di effetto nel paradigma mimetico determina la preferenza per oggetti capaci di suscitare emozioni più intense: come ha osservato Du Bos, esordisce Breitinger, traducendo dalla sesta sezione della prima parte, le imitazioni commuovono come avrebbero fatto nella realtà i loro modelli, perciò la cosa più “imprudente” sarebbe imitare ciò che in natura risulta indifferente. Da questo punto di vista il pittore è avvantaggiato, perché un quadro può piacere anche solo per la bellezza dell'esecuzione, altra tesi sostenuta da Du Bos. Oggetti in grado di soddisfare soltanto il desiderio di conoscenza attirano meno di quelli capaci di “toccare il cuore”, l'agitazione emotiva è talmente gradevole, che gli uomini si lamentano piuttosto di una vita senza passioni, essendo la noia più molesta dell'ignoranza⁷. Breitinger si distacca da una concezione strettamente intellettualistica, facendo del desiderio di conoscere una “curiosità”, che trova alimento nell'inesauribile ricchezza della natura e nel capitolo dedicato al “nuovo”, esprimendo con l'immagine dei nani sulle spalle dei giganti la sua fiducia nelle potenzialità dei moderni, ricorda ancora l'opinione di Du Bos, per cui i soggetti della tragedia e della commedia non sono esauriti⁸.

Nel 1745 compare la prima traduzione tedesca delle *Riflessioni critiche*, limitata alla prima sezione della prima parte, sul bisogno dell'anima di mantenersi occupata per sfuggire la noia, nei “*Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes*”, noti come *Bremer Beiträge*, la rivista nata dalla decisione di alcuni collaboratori di abbandonare le “*Belustigungen des Verstandes und des Witzes*” del fedelissimo di Gottsched J. J. Schwabe, stanchi della polemica condotta sulla rivista lipsiense contro Bodmer e Breitinger⁹. La traduzione si inserisce, dunque, nel quadro di una crescente insofferenza nei confronti del razionalismo gottschediano, da cui i giovani “secessionisti” marciano la

propria distanza pubblicando componimenti in generi popolari, come le imitazioni dei salmi di J. A. Cramer, le satire di Rabener e le favole di Gellert, e occasionalmente brevi saggi e traduzioni. Sul finire degli anni Quaranta la cultura letteraria e filosofica tedesca si avvia al definitivo superamento della poetica di Gottsched, cominciando a assimilare la ristrutturazione della gnoseologia leibniziano-wolffiana proposta da Baumgarten, che, riconoscendo nuove potenzialità alla conoscenza sensibile, mostra numerosi punti di contatto con la teoria di Du Bos, dalla verosimiglianza poetica al valore del “meraviglioso”, riconducibili al comune terreno della tradizione retorica ¹⁰. Anticipata dal § 92 delle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), dove Baumgarten spiega il giudizio dei sensi come *iudicium confusum* sulla perfezione degli oggetti, recuperando anche la riflessione francese sul gusto, “*le gout Gallorum*”, la fondazione di una *facultas dijudicandi* sensibile trova posto già nella psicologia empirica della *Metaphysica* (1739), identificandosi con il gusto “in senso lato”. In questo rinnovato quadro sistematico l’allievo Meier, riesaminando la poetica gottschediana (*Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*, 1746), ritiene ormai incoerente e inefficace la soluzione di un intelletto che giudica *nach der Empfindung*, concludendo che Gottsched avrebbe fatto meglio a non distaccarsi dalla definizione wolffiana di *Verstand*, allargando piuttosto gli spazi della sensibilità. Nel nuovo clima culturale le idee di Du Bos sul bisogno dell’anima di mantenersi attiva tornano alla ribalta nell’incontro con la teoria di origine leibniziana, per cui l’attività rappresentativa dell’anima, rendendo coscienti di un maggior grado di “realtà”, risulta sempre gradevole. Questa conciliazione stimola un graduale distacco dalla teoria che riconduce il piacere a una perfezione oggettiva. Nelle *Recherches sur l’origine des sentiments agréables et désagréables* (1751-52) Johann Georg Sulzer definisce l’anima una sostanza attiva, la cui naturale forza consiste nell’incessante attività rappresentativa, e, dichiarandosi insoddisfatto dalla teoria del piacere di Cartesio e di Wolff, riconosce in questa forza originaria dell’anima la fonte di tutti i sentimenti gradevoli e sgradevoli, compresi i piaceri sensibili. A conferma di questa spiegazione ricorda la noia, che sorge dall’inazione dell’anima, definendola una delle condizioni più penose in cui essa possa trovarsi. L’idea leibniziana dell’attività psichica come fonte soggettiva di piacere, confermata dalle osservazioni di Du Bos, si combina poi con la teoria della perfezione oggettiva: per Sulzer suscitano sentimenti gradevoli solo oggetti dotati di un ordine nella molteplicità di idee che offrono all’anima, che in tal modo soddisfa con “facilità” il proprio originario bisogno, come dimostra la bellezza, spiegata appunto con l’unità del molteplice ¹¹.

Mendelssohn parte proprio dalla memoria accademica di Sulzer nelle lettere *Über die Empfindungen* (1755), che un anonimo articolo

sulla “Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste” nel 1762 definirà un “supplemento” dell’opera di Du Bos¹². Il filosofo Palemone, eclettico discepolo di Leibniz, Wolff e Locke, corregge la posizione di Sulzer, distinguendo il piacere della bellezza, percezione dell’unità del molteplice dovuta alla limitazione dei sensi umani, dall’oggettivo piacere della perfetta *Übereinstimmung* del cosmo, ma il giovane interlocutore Eufanore va oltre, ironizzando sulla pretesa di spiegare con la perfezione, sensibile o intellettuale, piaceri sensuali come il vino e l’amore, e ribatte che talvolta il piacere sembra fondarsi su un’imperfezione. Lo illustra, rivisitando il *topos* lucreziano, con il piacere suscitato dal quadro di un naufragio, che giudica tanto più intenso, quanto più grave è il pericolo rappresentato, ritenendolo perciò irriducibile all’ammirazione per l’abilità mimetica dell’artista¹³. A conclusione del saggio, Mendelssohn si confronta esplicitamente con Du Bos, di cui Eufanore ammette di seguire l’opinione che l’anima prova un costante bisogno di tenersi occupata, anche con rappresentazioni sgradevoli, come mostrano arene, tornei, combattimenti tra animali e tragedie. Per bocca di Palemone, Mendelssohn ribadisce che ogni piacere si fonda sulla perfezione e introduce una distinzione alternativa a quella tra eventi drammatici reali e le arti, che suscitano passioni artificiali. In alcune delle *blütige Ergötzlichkeiten* ricordate da Eufanore, per provare piacere bisogna soffocare ogni compassione e concentrarsi sull’abilità delle persone o degli animali coinvolti, che è una forma di perfezione: Palemone ammette, citando gli esempi di acrobati e gladiatori analizzati da Du Bos, che in questi casi si prova tanto più piacere, quanto maggiore è il pericolo, ma lo spiega con l’ammirazione per la presenza di spirito di fronte al rischio. Al contrario, tragedie e dipinti di soggetto drammatico (ma anche le esecuzioni pubbliche, per il popolo meno sensibile) per piacere devono suscitare compassione, il solo sentimento sgradevole in grado di attrarre, in quanto “mescolanza” di amore per la perfezione di un oggetto e dispiacere per la sua più o meno immeritata sventura¹⁴.

La compassione diventa per Mendelssohn il principale sentimento tragico, posizione che Lessing accoglie più radicalmente nella loro corrispondenza sulla tragedia, tra la fine del 1756 e la primavera seguente, occasionata dalla discussione sulla *Abhandlung vom Trauerspiel* del comune amico Nicolai, destinata alla “Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste” (1757). Correggendo la definizione aristotelica, che a suo parere fa di una possibile conseguenza, la purificazione delle passioni, una proprietà necessaria, Nicolai sostiene che la tragedia deve suscitare intense passioni, sul presupposto individuato da Du Bos: lo spirito umano detesta l’inattività e tende a un “appropriato impiego” delle proprie forze, che perciò risulta sempre gradevole. A suo parere Du Bos, pur avendo forse ecceduto nel trarre con-

sequenze da questo principio, ha colto il fondamento del piacere in poesia e nella fattispecie nella tragedia, dove l'imitazione di passioni sgradevoli, annullando le dannose conseguenze che esse avrebbero nella realtà, risulta piacevole, in quanto sollecita un "movimento" dell'anima¹⁵. Per Lessing, invece, si tratta di conciliare lo scopo della tragedia, il miglioramento morale dell'uomo, con l'effetto indicato da Nicolai, riconoscendo nel *Mitleid* la sola passione tragica in senso proprio, in quanto favorisce l'identificazione degli spettatori e quindi l'efficacia pratica del teatro. È in questo contesto (2 febbraio 1757) che egli riformula nei termini della psicologia leibniziana il principio di Du Bos impiegato da Nicolai: quando si desidera o si rifugge qualcosa, si acquista coscienza di un maggior grado della propria realtà, e ciò non può che risultare piacevole, perciò anche le passioni più sgradevoli piacciono in quanto mere passioni. Per Lessing, tuttavia, la tragedia non deve suscitare questi *zweyte Affecten*, che nell'imitazione risultano graditi indipendentemente dagli oggetti, ma soltanto la compassione, che non è un "affetto secondario" provato dai personaggi e comunicato alla platea, ma sorge direttamente nello spettatore dall'effetto di determinati oggetti sull'animo. Contro Nicolai e Du Bos (se si pensa alla sua ambigua posizione sulla catarsi tragica, alla sezione XLIV della prima parte delle *Riflessioni critiche*), Lessing rifiuta la subordinazione dello scopo morale della tragedia a un generico effetto patetico, che risulta piacevole semplicemente in quanto tiene attivo lo spirito¹⁶. Lo confermerà la *Hamburgische Dramaturgie*, dove viene citata (12 febbraio 1768) l'opinione di Du Bos sulla presenza di personaggi totalmente malvagi nella tragedia, esclusi da Aristotele in quanto incapaci di suscitare pietà e timore: Lessing dà atto che, diversamente da Corneille, Du Bos li ammette solo nelle parti secondarie, come mezzi che rendono meno gravi le colpe dei protagonisti, e concorda con lui che l'infelicità di questi "scellerati" subalterni non fa alcuna impressione sullo spettatore, ma conclude che il dramma sarebbe migliore, se ottenesse il medesimo effetto senza tali mezzi sussidiari. È un richiamo al peculiare compito della tragedia, che presuppone la verifica delle leggi aristoteliche del genere tragico compiuta nei numeri precedenti della *Drammaturgia*, contro l'idea che lo spettacolo drammatico debba soltanto commuovere il pubblico, come potrebbe fare un romanzo¹⁷. Fin dal carteggio sulla tragedia (2 marzo 1757) Mendelssohn riconosce nel principio formulato da Lessing, al di là della sua applicazione al teatro, una soluzione generale al problema delle *schmerzhaftangenehme Empfindungen*, di cui aveva discusso nel suo saggio giovanile, e lo traduce in termini sistematici, ponendo le basi per una definitiva integrazione delle idee di Du Bos nella cornice della psicologia leibniziana. Forse in attesa che l'amico sviluppasse quel principio in un apposito saggio, come aveva promesso, nella prima edizione della

Rhapsodie (1761), concepita come una serie di aggiunte al saggio *Über die Empfindungen*, Mendelssohn non ne fa ancora uso e solo nella nuova edizione (1771) lo pone a fondamento di una teoria del piacere ormai distante dall'oggettivismo wolffiano: ogni rappresentazione intrattiene una "duplice relazione", con l'oggetto e con il soggetto pensante, perciò anche la cosa più imperfetta, nella misura in cui impegna le facoltà di conoscere e desiderare, accresce la realtà dell'anima, procurando piacere. Mendelssohn non esita a riconciliarsi pubblicamente con Du Bos riconoscendo che l'anima anela a essere costantemente stimolata, persino da rappresentazioni sgradevoli, perché ciò risulta sempre gradevole dal punto di vista soggettivo¹⁸.

Della classificazione semiotica delle arti di Du Bos Lessing e Mendelssohn discutono già in lettere precedenti la pubblicazione delle *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), dove Mendelssohn accoglie il duplice criterio da lui impiegato nella distinzione di pittura e poesia, lo statuto naturale o artificiale del segno e il canale sensoriale della vista o dell'udito, per estendere alle arti figurative e alla musica il progetto di Baumgarten, soltanto abbozzato nel caso di poesia e eloquenza, di fondare la teoria dell'arte sulla *scientia signorum* wolffiana¹⁹. Nel *Laocoonte*, raccogliendo l'intuizione del carattere "istantaneo" della rappresentazione pittorica, le cui parti sono disposte l'una accanto all'altra, rispetto allo sviluppo temporale dell'azione nella poesia, che trovava in diverse sezioni della prima parte delle *Riflessioni critiche* (13, 26, 32, 40), Lessing subordina questi criteri all'ordinamento coesistente o consecutivo dei segni, che fa corrispondere alla simultaneità o alla successione degli oggetti nello spazio e nel tempo, in base alla tesi formulata nel capitolo sedicesimo, per cui i segni devono avere un rapporto adeguato (*ein bequemes Verhältnis*) con l'oggetto²⁰. L'ampio materiale raccolto in preparazione del *Laocoonte*, del resto, mostra che Lessing, anche seguendo l'esempio di Du Bos, come Mendelssohn, è interessato a estendere alle altre arti il tradizionale "paragone" tra poesia e pittura, e proprio in questa prospettiva pensa di correggerlo. È significativo che da Du Bos soprattutto derivi il loro interesse per le arti composte, che entrambi, limitando la possibilità di una stabile connessione tra poesia e pittura, analizzano in riferimento alle antiche "arti musicali", cui è dedicata la terza parte delle *Riflessioni critiche*, tradotta da Lessing sulla "Theatralische Bibliothek" nel 1755²¹. Mendelssohn verifica il rapporto di poesia e musica nella declamazione, nel canto e nell'opera, ritenendo che in questo genere la poesia possa deviare dalle proprie regole e dalla stretta verosimiglianza, ciò che Lessing sostiene già in una *Kritik über die 'Gefangenen' des Plautus* nei "Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750). Dagli studi di Du Bos sull'antica *saltatio* derivano le idee di Mendelssohn sulla danza "prosaica",

che accompagna con gesti la declamazione per animarla, e “poetica”, connessa alla musica, e l’interesse di Lessing per la pantomima, dalla giovanile *Abhandlung über die Pantomime der Alten* ai confronti della *Drammaturgia* tra la mimica antica e la povertà del gesto nella recitazione moderna, nonché per le combinazioni di danza, poesia e musica nei materiali del *Laocoonte* ²².

Negli anni centrali del secolo la teoria di Du Bos contribuisce anche alla nascita di una nuova estetica delle arti figurative in Germania. Winckelmann studia le *Riflessioni critiche* nel periodo di Nöthnitz (1748-54) ricavandone una nutrita serie di estratti, che permettono di valutare l’impatto di questa lettura nella formazione della sua teoria dell’arte, ben più complesso di quanto suggerirebbero le ricorrenti critiche che muoverà poi a Du Bos nella *Geschichte der Kunst des Altertums*, rimproverandogli di aver osservato in maniera superficiale le opere antiche a Roma o di aver giudicato in base all’opinione di altri ²³. Nel *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* allegato alla seconda edizione del saggio sull’imitazione delle opere greche (1756), nelle vesti di un fittizio corrispondente che contesta le tesi sostenute in quel saggio, Winckelmann, alludendo a un passo che aveva annotato dalla sezione 34 della prima parte delle *Riflessioni critiche*, associa le idee di Du Bos sul fascino del colore, che riesce a celare o a far notare meno i gravi errori di un pittore contro il disegno e la verosimiglianza, alla teoria di De Piles sul primato del colore, per concludere che in un dipinto conta soprattutto la seduzione immediata della vista, indipendentemente dalla riflessione intellettuale. Confrontandosi con questa obiezione, nella successiva *Erläuterung der Gedanken* Winckelmann riconosce che il giudizio nell’arte è dovuto più a una “raffinata sensibilità” che a un’approfondita riflessione, ma ribadisce che scultura e pittura non possono limitarsi a lusingare il senso della vista ²⁴. Di qui deriva un grave motivo di dissenso con Du Bos, la valutazione della pittura allegorica, che Winckelmann apprezza proprio in quanto permette al pittore di rivolgersi all’intelletto, eguagliando i generi più alti della poesia. Dalle *Riflessioni critiche* ricava gli esempi che celebra nei *Gedanken* e nella *Erläuterung*, i cicli allegorici di Rubens al Lussemburgo e di Le Brun a Versailles, ma il suo attacco agli scrupoli dei critici che non tollerano la mescolanza di verità storica e favola allegorica e dubitano della chiarezza della allegorie si indirizza in gran parte alle riserve dello stesso Du Bos ²⁵. Una certa ambiguità si nota anche dove Winckelmann lo segue in maniera più diretta, ossia nel riconoscere l’azione del clima sui caratteri delle nazioni: riconducendo al clima temperato l’eccezionalità della natura greca, Winckelmann cita autori antichi, soprattutto Ippocrate, ma ha ben presenti anche le idee di Du Bos, come mostrano i suoi estratti. Dalle *Riflessioni critiche* in particolare accoglie la tesi che

l'ambiente naturale di un paese agisce sulla fisionomia e sulla mentalità dei popoli che lo abitano nel corso dei secoli, spiegando, ad esempio, come caratteristiche degli antichi Galli si ritrovino poi nei Franchi, che si sono stabiliti nella stessa terra, pur non discendendo dalla loro stirpe²⁶. Ma rispetto a Du Bos, che considera l'influenza del clima più forte rispetto all'etnia, Winckelmann attribuisce non minore importanza al "sangue": ammette che i Greci delle colonie d'Asia e d'Africa si assimilarono agli indigeni, ma aggiunge che gli attuali abitanti della Grecia sono come un metallo fuso con altri, in cui però la massa principale si riconosce chiaramente. E precisa che, sebbene l'ambiente e il clima siano peggiorati, i Greci moderni conservano molti dei privilegi naturali dell'antica nazione, soprattutto la bellezza, come riferiscono i viaggiatori²⁷. L'importanza di Du Bos nel rinnovamento della teoria tedesca delle arti figurative è confermata dalle *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762) del direttore della pinacoteca di Dresda Christian Ludwig von Hagedorn, che già nella prefazione, dichiarando di voler mantenere un equilibrio tra le nozioni tecniche e un sapere più generale, auspica prossimo il tempo in cui artisti e collezionisti leggeranno con piacere e profitto Du Bos e parallelamente le persone di ingegno apprezzeranno la concisione e precisione dei trattatisti. In particolare, Hagedorn condivide le sue idee sul ruolo secondario delle figure allegoriche nei dipinti storici (pur giustificando, come l'amico Winckelmann, i quadri di Rubens dalle sue obiezioni) e una certa diffidenza nei confronti del giudizio della *gens du métier*²⁸.

Nel frattempo le *Riflessioni critiche* vengono ristampate in francese dall'editore Walther di Lipsia nel 1760, e tra questo e l'anno successivo compare anche la prima traduzione tedesca completa, in un ambiente culturale prossimo a quello in cui era nata la parziale versione dei *Bremer Beiträge*: l'anonimo traduttore è Gottfried Benedikt Funcke, che in questi anni vive a Copenhagen come precettore in casa di Cramer, uno dei fondatori della vecchia rivista²⁹. Negli anni seguenti le idee di Du Bos diventano patrimonio comune nella cultura tedesca, ciò spiega il ruolo del tutto eccezionale che gli riconosce Sulzer nel primo volume della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1770) all'articolo *Aesthetik*: Du Bos è giudicato il primo tra i moderni ad aver fondato la teoria dell'arte su un principio generale, ossia "il bisogno che l'uomo prova in certe circostanze di occupare le proprie forze spirituali e di garantire una certa attività ai propri sentimenti". Pur notando che si è limitato a formulare regole generali su questo fondamento e per il resto ha proceduto "in maniera empirica", ritiene la sua opera piena di ottime osservazioni, e la cita spesso, in particolare negli articoli relativi all'espressione poetica e alle arti figurative³⁰. Presupposto di un proficuo impiego della teoria di Du Bos è la sua riformulazione nei termini della psicologia leibniziana del piacere (abbozzata

da Sulzer fin dalla memoria accademica sull'origine dei sentimenti gradevoli e sgradevoli), che si delinea in particolare nell'articolo sul genio, rielaborando una *Analyse du génie* da lui presentata all'Accademia di Berlino nel 1757. È proprio attorno all'idea del genio che la cultura razionalistica tedesca aveva tentato di verificare l'efficacia di una rilettura leibniziana di Du Bos, come suggerisce l'interesse per questo tema sulle riviste berlinesi di Nicolai, che pochi mesi dopo la memoria accademica di Sulzer traduce per la "Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste" le sezioni 5-7 della seconda parte delle *Riflessioni critiche*, sul genio di poeti e pittori³¹. Sulzer prende le mosse da Du Bos, traducendo la sua definizione del genio come nell'"abilità" nel compiere bene e facilmente cose che altri riuscirebbero a fare solo male e con fatica. Ma questa descrizione dell'effetto è ricondotta alle cause nei termini della psicologia tedesca: poiché il genio richiede l'impiego di tutte le capacità spirituali, il suo fondamento va cercato nella forza originaria da cui esse derivano e che costituisce secondo Leibniz l'essenza dell'anima, una forza attiva che produce idee e stimola incessantemente a svilupparle. Dopo aver analizzato le capacità spirituali che contribuiscono al genio, Sulzer pone la questione delle cause, fisiche e morali, che ne favoriscono la formazione, non senza ricordare che Du Bos ne ha trattato con competenza, sebbene solo "induttivamente". Poiché l'intensità della forza psichica che costituisce il fondamento del genio dipende in buona parte dalla costituzione fisica, dal momento che l'anima sente e agisce solo in proporzione alle impressioni che riceve attraverso il corpo, Sulzer conclude che esso deve molto a cause naturali, in particolare clima e alimentazione, anche se questo dono di natura può essere rafforzato da fattori morali³². L'articolo della *Allgemeine Theorie*, confermando che il genio si manifesta con una "straordinaria abilità" nel compiere operazioni cui si è portati, riconduce le sollecitazioni venute da Du Bos all'ipotesi (fondata sull'idea leibniziana dell'anima dei bruti) che una predisposizione al genio si riconosce già nella natura animale, presupponendo un'eccezionale suscettibilità dei sensi: il genio deve rispondere a una qualche eccitazione, per poter esercitare le forze rappresentative dell'anima su certi oggetti. Sulzer chiude l'articolo con l'auspicio che gli studiosi, individuando con precisione nei capolavori dell'arte la peculiare impronta del genio, sviluppino una compiuta "storia naturale dello spirito umano"³³.

In questa direzione, già nel 1765 Karl Friedrich Flögel aveva pubblicato una *Geschichte des menschlichen Verstandes*, che si apre proprio con un capitolo sul genio, in cui l'allievo di Baumgarten riconosce agli autori francesi il merito di aver stimolato un'attenta riflessione su questo concetto e cita, tra diverse altre, la definizione di Du Bos già impiegata da Sulzer, prima di introdurre la spiegazione della *Metafisica* (§

648) del maestro, che definisce *ingenium* in senso lato una felice proporzione tra le facoltà conoscitive dell'anima. Grazie a Du Bos Flögel consolida la tendenza a separare nella nozione wolffiana di *ingenium* le funzioni del *Genie* da quelle del *Witz*, un orientamento individuato già da Mendelssohn nella recensione del saggio sul genio di Sulzer nei *Literaturbriefe* (aprile 1760)³⁴. Su questo terreno si muove anche il giovane Herder, che recensisce il saggio di Flögel nell'ottobre 1765 e abbozza su questo modello il progetto, conservato nei manoscritti, di una "storia dell'intelletto umano", a partire da un'indagine dei fattori naturali e morali che agiscono sulla sua formazione. In questo contesto ricorda, accanto all'opinione di Huarte, Hélvétius e Montesquieu, quella di Du Bos, che associa in particolare all'idea dell'azione dell'aria e delle "esalazioni della terra"³⁵. Herder è l'ultimo dei grandi autori tedeschi del secolo a confrontarsi direttamente con le *Riflessioni critiche*, che legge forse già a Königsberg o nel periodo di Riga (1764-67), ricavandone una serie di estratti, anche se il suo interesse sembra in buona parte mediato dalle personalità dominanti nella sua formazione culturale, Lessing, Mendelssohn e Winckelmann. Nei primi saggi, in cui rivisita criticamente il loro percorso, Herder richiama in rari casi Du Bos. Ad esempio nella prima serie dei *Fragmente, über die neuere deutsche Literatur* (1767), illustrando l'ipotesi delle età della lingua, accenna alle testimonianze raccolte nelle *Riflessioni critiche* sull'originaria coincidenza di parola e canto, ma si mostra piuttosto diffidente nei confronti di un simile "armamentario" di erudizione, e contesta, alludendo alla sesta sezione della terza parte dell'opera, quella che considera una riduzione del canto teatrale degli antichi a una declamazione alla moda "secondo l'orecchio francese"³⁶. Dagli anni '70 Herder non cita più Du Bos, ignorandone anche la teoria dell'influenza climatica sul carattere delle nazioni, un fattore cui attribuisce, del resto, sempre meno valore nelle sue sintesi di filosofia della storia: già in *Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1774), pur interessandosi all'azione del clima e citando a questo proposito autori francesi, soprattutto Montesquieu, la subordina a una legge evolutiva di tipo biologico, introducendo un modello finalistico del tutto estraneo a Du Bos³⁷.

Come mostra in modo emblematico l'opera di Herder, dal principio degli anni '70 la teoria di Du Bos perde rapidamente la sua capacità di attrazione. Il giudizio della *Allgemeine Theorie* di Sulzer (1770) e la pubblica "riconciliazione" di Mendelssohn l'anno seguente nella *Rhapsodie*, formalizzando la sua compiuta assimilazione da parte dell'estetica razionalistica, segnano anche l'inizio di una nuova stagione, in cui la cultura tedesca relega Du Bos al ruolo di un inoffensivo pioniere. Alla fine degli anni '80, ribadendo in formule ormai fisse il giudizio di Sulzer, Du Bos viene generalmente riconosciuto come il fondatore della teoria che riconduce il piacere delle belle arti al principio

della *Beschäftigung des Geistes*, come si esprime Carl Leonhard Reinhold in un saggio *Ueber die Natur des Vergnügens* apparso sul “Teutscher Merkur” alla fine del 1788³⁸. Ma l’orizzonte teorico non è più quello aperto da Baumgarten, bensì il criticismo kantiano. In una lettera a Kant di qualche mese prima (19 gennaio 1788) Reinhold, che già teneva a Jena un affollato corso di introduzione alla *Kritik der reinen Vernunft*, dichiarando di attendere con ansia la “critica del gusto” annunciata dal filosofo, ricorda che sta cercando di applicare la dottrina kantiana della conoscenza a una nuova teoria del piacere, e giudica questo tentativo molto promettente, in quanto gli permette di recuperare le diverse opinioni sulla natura del piacere, da quella di Du Bos, che lo ha spiegato con una *leichte und starke Beschäftigung* dell’originaria forza dell’anima, a quelle di Wolff, Mendelssohn, Sulzer, Hëlvetius, conciliandole in una prospettiva superiore³⁹.

¹ J. U. König, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, in *Des Freyherrn von Canitz Gedichten*, Leipzig 1727, pp. 227-322, in part. pp. 230-31, 251-52, 266, 275.

² Ivi, pp. 255-57, 306-07.

³ J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig 1730; rist. 4^a ed. Leipzig 1751, Darmstadt 1962, 118-23.

⁴ *Briefwechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks*, Zürich 1736; rist. a cura di W. Bender, Stuttgart 1966, pp. 12-14, 44, 48, 51-52.

⁵ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst ... mit einer Vorrede von J. J. Bodmer*, Zürich und Leipzig 1740, rist a cura di W. Bender, Stuttgart, 1966, I, pp. 9-12. L’anno seguente, nella prima sezione delle *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (Zürich 1741; rist. Frankfurt am Main 1971, pp. 25-26) Bodmer cita Du Bos tra i critici che hanno tentato di spiegare come acquisire un’infallibile prontezza di giudizio, ossia il buon gusto, che descrive ora come un “senso” specifico deputato al giudizio artistico, analogo al gusto fisico.

⁶ Ivi, pp. 14-31.

⁷ Ivi, pp. 61-64, 69-70, 81-83, 85-86.

⁸ Ivi, pp. 113-115. Per una sintesi delle citazioni da Du Bos nella *Critische Dichtkunst* si veda A. Lombard, *L’Abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris 1913, pp. 359-61.

⁹ *Abhandlung von der Nothwendigkeit, beschäftigt zu sein, wenn man der verdrüßlichen langen Weile ausweichen will. Aus dem Französischen des Herrn Abts du Bos*, in “Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes”, II.1, 1745, pp. 14-21.

¹⁰ Cfr. A. Bäumlner, *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik*, I: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle, Niemeyer 1923, pp. 87-89. Un accenno a Du Bos si trova nel corso di lezioni che Baumgarten tiene tra 1750 e 1751, seguendo i paragrafi del primo volume dell’*Estetica*: a proposito della “correzione estetica”, uno degli attributi necessari al *schöner Geist*, menziona (§ 97) un saggio, che dice pubblicato da qualche anno, *Sur la poésie et la peinture*, nel quale le due arti sono messe in parallelo. Cfr. A. G. Baumgarten, *Lezioni di Estetica*, a cura di S. Tedesco, pres. di L. Amoroso, Palermo Aesthetica 1998, p. 67.

¹¹ La memoria, letta all’Accademia di Berlino, venne pubblicata sugli *Acti* nelle annate 1753-54 e in seguito tradotta in tedesco. Cfr. *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, in *Vermischte philosophische Schriften*, 2 voll. Leipzig 1773-1781, I, pp. 1-98, in part. pp. 4-23.

¹² *Von der Kritik der Empfindungen. Über einer Stelle des Herrn du Bos*, in “Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste”, VIII, 1, 1762, pp. 1-20, p. 16.

¹³ M. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, I, a cura di F. Bamberger, Berlin 1929, rist. Stuttgart-Bad Canstatt 1971, pp. 71-74. Cfr. *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Palermo 2004, pp. 52-55.

¹⁴ Ivi, pp. 107-11. Cfr. *Scritti di estetica*, cit., pp. 78-82.

¹⁵ G. E. Lessing - M. Mendelssohn - F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, a cura di J. Schulte-Sasse, München 1972, pp. 12-13

¹⁶ Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, XI, a cura di B. Strauss e A. Altmann, Bad Canstatt 1974, pp. 105-07. Dopo aver letto per intero il trattato di Nicolai, Lessing gli rimprovera (2 aprile 1757) di aver accolto in maniera “troppo assoluta” le idee di Du Bos, che andrebbero formulate in modo “più filosofico”. Cfr. op. cit., XI, p. 113.

¹⁷ Lessing, *Gesammelte Werke*, a cura di P. Rilla, Berlin 1954-1958, VI, pp. 417-19.

¹⁸ Mendelssohn., *Gesammelte Schriften*, cit., I, p. 389. Cfr. *Scritti di estetica*, cit., p. 109.

¹⁹ Lessing, *Gesammelte Werke*, cit., IX, pp. 137-38.

²⁰ Ivi, V, pp. 115-16. Sul valore di questo passaggio rispetto alle sue fonti si veda T. Todorov, *Esthétique et Sémiotique en XVIII^e siècle*. G. E. Lessing *Laokoon*, in “Critique”, 26 (1973), pp. 26-35, in part. 32-38.

²¹ *Des Abbt's du Bos Ausschweifung von den Theatralischen Vorstellungen der Alten*, in “Theatralische Bibliothek”, III, 1755, pp. 5-312.

²² Cfr. L. Lattanzi, *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, “Aesthetica Preprint”, 60, 2001, pp. 38-43 e 48-56.

²³ J. J. Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, vol. 4.1: *Geschichte der Kunst des Altertums. Text*, a cura di A. H. Borbein, T. W. Gaethgens, J. Irmscher e M. Kunze, Mainz am Rhein 2002, pp. XVIII, 528, 532, 718.

²⁴ Id., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, a cura di W. Rehm, II ed. Berlin - New York 2002, pp. 79, 97, 118.

²⁵ Ivi, p. 137.

²⁶ Ivi, p. 100.

²⁷ Ivi, pp. 104-05. Questo orientamento si impone nella *Geschichte der Kunst des Altertums*, dove il fattore etnico spesso prevale sull'influenza del clima e della libertà politica. Cfr. Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, pp. 162-64.

²⁸ C. L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig 1762, I, pp. XV, 468-69; II, pp. 753-54.

²⁹ *Critische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey. Aus dem Französischen des Herrn Abtes Dü Bos*, 3 voll., Kopenhagen 1760-1761; 2^a ed. Breslau 1768.

³⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (2 voll. Leipzig - Berlin 1771-1774), 4 voll. Leipzig 1792-1794, rist. Hildesheim - New York 1994, I, p. 48. I richiami più significativi riguardano le allegorie pittoriche (*Allegorie - schöne Künste*, I, pp. 107-08), la *poésie du style* (*Farben - Dichtkunst e poetische Sprache*, II, p. 214; III, p. 710) e la scelta dei soggetti (*Wahl - schöne Künste*, IV, pp. 707-08).

³¹ *Des Abt du Bos Anmerkungen von der Beschaffenheit des Genies einiger Dichter und Mahler*, in “Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste”, III.1 (giu. 1758), pp. 1-28, e III.2 (ott. 1758), pp. 215-26.

³² Sulzer, *Entwickelung des Begriffs vom Genie*, in *Vermischte philosophische Schriften*, cit., I, pp. 308-22.

³³ Id., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, cit., II, pp. 363-67.

³⁴ Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, cit., v.1, pp. 166-70.

³⁵ Si veda la postfazione di W. Pross in J. G. Herder, *Werke*, München 1984, II, pp. 1183-84.

³⁶ Herder, *Werke*, cit., I, pp. 159-60.

³⁷ Cfr. G. L. Fink, *De Bouhours à Herder. La théorie française des climats et sa réception Outre-rhin*, in “Recherches germaniques”, 15, 1985, pp. 50-60.

³⁸ K. L. Reinhold, *Ueber die Natur des Vergnügens*, in “Der Teutsche Merkur”, Ott. 1788, pp. 61-79 e 62-64. Una serie di analoghi giudizi su Du Bos a fine secolo è ricordata in C. Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen in Achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987, p. 310.

³⁹ *Kant's Gesammelte Schriften*, Königliche Preußische Akademie der Wissenschaften, X, Berlin u. Leipzig 1922, pp. 524-25.

La fortuna delle Riflessioni di Du Bos nell'Italia del Settecento

di Paolo D'Angelo

Non è più possibile dubitare che le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos rappresentino uno dei grandi testi dell'estetica settecentesca, né che esse abbiano avuto una influenza decisiva sugli sviluppi del pensiero europeo. Se Alfred Lombard, agli inizi del secolo scorso, doveva ancora contrastare una diffusa sottovalutazione della funzione giocata da Du Bos e rivendicare per lui un ruolo fra gli «iniziatori del pensiero moderno», oggi quel ruolo e quella funzione, anche nel campo specifico dell'estetica, gli sono generalmente riconosciuti. Se ve ne fosse bisogno, Elio Franzini ci ricorda, nella sua bella presentazione alla nuova edizione delle *Riflessioni*, che «la “storia degli effetti” delle *Réflexions* di Du Bos è ampia e non solo francese», mentre l'accurata *Appendice bio-bibliografica* di Maddalena Mazzocut-Mis e Paola Vincenzi sostanzia questo giudizio dimostrando, testi e traduzioni alla mano, come l'opera di Du Bos abbia rappresentato «il vero e proprio laboratorio dell'estetica del Settecento». Non solo infatti il testo dubosiano è stato letto e ripreso in Francia, ma ha goduto di una circolazione europea attestata, innanzi tutto, dalle numerose traduzioni: quella inglese del 1748, quelle tedesche del 1745 e 1755, quella olandese già del 1740. E quanto ai nomi dei teorici che hanno letto e ripreso Du Bos, basterà ricordare che tra loro si trovano studiosi del calibro di Lessing e Kant, Voltaire e Diderot.

E l'Italia? La risposta non può essere altrettanto netta, e non perché Du Bos sia stato poco conosciuto da noi o per il semplice fatto che il testo capitale dell'estetica dubosiana non fu tradotto allora in italiano (tanto vero che esso vede ora per la prima volta la luce nella nostra lingua in una edizione *completa*, dopo quella assai parziale di Enrico Fubini nel 1970). Questa circostanza non avrebbe di per sé alcun valore dirimente, dato che il francese era lingua ampiamente familiare ai nostri dotti del Settecento, e neppure sintomatico, dato che poté dipendere da motivazioni del tutto estrinseche. No, sono in gioco altre e diverse ragioni, che però sono da imputarsi non al carattere del testo dubosiano, ma a quello dell'estetica italiana del Settecento. Voglio dire che, se in Italia non troviamo, tra gli autori influenzati da Du Bos, un nome che si possa porre accanto a quelli appena fatti, è principal-

mente per il motivo che questo nome manca, in generale, all'estetica italiana del Settecento, se si esclude ovviamente Vico. E, una volta constatato che Vico non discusse mai Du Bos, se pur ne conobbe i testi, non restano che personaggi che, su di un piano europeo, hanno un peso decisamente minore di quelli sopra nominati.

Naturalmente, questo non significa affatto che non sia interessante ricostruire la penetrazione delle idee dubosiane in Italia, e la loro diffusione, che non fu per nulla esigua. Il compito, però, non è facile. Per più di un motivo. Intanto, c'è la consuetudine del tempo che, in Italia come altrove, non imponeva affatto allo studioso che utilizzava pensieri e persino parole altrui di dichiarare i suoi debiti. Chateaubriand ebbe a dire una volta che «on vole l'Abbé du Bos sans avouer le larcin». E questo è vero in Italia non meno che in Francia. Inoltre, vedremo che spesso l'influsso è generico, cioè si manifesta come un orientamento complessivo della riflessione, piuttosto che come una ripresa di punti specifici, rendendo meno facile la dimostrazione di una stretta dipendenza, in luogo dell'appartenenza a un filone comune di pensiero. Infine, occorre considerare che se gli influssi dell'estetica dubosiana su quella italiana sono poco patenti, l'inverso non è affatto vero, e cioè Du Bos utilizza (e talora cita) teorici italiani del Cinque e del Seicento (un nome su tutti, Gianvincenzo Gravina), ragione per cui alcuni punti di contatto apparenti si possono spiegare in modo più economico attraverso una derivazione interna al nostro Paese.

Comunque sia, una cosa appare chiara, e cioè che la situazione è molto diversa se ci si riferisce alla prima o alla seconda metà del Settecento. Fino alla svolta del secolo, gli echi dubosiani sono piuttosto rari; dopo il 1750 diventano relativamente frequenti. Ma anche questo è in linea con quanto abbiamo appena osservato: con la diffusione in Italia di orientamenti sensisti ed empiristi, è ovvio che Du Bos trovi un terreno più propizio ad accoglierlo.

Proprio perché rari, gli influssi dubosiani nella prima metà del secolo sono anche i più interessanti. A imporsi, qui, è innanzi tutto il nome del conte Pietro Calepio, bergamasco, che è anzi l'unico che venisse segnalato dal Lombard nella brevissima sezione dedicata all'Italia della sua opera sulla fortuna di Du Bos ¹. Pietro di Calepio, discendente di quell'Ambrogio Calepio autore all'inizio del Cinquecento del dizionario latino destinato a diventare celebre come *Calepino*, apparteneva a una famiglia nobile e visse quasi sempre nel proprio feudo nelle valli bergamasche, occupandosi dell'amministrazione dei beni di famiglia. In gioventù – era nato nel 1693 – aveva però studiato a Roma, e aveva soggiornato in Francia, probabilmente tra il 1716 e il 1717. Della cultura francese era buon conoscitore, come dimostrano sia la sua *Apologia dell'Edippo di Sofocle contra la censura del sig. di Voltaire* del 1725 ², sia soprattutto la sua opera più nota, il *Paragone*

della poesia tragica d'Italia con quella di Francia, del 1732, opera che sarà ancora lodata da Giosué Carducci. Attraverso un comune amico letterato, Caspar von Muralt, era entrato in contatto con Johann Jacob Bodmer, e col critico e teorico svizzero ebbe un interessante carteggio sui problemi del gusto, della catarsi tragica, della fantasia e del meraviglioso. Le lettere furono pubblicate da Bodmer in traduzione tedesca, assieme alle proprie, nel 1736 (*Brief-wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, Zurigo). E gli originali italiani sembrarono per lungo tempo irrintracciabili, dopo che erano stati localizzati in una biblioteca svizzera all'inizio del Novecento da Leone Donati, finché non sono stati localizzati e pubblicati all'inizio degli anni Sessanta da Rinaldo Boldini ³.

Di contro a Bodmer, che a questa altezza cronologica difende strenuamente una posizione razionalistica, e attacca apertamente il sensualismo, Calepio sostiene nelle sue lettere una posizione sensualistica moderata. Il gusto, la capacità di giudicare del bello, è essenzialmente un affare di sentimento. «In quella guisa che il gusto significa propriamente l'affezione del palato e buon gusto altro non è che la perfetta disposizione degli organi nel distinguere le impressioni de' cibi, così metaforicamente per gusto s'esprime il sentimento che riceve l'animo per opera della elocuzione, e per buon uso quel discernimento che con l'aiuto della ragione conosce le perfezioni e i difetti della medesima [...] le sentenze, le figure, i motti, le digressioni, la proprietà delle voci, i colori e l'armonia del numero, e finalmente l'eccitamento delle passioni conformi a temperamenti sono cose tutte idonee a diletter l'animo nostro, come recano grato sapore al palato le configurazioni delle vivande ad esso proporzionate» ⁴. Mentre Bodmer restava legato all'idea che della poesia e della bellezza in genere si giudica secondo «sane conclusioni della ragione», Calepio argomentava con vigore che la poesia agisce innanzi tutto sul senso, «per impressione sensibile», che l'eloquenza persuade attraverso ragione e diletto, ma solo quest'ultimo è il suo mezzo specifico. Le «idee sensibili» operano con molta più forza di quelle intellettuali, l'immaginazione è «tutta sensuale», e le opere d'arte agiscono su di noi in primo luogo «eccitando le passioni». E se Bodmer riteneva che solo chi conosce le regole e i principi della poesia può esserne buon giudice, Calepio difendeva la capacità di giudizio del lettore o ascoltatore comune, che dà voce alla impressione prodotta in lui dalla raffigurazione delle passioni altrui: «Convien dunque per mio avviso stabilire che, oltre il diletto prodotto dalla considerazione dell'arte, havvene un altro proprio de' sensi, e maggiore, come al popolo e alli dotti, il qual consiste in sentirsi secondare l'interna commozione dalle immagini delle passioni altrui, e che questo opera immediatamente, eccitando il pianto e preoccupando [cioè anticipando] l'operazione dell'intelletto, che in ciò non ha parte» ⁵.

Non è difficile scorgere la vicinanza di queste affermazioni di Calepio con le posizioni sostenute da Du Bos nelle *Riflessioni*. Anche Du Bos è convinto che a giudicare della bellezza sia un *sesto senso* o *sentimento*: «Il senso che decide se l'imitazione che ci viene mostrata in un poema o nella composizione di un quadro ci suscita compassione e ci intenerisce è lo stesso che viene intenerito e che giudica l'oggetto imitato»; anche lui è convinto che «quando l'oggetto è realmente toccante [...] il cuore si emoziona spontaneamente e con un moto che precede ogni riflessione [...] Si piange per una tragedia prima di aver considerato se l'oggetto presentatoci dal poeta è tale da commuoverci e se è bene imitato. Il sentimento ci spiega cos'è prima che l'abbiamo esaminato»⁶. Du Bos è più radicale di Calepio, che tende sempre a salvare una qualche collaborazione o compresenza dell'intelletto o ragione nell'attività estetica, laddove Du Bos insiste sull'autosufficienza del senso o sentimento, come nel celebre passo sul *ragoût*: «Si usa forse la ragione per stabilire se un intingolo è buono cattivo? Si discute forse mai della giusta quantità e qualità di ogni ingrediente che serve per realizzare una ricetta, basandosi sui principi geometrici del sapore, prima di decidere se un intingolo è buono? No, si assaggia il manicaretto e anche senza conoscere le regole si capisce che è buono». Da qui discende la strenua convinzione di Du Bos, che il pubblico comune è in grado di giudicare l'arte come e più degli esperti: «il ragionamento dice molto di più sull'impatto che l'opera ha su di noi di tutte le dissertazioni dei critici, che ne giudicano il valore valutando pregi e difetti» e dunque «la platea, senza conoscere le regole, può giudicare un lavoro teatrale quanto la gente del mestiere»⁷.

Certo, somiglianze e parallelismi non sono ancora prove di un influsso diretto. Calepio non cita mai Du Bos, e ciò è senza dubbio strano, se si pensa che le *Riflessioni* gli avrebbero offerto in più punti il sostegno dell'autorità di un terzo, peraltro già noto al pubblico italiano per la sua opera di argomento politico sugli *Interessi dell'Inghilterra*⁸. Nella seconda lettera a Bodmer dà una serie di ragguagli al suo corrispondente, citando molti commentatori cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, Antonio Muratori e soprattutto Gianvincenzo Gravina, ma non il teorico d'oltralpe, e Benedetto Croce ebbe a notare che alcuni dei temi che abbiamo segnalato provenivano a Calepio proprio dalla tradizione dell'estetica italiana⁹. Dal canto suo, Mario Fubini si è spinto a negare ogni rapporto tra Du Bos e Calepio, sostenendo che l'italiano è «affatto estraneo al mondo dell'abate lockiano e [...] l'opera sua ha le sue radici e la ragion d'essere nelle discussioni della prima Arcadia, e quanto all'affinità che può ben essere notata tra lui e il Du Bos per la concezione del gusto e del piacere estetico, si dovrà ritenere che il problema fosse un portato della maturità dei tempi e che l'uno ben potesse affrontarlo indipendentemente dall'altro»¹⁰.

Ma forse questa conclusione è eccessiva. Nel carteggio con Bodmer vi sono più punti in cui il critico svizzero sembra adombrare direttamente il trattato di Du Bos (vedi per esempio il riferimento al *ragoût* nella risposta alla seconda lettera di Calepio, o l'accento al gusto come una specie di sesto senso nella terza lettera), quasi assimilando il pensiero del suo corrispondente a quello del teorico più famoso, che d'altra parte l'italiano forse non ricordava a bella posta, per salvaguardare quel sensualismo più cauto e temperato di cui voleva farsi portavoce. Certo è che le opinioni di Calepio sulla superiorità del giudizio del fruitore comune rispetto al teorico sono stranamente consonanti con quelle di Du Bos. Senza nulla togliere al ruolo esercitato da Calepio nello sviluppo delle idee settecentesche sul gusto, è senz'altro possibile, e forse anche probabile, che egli sia entrato in contatto, direttamente o indirettamente, con Du Bos e ne abbia tratto qualche suggestione.

Una situazione simile – simile, voglio dire, perché anche qui abbiamo delle affinità ma non la prova inconfutabile di un influsso diretto – si presenta anche nel caso dell'altro nome che va fatto per la prima metà del Settecento, che è quello dell'abate Antonio Conti. Questo dotto padovano, nato nel 1677 e morto nel 1749, è noto soprattutto per i suoi studi filosofici e per la sua opera di divulgatore delle scienze, e in particolare per il ruolo che svolse nella disputa tra Leibniz e Newton sulla scoperta del calcolo infinitesimale: una monografia di Nicola Badaloni ne ha approfondito, da questo punto di vista, i numerosi elementi di interesse ¹¹. Ma, sebbene Conti si sia occupato a lungo di estetica, il suo contributo in questo ambito resta ancora ampiamente non indagato, e non facilmente ricostruibile visto lo stato dei suoi scritti in proposito ¹²: molti dei lavori su questo argomento (tra cui il *Trattato dell'imitazione*, quello sui *Fantasmî poetici*, il *Discorso sulla italiana poesia* e le pagine sul Fracastoro e sul Gravina) furono editi solo postumi, nel secondo volume delle *Prose e Poesie*, stampato a Venezia nel 1756 a cura di Giuseppe Toaldo, ma in una forma curiosa, che mescola esposizione indiretta e stralci dai manoscritti con il diretto dettato contiano.

Conti, dopo aver lasciato la vita religiosa, trascorse lunghi periodi all'estero, in Inghilterra, Germania, Olanda, ma soprattutto fu a lungo a Parigi, dapprima negli anni 1713-1715, poi per ben otto anni, dal 1718 al 1726. Attraverso l'epistolario abbiamo la prova che Conti conobbe Du Bos e fu con lui addirittura in rapporti di amicizia ¹³, e del resto sappiamo che Conti si interessò alla disputa tra Antichi e Moderni. Nella lettera al Marchese Maffei del 1714, scrive: «quando giunsi a Parigi per la prima volta, si disputava con lo stesso ardore sull'Iliade di Omero e sulla costituzione di Clemente XI. I partigiani degli Antichi e dei Moderni erano alle mani e io partagonavo volentieri le loro

dispute a' combattimenti dei Troiani e dei Greci»¹⁴. Difficile pensare che non si sia imbattuto fin dall'inizio in uno dei più autorevoli esponenti del partito degli Antichi, quale Du Bos fu.

Certo, se si prendono gli scritti tardi di Conti sulla poetica e l'estetica, non si riscontra una particolare affinità con il pensatore francese, anzi Conti si mostra scrittore bensì tendenzialmente eclettico, ma orientato comunque verso una forma di platonismo e di intellettualismo abbastanza tradizionali, come dimostra la sua definizione della bellezza in termini di «accordo d proporzioni, di parti e di colori, che nel modo più facile e più vivo rappresentano gli usi per i quali è destinato per natura il corpo unito alla mente» (lettera al Ceratti). Ma il Conti non aveva sempre seguito tale orientamento. Le concezioni della poesia che aveva elaborato durante il soggiorno parigino, sicuramente per via dell'influsso del pensiero francese, erano orientate piuttosto verso una forma di sensualismo pronta a riconoscere i diritti del sentimento. Se si legge ad esempio la lettera alla Presidentessa Ferrante, del 1719, il tono e i temi sono ben diversi. Conti imposta innanzi tutto il confronto tra poesia e pittura, sottolineando che anche la prima deve tendere a trasformare tutto in immagini («la poésie a ses images comme la peinture», «la poésie n'est moins peinture que la musique»); ritiene che il sentimento e il gusto siano indefinibili, e che gli individui che ne sono privi siano come ciechi e sordi; polemizza con un'idea troppo ristretta di verosimiglianza rivendicando l'importanza delle passioni e scrivendo che per natura va inteso «non seulement ce qui existe réellement hors de nous: mais aussi tout ce à quoi les hommes d'un certain siècle et d'un certain pays ont donné l'existence, soit par la force de leurs préjugés, soit par la certitude de leur croyance». Non a torto, insomma, Croce scriveva nella parte storica della *Estetica* del 1902 che Antonio Conti «in un primo periodo aveva professato idee non dissimili da quelle del Du Bos», e il nome dell'autore delle *Réflexions* viene evocato anche da Ferruccio Ulivi per spiegare l'accento posto sul *sentimento* in questi scritti dell'abate padovano¹⁵.

Passando alla seconda metà del Settecento, con il diffondersi in Italia delle teorie del sensismo e dell'empirismo lockiano, gli autori da prendere in considerazione si moltiplicano. Per questo periodo disponiamo di uno studio specifico, il saggio di Norbert Jonard *L'abbé Du Bos en Italie*¹⁶. La tesi di Jonard è che l'influenza di Du Bos nel secondo Settecento italiano sia andata al di là dei testi di poetica e di estetica, e sia rintracciabile in molti letterati. In particolare, Jonard si sofferma su Gaspare Gozzi, su Carlo Goldoni e su Giuseppe Parini.

Cominciando la sua analisi dal maggiore dei due fratelli Gozzi, Jonard nota quanto sia in lui presente il tema del confronto tra poesia e

pittura, specialmente nel *Dialogo tra Aristofane e il Mantegna*. Certo, *l'ut pictura poesis* è un principio così diffuso che difficilmente può essere sufficiente a provare un rapporto con Du Bos, ma Jonard ritiene che Gozzi per sostenerlo faccia ricorso al «vocabulaire de la philosophie sensualiste», attinto in particolare dalle *Réflexions*. L'indizio, per la verità, è tenue, come tenue è l'altro identificato da Jonard, ossia l'accento posto dal Gozzi, nella secolare disputa sul primato tra *docere* e *delectare* come scopi della poesia, sul momento del piacere. Infatti Jonard sembra trascurare la presenza di una tradizione italiana di privilegiamento del momento del piacere su quello dell'insegnamento (Robortello, Castelvetro), che rende, se non inammissibile, certo poco probante il rinvio al teorico d'oltralpe. Del resto lo stesso Jonard è più che esitante, in proposito: «Les rapprochements établis nous autorisent-ils à faire du rédacteur de l'*Osservatore Veneto* un disciple de Du Bos ou, d'une façon plus générale, des empiristes français ? Il ne nous semble pas douteux que les thèmes traités et les termes employés doivent quelque chose à l'esthétique française du XVIII^e siècle, mais nous ne pouvons enfermer Gozzi dans un système»¹⁷. Anche nel caso di Goldoni non si va oltre il genericissimo confronto tra poesia e pittura, e anche qui la conclusione è molto più dubitativa dell'esordio: «à la source de la vulgarisation de ce principe, nous retrouvons l'abbé Du Bos, mais il serait vain de rechercher ici une influence directe»¹⁸.

Il confronto condotto sulle opere di Parini dà qualche risultato in più. Qui non c'è infatti solo il generico orientamento sensistico del poeta italiano a costituire lo sfondo, ma anche qualche riscontro testuale più preciso. Per esempio, Parini non solo richiama il bisogno che abbiamo di essere sempre occupati e di fuggire in ogni modo la noia, che è notoriamente il tema da cui prendono inizio le *Réflexions*, ma cita anche gli spettacoli gladiatori, proprio come fa Du Bos nella seconda sezione della prima parte: «Nulla, dopo di ciò, è più atto ad interessare e a commuovere l'anima nostra che lo spettacolo de' mali e de' pericoli de' nostri simili. [...] Ecco perché l'anfiteatro di Roma ingoiava per tante gole un tanto infinito numero di popolo»¹⁹. Tra Parini e Du Bos si instaurerebbe, questo il parere di Jonard, una sorta di parallelismo evolutivo, una simmetria nell'itinerario estetico: entrambi muoverebbero da una posizione classicistica, dalla passione per gli Antichi, per sviluppare poi una sensibilità nuova per la poesia, il cui compito viene tutto ricondotto alla necessità di suscitare "passioni" e "piaceri"²⁰.

Tra i teorici, Jonard dedica qualche attenzione al solo Bettinelli, ma anche qui trova quasi soltanto raffronti estrinseci od ovvii, come ad esempio sulla impossibilità delle traduzioni della poesia. Eppure Bettinelli, col suo orientamento sensistico e con la sua opposizione alle regole e alle precettistiche offre qualcosa di più, e certamente fu in-

fluenzato da Du Bos nella sua rivendicazione del gusto come opposto all'intelletto, e vicino alla passione e al sentimento. Riscontri ancor più precisi si possono trovare allargando l'indagine ad altri teorici del secondo Settecento, non presi in considerazione da Jonard. Guido Morpurgo-Tagliabue, nel suo lavoro sulla storia del gusto, segnala una prossimità tra la teoria dell'arte come espressione dell'*amor proprio* e della ricerca del piacere, sostenuta da Giuseppe Spalletti, e le posizioni dubosiane; e in effetti nel *Saggio sopra la Bellezza* si trova più di una eco di Du Bos, come ad esempio accade nel capitolo XV in cui Spalletti cerca di rispondere alla domanda sul perché le cose «tetre e malinconiche» ci piacciono evocando motivazioni non dissimili da quelle offerte dalle *Réflexions* per rispondere alla stessa domanda ²¹. Una vera e propria reminiscenza diretta sembra affacciarsi nello scritto di Pietro Verri su *La Musica*, pubblicato nel "Caffè" del 1766, là dove Verri oppone il giudizio del vasto pubblico a quello degli esperti, dei "professori": «Io distinguo molto – scrive Verri riecheggiando la sezione XXII del secondo libro delle *Riflessioni* – il giudizio de' professori dal giudizio degli uomini che sono particolarmente affezionati alla musica [...]. I professori per lo più anziché abbandonarsi senza prevenzione all'azione della musica e di giudicarne l'effetto che fa nell'animo (il che sogliono gli uomini sensibili alla musica considerare per l'unica e vera pietra di paragone) invece esigono dal musico quel genere di maestria, che l'amor proprio ha fatto che preferissero ad ogni altro» ²². Corrispondenze ancora più strette si riscontrano con il *Saggio del gusto e delle belle arti* del napoletano Mario Pagano, composto nel 1783. Pagano vuole appellarsi non ai dotti e agli esperti, ma alle persone comuni, «di gusto e sentimento». Il gusto ha un legame ineliminabile col piacere, e l'arte produce il piacere innanzi tutto discacciando la noia e venendo incontro al nostro bisogno di tenere comunque occupato lo spirito. Che sono in gran parte le giustificazioni dell'arte addotte da Du Bos proprio all'inizio del suo trattato di sessant'anni prima ²³.

Infine, due lavori recenti hanno richiamato l'attenzione sull'influsso che le teorie dubosiane ebbero sul nostro massimo poeta del Settecento, Pietro Metastasio. Ci riferiamo alla edizione moderna dell'*Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, curata da Elisabetta Selmi nel 1998, e al saggio di Elena Sala Di Felice *Non solo i classici: Metastasio lettore delle "Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" di Jean-Baptiste Du Bos*, letto al convegno metastasiano del medesimo anno e pubblicato poco dopo ²⁴. La Di Felice ha identificato le circostanze che permettono di fissare un *terminus a quo* per la conoscenza delle *Riflessioni* da parte di Metastasio. Nei *Comptes rendus* del Conte Luigi Malabaila di Canale, giunto a Vienna nel 1737 in qualità di Ambasciatore del re di Sardegna, troviamo infatti non soltanto un ampio rias-

sunto delle *Réflexions*, ma anche l'eco di alcune discussioni sull'opera di Du Bos intrattenute con «une personne qui peut en juger aussi bien qu'homme au monde» e che Di Felice, con buoni argomenti, ritiene essere stato appunto Metastasio. Nelle lettere del quale si trova ripresa, ad esempio, la teoria dubosiana dell'arte come rimedio alla noia, mentre nelle opere poetiche troviamo adombrata in più di una circostanza una convinta adesione all'idea del *piacere*, del *diletto* come vero fine della poesia, con un'inflessione che ci riporta alle teorie sensistiche e sentimentalistiche di Du Bos.

Un esame dell'*Estratto dell'Arte Poetica*, scritto da un Metastasio ormai anziano, e pubblicato solo dopo la morte di lui, conferma i rapporti con le *Riflessioni*. Benché Metastasio non citi mai Du Bos accanto agli altri teorici che pure ricorda (Bacone, Scaligero, Hensius, Dacier), egli si appoggia a lui quando si tratta di rivendicare il ruolo delle passioni nel dramma. In generale, Metastasio innesta i motivi dubosiani (per esempio il tema della noia da rifuggire, o l'indebolimento del verisimile a favore del fantastico) sulla base graviniana della sua formazione. Anche Metastasio, inoltre, condivide l'argomento dubosiano a favore del pubblico e contro il parere degli esperti, come leggiamo nel capitolo XVII del suo *Estratto*: «Ed infatti, ove ben si ragioni, il voto del popolo, a riguardo della poesia, è d'un peso indubitabilmente molto più considerabile che altri non crede. Il popolo è, per l'ordinario, il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusine d'inutili, di falsi, di male intesi precetti, non voglia di far pompa d'erudizione, non malignità contro i moderni mascherata d'idolatria per gli antichi, né alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettersi; non se ne compiace se non quando sente commoversi e, benché s'inganni il più delle volte quando pretende di spiegar le cagioni del suo compiacimento, non s'inganna perciò in lui giammai la natura, quando si risente all'efficacia de' non conosciuti impulsi che l'han commossa»²⁵.

Nel diciannovesimo secolo, con il mutato orientamento della filosofia e dell'estetica italiane, il nome di Du Bos sarà quasi dimenticato. Bisognerà attendere la parte storica dell'*Estetica* di Croce per vedere riconosciuto il ruolo svolto dal sensualismo di Du Bos nello sviluppo della disciplina. Ma Croce, se da un lato segnalava l'importanza della rivendicazione dubosiana dell'immaginazione e del sentimento, dall'altro non poteva non considerare il sensualismo dubosiano superato dagli sviluppi successivi dell'estetica, ragione per cui, prima di trovare nel Novecento un confronto critico di ampio respiro con l'estetica di Du Bos, bisognerà arrivare all'eclissi delle prospettive crociane e dun-

que alla seconda metà del secolo scorso, con la monografia di Enrico Fubini *Empirismo e classicismo. Saggio sul Du Bos* e i saggi di E. Caramaschi²⁶. Il resto, cioè gli studi sull'estetica settecentesca di Migliorini, Bollino, Franzini²⁷, sono storia recente, o meglio sono un'altra storia, quella della valorizzazione contemporanea del pensiero estetico di Du Bos: una valorizzazione di cui l'edizione completa delle *Réflexions* nella nostra lingua rappresenta in qualche modo il punto di arrivo e il coronamento.

¹ A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne*, Paris 1913 (reprint Genève, Slatkine, 1969), pp. 348-49: «la dottrina sensualista delle *Riflessioni* fu adottata da critici intelligenti come il Conte di Calepio». Lombard cita fra gli Italiani anche Francesco Saverio Quadrio (l'autore della *Storia e ragione di ogni poesia*) e Algarotti, ma solo per negare un possibile influsso, almeno diretto, di Du Bos sulle loro dottrine.

² Ne esiste una edizione moderna, a c. di M. Scotti, nel "Giornale storico della letteratura italiana", 1962 (CXXXIX), pp. 392-423.

³ P. Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*, a c. di R. Boldini, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1964. Per maggiori informazioni sulle vicende del Carteggio, mi permetto di rinviare a quanto ho scritto in *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, nel volume a c. di L. Russo *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000, in particolare alle pp. 27-31

⁴ P. Calepio, *Lettere*, cit., p. 7.

⁵ Ivi, p. 84.

⁶ Du Bos, *Riflessioni*, libro II, sez. 22

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Les Intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente*, pubblicata ad Amsterdam nel 1703 e tradotta nel 1711.

⁹ B. Croce, *Efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca*, in Id., *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza, 1966, p. 373.

¹⁰ M. Fubini, *Recensione a R. Boldini, J. Bodmer e P. di Calepio. Incontro della 'Scuola Svizzera' con il pensiero estetico italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1953, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 1956 (CXXXIII), pp. 621-28.

¹¹ N. Badaloni, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968; Badaloni ha anche curato il volume A. Conti, *Scritti filosofici*, Napoli, Fulvio Rossi, 1972

¹² Sull'estetica di A. Conti si veda M. Melillo, *L'opera filosofica di Antonio Conti*, Venezia 1911; A. Bobbio, *Il pensiero estetico di Antonio Conti*, Roma 1941; G. Gronda, *L'opera poetica di Antonio Conti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1964.

¹³ Si veda A. Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729*, a c. di S. Mamy, Firenze, Olschki, 2003.

¹⁴ A. Conti, *Lettera al Marchese Maffei*, in Id., *Prose e Poesie*, vol. II, Venezia, Giambattista Pasquali, 1756.

¹⁵ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1965, p. 260; F. Ulivi, A. Conti e il classicismo del primo Settecento, in "Lettere Italiane", 1955, VII, pp. 145-73).

¹⁶ N. Jonard, *L'abbé Du Bos en Italie*, in "Revue de littérature comparée", 1963, pp. 177-201.

¹⁷ Ivi, p. 182.

¹⁸ Ivi, p. 186.

¹⁹ Ivi, p. 192.

²⁰ Ivi, p. 199.

²¹ G. Morpurgo Tagliabue, *Il concetto di 'gusto' nell'Italia del Settecento*, ora in Id., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a c. di L. Russo e G. Sertoli, Palermo, "Aesthetica Preprint:

Supplementa”, 11, 2002, p. 66; e cfr. G. Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, a c. di P. D’Angelo, Palermo, Aesthetica, 1992, pp. 64-66.

²² P. Verri, *La Musica*, ora in P. Verri, *Opere Varie*, a c. di N. Valeri, Firenze, Le Monnier, 1947, p. 168.

²³ M. Pagano, *Saggio del gusto e delle belle arti*, in Id., *Saggi politici*, vol. II, Napoli 1785.

²⁴ P. Metastasio, *Estratto dell’Arte Poetica d’Aristotile*, a c. di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998; E. Sala di Felice, *Non solo i classici: Metastasio lettore delle “Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture” di Jean-Baptiste Du Bos*, in M. Valente (a c. di) *Legge Poesia Mito. Giannone Metastasio e Vico fra tradizione e trasgressione nella Napoli degli Anni Venti del Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli 1998, Roma, Aracne, 2001, pp. 247-80.

²⁵ P. Metastasio, *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile*, cit., p. 139.

²⁶ E. Fubini, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Du Bos*, Torino, Giappichelli, 1965; E. Caramaschi, *Arte e critica nella concezione dell’abate Du Bos*, in “Rivista di letterature moderne e comparate”, 1959, n. 2.

²⁷ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Pisa 1966; F. Bollino, *Ragione e Sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, Bologna, Clueb, 1991; E. Franzini *L’estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Du Bos e la critica del sentire

di Giovanni Matteucci

Pur essendo termine estetico per eccellenza, il verbo “sentire” spesso appare con connotazioni ambigue all’interno delle riflessioni estetiche. Maniere diverse di liquidarlo sono testimoniate da molti scritti di filosofia dell’arte. Il motivo comune di tali liquidazioni talvolta sbrigative è che scopo di buona parte di questi scritti sembra quello di separare con radicalità l’universo elevato dell’arte dall’universo basso della sensorialità. Di conseguenza si sottolinea con la massima cura che l’*aisthesis* connessa alle opere d’arte non è la medesima *aisthesis* che consente di assaporare un buon piatto o di sorseggiare un vino prelibato. L’impiego del verbo “sentire” o dei derivati dal corrispondente etimo greco risulta pertanto confinato nel perimetro della metaforicità. È, sembra, per metafora che si parla del modo in cui *vediamo* l’intensità di un dipinto, oppure *sentiamo* la forza del movimento di una sinfonia, oppure *godiamo* del nitore di un verso, ed è sempre per metafora che addirittura parliamo di filosofia dell’arte in quanto *estetica*. Di più. Molti di coloro che sostengono questa impostazione sembrano addirittura restii a riconoscere anche solo identità di rapporti, ovvero analogie, tra lo stato di cose del sentire in accezione propria (o propriamente estetica) e lo stato di cose del sentire in accezione traslata (o filosoficamente estetica), e dunque ricorrono a metafore di cui però rinnegano i nessi analogici con le realtà d’esperienza propriamente designate dai termini in questione.

È ovvio che con il mio intervento vorrei portare l’attenzione su una differente gestione di questi problemi. Ed è altrettanto ovvio che intendendo farlo usando come sponda le *Réflexions* di Du Bos. Meno ovvio forse è cosa possa significare inscrivere queste considerazioni in una “critica del sentire”, oltre che determinare il rapporto che sussiste tra tale critica e l’opera dubosiana.

Enigmi della sensazione – In realtà, per quel che riguarda la critica del sentire, in questo intervento mi soffermerò su pochissimi elementi, e prevalentemente su una questione concettuale. Una lunga tradizione filosofica insiste sull’endiadi sensazione-percezione cercando di volta in volta di sottolineare nessi o contrasti tra le due componenti.

Ciò perché il binomio sensazione-percezione ammette due schemi di soluzione: per alcuni filosofi sentire è per natura altro dal percepire; per altri filosofi l'atto del sentire è il nucleo germinale della percezione. Al di là delle diverse letture è però la distinzione stessa che merita attenzione. Essa infatti presuppone comunque una subordinazione tra due momenti, il primo dei quali appare più povero dell'altro in quanto ciò che si considera meramente sentito risulterebbe meno "carico", dal punto di vista esperienziale prima che conoscitivo, rispetto a ciò che si considera integralmente percepito. A giustificare tale subordinazione è la convinzione di dover isolare eventuali elementi meramente passivi interni all'esperienza. La sensazione sarebbe appunto il momento di passività nell'apprensione di un oggetto, da tenere distinto dall'orizzonte più ampio della percezione in cui intervengono anche fattori attivi, magari talvolta imputabili alla concettualità. Distinguere tra sensazione e percezione ha quindi rilievo, e senso, in una dottrina dell'*aisthesis* che prevede un primo livello di assoluta passività nel contatto tra uomo e mondo, a cui contrapporre o da cui derivare la maggiore pienezza della percezione.

È quanto stabilisce magistralmente per l'intero arco della modernità Descartes. In particolare, nel suo trattato sulle passioni (parte I, artic. XXIII) egli individua nel riferimento oggettuale l'elemento discriminante tra il semplice avvertire le qualità sensoriali delle cose e il connetterle causalmente agli oggetti pertinenti. Secondo la descrizione cartesiana, le percezioni «che riferiamo alle cose che sono fuori di noi, cioè agli oggetti dei nostri sensi, sono causate (almeno quando la nostra opinione non è falsa) da questi oggetti che, eccitando alcuni moti negli organi dei sensi esterni, ne eccitano anche, mediante i nervi, nel cervello e <questi moti> fanno sì che l'anima li senta». L'esempio addotto subito dopo da Descartes chiarisce perfettamente il punto, in quanto marca quella distinzione tra oggetto (la fiaccola e la campana dell'esempio) e relative qualità sensoriali (la luce e il suono dell'esempio) che costituisce un presupposto essenziale per la concezione passiva del sentire: «così, quando vediamo la luce di una fiaccola e quando udiamo il suono di una campana, questo suono e questa luce sono due diverse azioni, per il solo fatto che eccitano due diversi movimenti in alcuni dei nostri nervi e, per loro mezzo, nel cervello, danno all'anima due diversi sentimenti [*passività del sentire*], che noi riferiamo in modo tale agli oggetti che supponiamo essere loro causa [*compimento attivo del percepire*], che pensiamo [*principio di traslazione metaforica e insieme di illusorietà*] di vedere proprio la fiaccola e di udire la campana, non di sentire soltanto i movimenti provenienti da esse» (R. Descartes, *Opere filosofiche*, a cura di E. Lojacono, Utet, Torino, 1994, vol. II, p. 609). Insomma, volendo seguire queste indicazioni, sentiamo passivamente le qualità sensoriali e percepiamo invece attivamente gli

oggetti, benché soltanto in virtù di una proiezione a rischio di illusorietà poiché assorbita nella dimensione noetica e priva di ogni garanzia in chiave estetica. In altri termini, solo per metafora “sentiamo” le cose che “percepriamo” nel mondo. Il soggetto, quando sente, propriamente sente solo se stesso, avvertendo le modificazioni interne che subisce e che poi sollecitano il meccanismo proiettivo della percezione. Le qualità sensoriali al più funzionano come segni da abbinare ai contenuti del mondo. Cristallino e radicale fu quindi von Helmholtz quando, due secoli dopo Descartes, teorizzò la natura semiotica della sensazione.

Nei cento anni che seguirono alla pubblicazione dei capolavori cartesiani si è assistito al consolidamento di interpretazioni che, pur confliggendo su molti aspetti, condividevano la fiducia nell'evidenza naturale di alcuni elementi portanti della metafisica della *res cogitans* come, appunto, la concezione passiva della sensazione. Sul versante razionalista come pure sul versante empirista il sentire sembra sempre risolversi in un'acquisizione discreta di materiale disaggregato che è priva di oggettività e di obiettività in quanto dipende dalla imprevedibile circostanzialità in cui l'uomo di volta in volta entra in contatto con il mondo. Materialità *sive* soggettività diviene la cifra negativa che affligge il sentire e la sensazione.

A ben vedere, quando la filosofia dell'arte sviluppa il tema del sentire secondo la sua consolidata metaforica metafisico-spiritualista, è mossa dal timore di cadere succube dei medesimi spettri. La sua sembra una reazione, interna alle coordinate cartesiane, dettata dal riscontro del coinvolgimento attivo che ci procura l'arte, palesamente irriducibile alla mera passività di un'*aisthesis* di per sé ritenuta priva di ogni dinamica poetica. In una cornice speculativa di tal genere si stenta a riconoscere rilievo teoretico all'esteticità, e dunque posizione paritetica all'estetica rispetto a logica, metafisica o epistemologia. Ecco perché, quando anche si verifica il caso non pacifico che all'arte venga conferito un valore significativo, diventa obbligatorio curarne l'affrancamento dal sentire e dalla sensazione. Ed ecco perché in età moderna la riflessione sull'arte ha vissuto spesso su un curioso pregiudizio antiestetico. Infatti, chi assume tale atteggiamento non può che ritenere incommensurabile l'*aistheton* rispetto alle pretese di validità extra-materiale ed extra-soggettiva dell'arte.

Teoreticamente anche più grave è però il fatto che così si sottomette l'*aisthesis* a una funzione semiotica che è riflesso del prevalere di un modello di tipo nominalista. Come la *vox* materiale – vettore iconico o significante linguistico – è *signum* che per convenzione (senza alcuna garanzia di validità intrinseca) denota un'idea, così il contenuto materiale della sensazione è *signum* che soggettivamente (ancora, senza garanzia di validità intrinseca) viene riferito a un ente esteticamente inar-

rivabile. Nell'un caso come nell'altro gli atti si compiono *mediantibus conceptibus*, laddove però i concetti sono tutt'altro che dinamiche operative, essendo invece entità rappresentazionali stabili al punto da costituire il contenuto ipostatico e sostanziale di un'esperienza ridotta a riscontro, e *dunque* a conoscenza.

In tal senso, il destino moderno della sensazione è determinato dal modello semiotico sotto cui viene sussunto il riferimento delle qualità sensoriali agli oggetti pertinenti. Si delinea un impianto in cui quanto più un segno (dato sensoriale, vettore iconico o significante linguistico) è definito dalla sua presenza materica, tanto più esso si associa a un designato per labile legame convenzionale, tanto più pertanto la sua validità è soggettiva, tanto più infine il suo utilizzo è esposto all'alea della illusorietà.

Primo motivo dubosiano: l'olismo del sentire – Le *Réflexions* di Du Bos costituiscono un referente per la critica del sentire perché mostrano il pensiero estetico in una fase in cui l'impianto appena delineato non si è ancora del tutto consolidato. Pur essendo organicamente inserito nella cultura francese post-cartesiana, Du Bos si muove lungo direttrici tendenzialmente in conflitto con importanti capisaldi della metafisica della *res cogitans*. Al tempo stesso, pur invocando il ricorso al banco di prova dell'empiria quale livello decisivo per le questioni che indaga, il suo pensiero rivela tratti incompatibili con l'empirismo classico. Per mettere in rilievo alcune conseguenti peculiarità delle *Réflexions* mi servirò della lettura dell'opera che dà Ernst Cassirer nell'ultimo capitolo della sua *Filosofia dell'Illuminismo*. Si tratta di una lettura interessante anche perché rientra in un alveo speculativo che ha nella critica della teoria della sensazione di derivazione cartesiana un momento teoreticamente qualificante (come ho cercato di mostrare nel saggio introduttivo a E. Cassirer, *Tre studi sulla "forma formans"*, Clueb, Bologna, 2003).

Con l'ultimo capitolo della sua *Filosofia dell'Illuminismo*, intitolato «I problemi fondamentali dell'estetica» (cfr. la nuova ed. it., Sansoni, Firenze, 2004, pp. 259-336), Cassirer vuole mostrare come l'estetica moderna sia sorta intrecciando nella sua corda fili provenienti da tradizioni diverse. In qualche modo, dunque, sono pagine che ampliano la ricostruzione della costituzione della concezione estetica della forma nella cultura tedesca del Settecento splendidamente effettuata nel 1916 in *Libertà e forma* (ed. it. Le Lettere, Firenze, 1999, pp. 101-68), e anticipano il quadro generale della storia dei problemi estetici dall'antichità alla contemporaneità schizzato nel tardo *Saggio sull'uomo* del 1944 (ed. it. Armando, Roma, [1968] 1986, pp. 243-90).

Il capitolo cassireriano del 1932 attribuisce un peso consistente a Du Bos nel processo di maturazione dell'estetica moderna. Sono tre le

riprese delle *Réflexions*, e tutte possiedono valore strategico. In primo luogo (pp. 279-81), Cassirer coglie nell'opera dubosiana una caratteristica curvatura antropologica, grazie alla quale essa prende le distanze dal classicismo di Boileau e pone al centro dell'indagine estetica lo statuto della natura umana e dei relativi condizionamenti empirici e storici. Il tema è importante, ma preferisco qui limitarmi a un accenno.

In secondo luogo (pp. 284-86), Cassirer sottolinea che il fulcro della concezione dubosiana dell'esperienza estetica si trova al di là dell'opposizione gnoseologica soggetto-oggetto. Con studiata precisione, egli nota che nell'*effetto* intorno a cui ruota l'indagine di Du Bos trova riscontro non già un elemento soggettivo, quanto piuttosto il campo complesso da cui l'astrazione analitica ritaglia le regioni della soggettività e dell'oggettività. È un rilievo importante per la critica del sentire, sia perché ridefinisce in modo non soggettivista la nozione di sentimento, sia perché scardina il binomio sensazione-percezione che presuppone l'alternativa ontologica tra io e mondo. A differenza delle tradizioni cartesiane, osserva Cassirer, «in questa analisi dell'impressione estetica l'io e l'oggetto si stanno di fronte come coefficienti ugualmente necessari e giustificati» (p. 285). Potrebbe allora essere carattere del campo, e non proiezione del soggetto, la carica semantica di cui risultano dotati i cosiddetti dati sensoriali nella pienezza dell'esperienza. Alla luce di questa apertura, è giustificato dire che, sebbene ancora Du Bos non parli di un atto estetico in cui viene afferrata la cosa in carne e ossa, nelle sue *Réflexions* c'è la tendenza ad attribuire un connotato olistico al sentire. Del resto, lo conferma anche il rilievo dubosiano della corrispettiva capacità delle parole di veicolare, oltre all'informazione, modalità e intonazioni d'esperienza.

Al medesimo olismo risale l'ineducibilità dell'impressione estetica che sarebbe errato intendere in senso assertorio, empirico-fattuale. Come mostra anche l'esegesi del concetto di classico, l'impressione estetica per Du Bos possiede persistenza e generalità. Essa incarna l'incontro qualitativo tra uomo e mondo in cui affiorano legalità da cogliere con un esercizio propriamente, non metaforicamente, estetico. Da qui la peculiare validità estetica ma non occasionale di un registro d'esperienza che va soggetto a perfezionamento. Perciò scrive Cassirer, con pregnante richiamo al registro percettivo, che per Du Bos «l'educazione e l'affinamento del giudizio estetico non possono consistere infine se non nel vedere queste esperienze, queste impressioni originali, sempre più chiaramente e nell'imparare a distinguerle dalle aggiunte arbitrarie e fortuite della riflessione» (p. 286). Che l'intera esperienza dell'arte si sviluppi entro il perimetro dell'*aisthesis*, lo chiarisce anche l'analisi del sentimento svolta nel § XXII della seconda parte delle *Réflexions*, e centrata sull'evenienza della totalità sentita prima di ogni elaborazione analitica (ed. it. *Aesthetica*, Palermo, 2005, pp. 295-96).

Per caratterizzare questa esperienza è importante, allora, contrapporre interi organici ad aggregati meccanici più che elementi immediati a elementi mediati. L'aspetto saliente è, cioè, che la dimensione estetica è impegnata da interi che crescono in intensità e qualità anziché per accumulazione e interpolazione progressiva di dati.

Che a Du Bos non preme contrapporre seccamente l'estetico al noetico emerge ad esempio dal rapporto che egli stabilisce tra stile e tecnica. Queste categorie gli servono per distinguere tra struttura semantica (a cui inerisce lo stile) e struttura fenomenica (a cui inerisce la tecnica) dell'opera. Ed è il connotato olistico del sentire a rendere questa distinzione distonica rispetto a cartesianesimo ed empirismo. Convinto della interazione tra semanticità e fenomenicità, della coefficiente tra stile e tecnica, Du Bos non ha interesse a definire casi "puri" di fruizione concentrata sull'apparenza o sul contenuto concettuale. Il suo scopo pare invece di mostrare come in arti diverse queste due funzioni si distribuiscano secondo rapporti variabili in interi sempre organicamente connessi.

Nel § XXV della prima parte delle *Réflexions* Du Bos scrive: «come lo stile poetico consiste nella scelta e nell'ordine delle parole, considerate come segni delle idee, la tecnica della poesia consiste nella scelta e nell'ordine delle parole, considerate come semplici suoni, ai quali non sarebbe attribuito un significato. Così, come lo stile poetico considera le parole in quanto significato, che le rende più o meno adatte a risvegliare in noi certe idee, la tecnica della poesia le considera unicamente come suoni più o meno armoniosi che, combinati in diversi modi, compongono frasi dure o armoniose alla pronuncia» (p. 130). Se adottasse una matrice empirista, Du Bos confinerebbe nel solo momento tecnico la specificità dell'esperienza dell'arte. Il «sesto senso» che raccoglie le funzioni della fruizione estetica andrebbe quindi equiparato a una facoltà di ricezione passiva del tutto estrinseca all'ordine dello stile e dell'importo semantico. E sarebbe metaforico, se non assurdo, parlare del piacere per i contenuti stilistici dell'opera. Invece, Du Bos parla di piacere in senso proprio anche in riferimento alla dinamica semantica, poiché coniuga il significato alla figuralità e alla iconicità di cui si alimenta l'immaginazione («lo scopo che si propone lo stile poetico è di produrre immagini e di piacere all'immaginazione»). E come il rinvio al piacere, anche quello al sentire semantico non è metaforico. Semmai avviene per analogia, secondo una strategia tesa ad avvicinare e stringere nell'integralità antropologica momenti apparentemente disparati dello spettro dell'*aisthesis*. Ciò non toglie che la fusione delle istanze tematiche e stilistiche richieda lavoro e talento, genio: «lo scopo che si propone lo stile poetico è di produrre immagini e di piacere all'immaginazione. Lo scopo che si propone la tecnica poetica è di produrre versi armoniosi e di piacere all'udito. I loro in-

teressi saranno spesso opposti, mi si dirà: ne convengo, e aggiungo che occorre essere nati poeti per conciliarli» (*ibidem*).

A ben vedere, nel descrivere il meccanismo di trasmissione del senso, Du Bos rievoca la tradizione retorica gorgiana. Il segno per lui dimostra senso nella misura in cui sollecita dinamiche semantiche («produce immagini»). Questo “scatenamento del significato” – *Auslösung*, come dirà Bühler – implica sviluppi per consonanza e riverbero inapplicabili dal punto di vista atomistico che prevale negli ambienti cartesiani. A cambiare è non tanto la costituzione semiotica della *vox*, che qui funge da innesco, quanto la concezione del *designatum*, che si configura come campo di processi immaginativi metamorfici anziché come contenuto noetico preconfezionato e parcellizzato. In altri termini, prima ancora di indicare un singolo contenuto di pensiero il segno quando funziona entra in consonanza con una regola di sviluppo, con un gioco di analogie (così come è sulle analogie che si basa la concezione dubosiana del piacere; cfr. p. 45).

Per cogliere i vantaggi della posizione di Du Bos in funzione di una critica del sentire, si potrebbe istituire un confronto con le tesi che sostiene Berkeley nel quarto dialogo dell'*Alcifrone* (ed. it. Zanichelli, Bologna, 1967, soprattutto p. 207 ss.). Riducendo l'estetico a registrazione passiva di dati privi di carica semantica, Berkeley disconosce ciò che in termini dubosiani si chiama stile. Come esperienza estetica resta il mero flusso delle sensazioni che occorre isolare per riuscire a goderne. A ben vedere, però, questa astrazione estetica è un esercizio destinato al fallimento. Riprendendo il caso che è paradigmatico per Berkeley, come è possibile infatti apprezzare una costruzione linguistica prescindendo da ogni vettore semantico, ovvero senza coglierla appunto come linguistica? Finché percepisco meri fenomeni acustici, come vorrebbe Berkeley, non potrò mai godere dello strato fonetico di una poesia, in cui piuttosto il miracolo che dà piacere è che si verifichi un'armoniosità del suono in considerazione della sua allusione a un senso, anche se questo senso rimane oscuro. Se avesse ragione Berkeley dovremmo poter immaginare anche una situazione in cui confondiamo una successione di rumori con una frase di una lingua sconosciuta senza che nel nostro atto estetico ci sia riferimento a una configurazione linguistica. Credo invece che percepire la configurazione fonetica di una poesia, magari in cinese per un italiano privo di ogni nozione di quella lingua e di lingue affini, sia altra cosa dall'udire rumori, poiché è comunque un atto costituito (non solo accompagnato) dalla tensione verso un'intenzione comunicativa, sia pure indeterminata all'estremo.

Secondo motivo dubosiano: naturalità e segno – Il riferimento a Berkeley è utile anche per introdurre il terzo rilievo che Cassirer compie

sulle *Réflexions* di Du Bos (cfr. *Filosofia dell'Illuminismo*, ed. cit., pp. 302-306). Infatti, in quest'ultimo caso Cassirer mette a confronto le considerazioni dubosiane proprio con il referente polemico dell'*Alcifrone* di Berkeley, ossia Shaftesbury. I principi invocati da Berkeley contro Shaftesbury sono i cardini del nominalismo empirista; assolutamente diverso è invece lo scenario implicato dalla distanza di Du Bos da Shaftesbury che emerge dal confronto svolto da Cassirer. Lo schema che si evince dalla ricostruzione cassireriana si presta a un curioso (e forse, ahimè, stucchevole) diagramma cartografico. Rispetto all'asse che congiunge gli antipodi, a oriente, del classicismo cartesianeggiante alla Boileau e, a occidente, del nominalismo fenomenista alla Berkeley, Shaftesbury e Du Bos assumono eguale distanza. Tra le loro posizioni, però, sussiste simmetria e al tempo stesso polarità, in quanto il settentrione shaftesburiano dell'estetica dell'*enérgeia* viene controbilanciato dal meridione dubosiano dell'estetica della *pátheia*.

Questo gioco di precari bilanciamenti aiuta a vedere come Du Bos sia estraneo all'asse orizzontale quantitativista, rappresentazionista, lungo il quale si dispone il confronto tra razionalismo ed empirismo. Come Shaftesbury, Du Bos prende una posizione che è in linea con coloro che insistono sul primario contenuto di qualità dell'esperienza entrando di fatto in conflitto con le tradizioni del cartesianesimo. E se l'asse orizzontale che ho disegnato vive dell'alternativa tra *a priori* e *a posteriori*, l'asse verticale muove dalla coefficientezza e circolarità tra questi vettori – come confermerà molto pensiero novecentesco fenomenologico, gestaltista, critico... Credo che questo possa considerarsi un elemento acquisito per quel che riguarda Shaftesbury, molto apprezzato dal goethiano Cassirer. Meno sicura è invece, forse, la medesima acquisizione per Du Bos.

Nelle *Réflexions* dubosiane i segni dell'arte risultano pertanto semanticamente densi. La loro funzione eccede l'abbinamento convenzionale. A tal proposito è importante ricordare che Du Bos distingue due tipi di segno, come quando introduce il tema della musica nella prima parte delle *Réflexions* (al § XLV). In questo caso egli vuole analizzare l'analogia tra musica e pittura dovuta al fatto che le loro opere restano efficaci anche se l'importo semantico-concettuale si riduce al grado minimo. Dapprima Du Bos sembra riproporre una semplice teoria mimetica: «come il pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni della voce...». Ma la sua riflessione prende presto una strada inattesa, centrata sulla espressività: «...insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni» (p. 177).

Nell'ottica di una critica del sentire colpisce il nesso tra rideterminazione espressiva delle qualità sensoriali e attribuzione di una funzione soggettuale della natura stessa. La natura assume forza ed espressi-

vità, tanto che per tutte le *Réflexions* essa diventa l'orizzonte energetico che sopravviene all'uomo, ossia la fonte stessa di ogni soggettività poetica: ciò che agisce nell'esperienza senza deliberazione umana, e che quindi definisce la naturalità del genio (cfr. pp. 48-49 e 200). Il sentire deve di conseguenza saper re-agire anche a segni che traggono forza dal loro partecipare dell'*énéргеia* naturale e, per così dire, naturante, come quei suoni che «possiedono una forza straordinaria per emozionarci, poiché essi sono i segni delle passioni, istituiti dalla natura, da cui hanno ricevuto l'energia» (p. 177). Questa forza espressiva, che sollecita l'*attività* del sentire, è ciò che il genio traduce approssimativamente in arte trasfigurando segni artificiali in segni quasi-naturali. Pertanto le configurazioni artistiche riuscite divengono, anziché rappresentazioni statiche di contenuti extra-estetici, moduli d'esperienza da riattivare nella fruizione. Da qui la necessità di fare esperienza in prima persona dell'artistico in quanto estetico. Ogni volta occorre saper usare i quadri d'esperienza confezionati dall'artista senza soffocarli con pregiudizi normativi e senza abbassarli a segnali indicatori.

Sarebbe forse troppo affermare che la dialettica tra segni naturali e segni artificiali è un fuoco tematico del pensiero di Du Bos. Essa però affiora in luoghi diversi, come nella seconda parte (al § XXXII) quando la naturalità di certi segni funge da garanzia di imperitura capacità d'effetto di opere sia classiche che moderne, come i drammi di Racine (cfr. p. 328). Alla base di ogni convenzione e artificialità semiotica si trova dunque l'*énéргеia* naturante a cui si corrisponde con il sentire nella misura in cui quest'ultimo è irriducibile a mera passività. I presupposti per un ribaltamento di decisivi capisaldi cartesiani ci sono tutti. E il ribaltamento avviene in Du Bos: nella concezione energetica della natura, che dunque ha o può avere una storia; nella conseguente rifunzionalizzazione della storicità della natura umana; e nel richiamo dell'esperienza all'*aisthesis* come dimensione che si sottrae a ogni ipotesi di dubbio.

Per quel che concerne quest'ultimo punto, in cui si compie il riscatto critico del sentire, si potrebbero citare numerosi passi delle *Réflexions* (tra i luoghi più notevoli: pp. 163, 300-01, 341, 346), molti dei quali impegnati a mostrare la maggior tenuta delle acquisizioni dell'immaginazione rispetto alle acquisizioni dell'intelletto. Du Bos sfrutta questo argomento per ribadire l'incondizionabilità del sentimento da parte della ragione e del ragionamento, che appunto «deve tacere davanti all'esperienza» (p. 303). La sua strada non conduce tuttavia a soluzioni relativiste. «Tutto ciò che riguarda il sentimento – egli scrive –, come il merito di un poema, l'emozione di tutti gli uomini che l'hanno letto e che lo leggono e la loro venerazione per l'opera, equivale a una dimostrazione in geometria» (p. 350). Sono le costanti di relazione tra l'*énéргеia* naturante e la *pátheia* estetica a costituire il

territorio in cui le qualità rivelano la loro vincolante legalità. Si tratta quindi, rispetto a Descartes, non già di un rovesciamento secondo tesi empiriste, ma di un ribaltamento inteso come traslazione dall'asse orizzontale a quell'asse verticale in cui valori e modalità diventano vettori intrinseci all'esperienza fattuale.

Ulteriore conferma si trae dalla critica dubosiana rivolta a coloro che giudicano «con la riga e il compasso», locuzione platonica che ricorre spesso nelle *Réflexions*. Ora, non è che a riga e compasso Du Bos voglia sostituire un vago fiuto. Affine alla sua idea è piuttosto il modello del «metro di Lesbo» che Vico invoca contro le rigidità dell'apriorismo cartesiano. È un criterio plastico anziché empirico, e un principio di relazione anziché di relatività. D'altro canto, con il contemporaneo Vico Du Bos condivide la ricerca di una posizione più avanzata rispetto alle tradizioni cartesiane perché capace di mettere a frutto nel suo complesso l'articolazione dell'esperienza, di gestire la densità semantico-modale dei segni, e di valorizzare le strutture del senso comune come *natura storica* dell'uomo. Per seguire questa strada si dovrebbe almeno riprendere il *De nostri temporis studiorum ratione* di Vico, e affrontare da lì un'altra questione che rientra nella critica dell'*aisthesis*: quella del sentire propriamente in quanto "con-sentire". La sponda dubosiana non verrebbe meno. La pazienza di chi legge forse sì.

Du Bos e lo sguardo spettatoriale

di Roberto Diodato

Le *Riflessioni critiche* di Du Bos ¹ si inseriscono a pieno titolo nel progetto dell'estetica moderna, progetto che culmina con la terza critica kantiana, perché colgono un problema teoreticamente essenziale, quello della costituzione di un piano giudicativo, e quindi conoscitivo, che riferisca la complessa struttura sentimentale dell'essere umano nella misura in cui questa è in grado di produrre un sentire pubblico storico eppure non meramente contingente, non compiutamente definibile eppure veridico e non facilmente opinabile, non statico eppure ancorato a un senso razionale e argomentabile. Si tratta dello spazio che con Leibniz potremmo chiamare delle verità di fatto, che è per sua natura spazio del discorso pubblico, in cui però non si esercita soltanto la forza della retorica, bensì la persuasione di una ragione ampliata ai valori della conoscenza sensitiva e della sua logica, o meglio, per dirla con Baumgarten, della sua verità estetico-logica ². È un progetto che ha un notevole valore politico, e che anzi connette, come ha visto Hanna Arendt ³, politica e bellezza per il medio del giudizio di gusto, e tenta la costruzione, attraverso l'esplicazione delle potenzialità della convergenza di immaginazione produttiva e riproduttiva, attraverso un fecondo intreccio tra spontaneità e passività, e finalmente attraverso l'esplicazione delle potenzialità dell'ipotesi simbolica, di un orizzonte di senso comune. Un orizzonte che, come ha scritto Emilio Garroni riferendosi innanzi tutto alle *Riflessioni critiche* di Du Bos ⁴, non può essere chiarito in termini definitivi, ma nei termini di un uso critico del pensiero che può avere nelle opere d'arte occasioni esemplari di riflessione.

Ora l'accertamento della collocazione delle *Riflessioni critiche* sulla via dell'edificazione dell'estetica come filosofia fondamentale per la costruzione della dimensione pubblica del senso può seguire, a me pare, almeno tre vie, tutte connesse dal tentativo di chiarire le modalità secondo le quali si costituisce il piano giudicativo del sentimento: mostrare come e per quali motivi Du Bos si smarchi dall'empirismo per edificare una filosofia del sentire nella direzione di una pragmatica del giudizio; mostrare la presenza in Du Bos dell'attenzione per fenomeni fisiologici e naturali, per esempio neurologici e climatici, che costituiscono una base organica di rapporti empatici e dunque strutture relati-

vamente permanenti, o strati profondi, di atti giudicativi; mostrare infine la qualità dello sguardo spettatoriale, i suoi movimenti e le sue modalità di costituzione, allo scopo di cogliere la struttura di quella figura teorica che si colloca precisamente nel framezzo tra sguardo e spettacolo, facendo giocare queste polarità per la costituzione di un terreno comune che innesta il precategoriale sulla datità variabile delle produzioni artistiche, con le loro ineludibili specificità culturali e tecniche.

Du Bos individua infatti nella figura dello spettatore un punto di intreccio tra passività e attività, tra privato e pubblico, tra pregiudizio e giudizio e costruisce così un'estetica dello sguardo spettatoriale come luogo di costituzione delle condizioni quasi-trascendentali del giudizio operato dal sentimento ⁵ e del senso comune. Per questo motivo, oltre che per le dimensioni del sentire e dell'empatia, le *Riflessioni critiche* di Du Bos sono un testo contemporaneo, e lo sono in modo specifico, come testo che articola una figura, quella appunto dello spettatore, e una tematica, quella dello sguardo, che certamente nel dibattito odierno hanno grande fortuna, e soprattutto perché, come tenterò di mostrare, può fornire a questo dibattito un utile contributo. Gettiamo quindi un rapido sguardo sul tema dello sguardo spettatoriale oggi, per poi concentrarci sull'apporto delle *Riflessioni critiche*.

Come è noto la nozione di "sguardo spettatoriale" è, innanzitutto, al centro del dibattito interno agli studi di "cultura visuale", un ambito concettuale e programmatico ancora per certi aspetti ambiguo, introdotto da Baxandall ⁶ all'inizio degli anni settanta per indicare la necessaria attenzione ai "modi di vedere" di una certa epoca, intesi ampiamente come risultato di fattori culturali, economici, religiosi ecc. che influiscono e diventano interni agli stili artistici e in particolare, nel caso interessante per Baxandall, pittorici. Ma negli stessi anni, come è altrettanto noto, cresceva l'interesse per i processi di "spettacolarizzazione" di diversi aspetti di ciò che siamo soliti chiamare realtà ⁷. Nei termini più semplici ciò ha implicato un approccio metodologico interdisciplinare ai prodotti a forte componente visiva, un'attenzione specifica al variegato e pervasivo mondo delle immagini che fosse in grado di sfruttare e di fare interagire strumenti propri di ambiti di ricerca differenti, dall'estetica alla critica e la storia delle arti – e non solo della pittura e della scultura, ma anche della fotografia, dell'architettura, del design ecc. – dalle teorie del cinema a quelle dei nuovi media, attraversando le competenze delle cosiddette scienze umane, dall'antropologia alla sociologia, dalla psicologia alla semiotica. Tutto ciò ha condotto a quello che intorno alla metà degli anni novanta è stato definito *pictorial turn* ⁸, inteso come oltrepassamento, relativo ai processi storico-culturali, quindi all'emergenza del visivo e alla conclamata irriducibilità del figurale al discorsivo, del celebre *linguistic turn* che aveva caratterizzato le ricerche degli anni precedenti. Ora qui non è certamente opportuno

e possibile raccontare le proposte prodotte da questo campo di studi ⁹, con i loro pregi e i loro limiti (del resto è già avviata l'autocritica ¹⁰), e dunque cercherò soltanto di mettere in luce alcuni snodi che mostrano la centralità e la problematicità teoretica della nozione di "sguardo spettatoriale". Comunque va segnalato almeno il richiamo, alla *pluralità* insegnato dagli studi di cultura visuale: difficile oggi parlare in generale di "sguardo spettatoriale", poiché i luoghi dello spettatore ¹¹ sono non solo molteplici ma anche eterogenei, e hanno a che fare con gli spazi spettacolari, i quali possono implicare continuità tra essi e lo spettatore o radicale separazione, possono costituire emergenze del continuum visivo-percettivo o presupporre una previa selettiva concentrazione del corpo e dello sguardo, possono richiedere attività e partecipazione o costringere alla passività. Pluralità dice anche, ovviamente, diversità di tecniche e materiali, e introduce l'aspetto dello sviluppo delle cosiddette nuove tecnologie dell'immagine: quindi la questione della materialità o immaterialità dell'immagine, e una rinnovata attenzione ai supporti dell'immagine; a sua volta la pluralità delle tecniche implica una moltiplicazione delle grammatiche della visione, e la necessità di attraversare i linguaggi che possono descriverle. Infine, attraverso luoghi, tecniche e grammatiche la questione della pluralità pone a tema la differenza dei dispositivi (si pensi alla prospettiva, alla macchina da presa, alla scrittura informatica) nella loro relazione con la costruzione dello spazio-tempo dello sguardo, e quindi lo stabilirsi di abitudini, credenze, insomma di "stili" della visione. Ma tale stabilizzazione è circolare, poiché gli stili di visione sono anche il risultato dell'incrocio di differenziati pregiudizi culturali, di strategie ideologiche e di relative permanenze fisiologiche, oltre che delle altre pluralità sopra accennate. Stratificazione di movimenti di senso, emotivi e cognitivi, quindi: una complessità notevole, la cui rilevazione e critica è quell'oggetto teorico designabile con l'etichetta di "cultura visuale".

A partire da tutto ciò i temi squisitamente filosofici che la complessità dello sguardo spettatoriale oggi pone sono numerosi, ma qui interessa *un problema*, a mio avviso decisivo e tale da far precipitare dentro il suo orizzonte le risposte a una lunga serie di questioni: il problema della costituzione dello sguardo *in quanto* spettatoriale. Cosa distingue lo sguardo come tale dallo sguardo spettatoriale? Cosa costituisce, dal punto di vista teoretico lo spettatore? Forse l'esistenza di una "spettacolo"? Ma in cosa consiste l'interesse che trasforma l'evento in spettacolo? È un problema intorno al quale certamente gli studi attuali sul visivo hanno molto insegnato proprio perché, come si diceva, hanno mostrato le differenze tra diverse figure di spettatore, quelle differenze che emergono dalla storicità delle forme di rappresentazione, di dispositivi, di atteggiamenti percettivi e credenze, di quanto insomma costituisce ciò che Martin Jay ¹² ha definito, con un'espressione ripresa

da Christian Metz¹³, “regime scopico” della rappresentazione, il quale è sempre contestuale. Ma il problema, che gli attuali studi non risolvono, consiste proprio nella *relazione* tra dati culturali, che individuano i regimi scopici della rappresentazione e, più che i principi fisiologici della visione, la struttura della coscienza di immagine nelle sue stratificazioni relativamente ai processi schematici che attivano lo sguardo in quanto spettatoriale. Tra sguardo e sguardo spettatoriale c'è insomma uno scarto sottile da indagare, scarto che rende non primaria, per esempio, la questione dell'inemendabilità del percepito, ma fondamentale la questione dello schema proprio dove questo fa plesso col sistema emotivo-cognitivo, con quel denso nucleo che potremmo anche chiamare, col Settecento, sentimento, e che riferisce comunque all'ambito complesso dell'*analogon rationis*.

Allora siccome, in altri termini, non si tratta di comprendere primariamente le condizioni di possibilità dello sguardo come tale ma dello sguardo spettatoriale, la dimensione della ricerca si sposta da quella trascendentale a quella, un po' paradossale, del quasi-trascendentale. È questo lo spazio concettuale, essenzialmente relazionale, su cui lavora Du Bos, che sta tra la metastoricità del tutto “antica” della bellezza delle opere e del piacere che questa suscita, e le dimensioni inevitabilmente soggettive e storiche della ricezione, e dunque, soprattutto, nel frangimento tra oggettività e soggettività – per cui l'oggetto, per le sue qualità, è “toccante” ma insieme “il cuore si emoziona spontaneamente” – che costituisce l'artificio dell'evento-arte. Che ciò a sua volta conduca a un superamento della scissione tra ragione e sensibilità e apra una regione propriamente o specialisticamente estetica è tutto sommato un importante corollario. Il guadagno fondamentale è l'intreccio oggettivo-soggettivo che costituisce la struttura relazionale naturale-artificiale, o meglio di quello spazio tecnico in cui precipitano opera e plesso emotivo-cognitivo, altro non essendo l'arte per Du Bos, secondo la bella espressione di Ermanno Migliorini, che «una tecnica per creare oggetti artificiali di passioni artificiali»¹⁴, dove le passioni in quanto artificiali suscitano, come sappiamo, il sentimento come motore del giudizio.

Dunque, per riassumere: se gli studi recenti di cultura visuale, seguendo la prospettiva aperta da alcuni classici del Novecento¹⁵, hanno posto a tema la storicità della visione, insistendo sulla determinatezza culturale degli stili di visione e dunque sulla necessità per la loro comprensione di un esame da un lato genealogico dall'altro interdisciplinare e esteso a fenomeni genericamente non-artistici, dall'altro questa tendenza è in competizione con quella, altrettanto recente ma anch'essa radicata in studi classici, che rivendica un valore fondativo a elementi non immediatamente riducibili alla storicità degli stili, che in qualche modo precedono «la storia e le sue ragioni»¹⁶, e che sono evidenziabili per esempio attraverso un'analisi fenomenologica della visio-

ne e dell'immagine che ne faccia emergere le essenzialità esemplari. Eppure in ogni caso qualora si interroghi la figura dello spettatore e delle sue pratiche, non è possibile postulare alcuna assolutezza sovra-storica (che possa per esempio essere chiarita in termini percettologici), ma si dovrà tentare un'analisi del campo che struttura la figura in oggetto tale da far emergere proprio dalla concretezza dei dispositivi e delle grammatiche, e delle pratiche di ricezione e di interpretazione, elementi teoretici, cioè propriamente spettacolari e relativamente stabili, quasi-trascendentali appunto.

Ma guardiamo ora la questione dentro le *Riflessioni critiche*. Noi sappiamo in generale alcune cose, che possiamo considerare acquisite come punti di partenza ¹⁷: per Du Bos il rapporto tra storicità e permanenza, o tra relatività e validità del giudizio, si pone in modo originale, tale da bloccare qualsiasi deriva culturalistica evitando al contempo la staticità di un orizzonte indiveniente. Infatti la sfera del giudizio si dà nel circolo tra produzione geniale e pubblico, nel quale il genio è un aspetto naturale coltivato e perfezionato, risultato della convergenza tra necessarie contingenze climatiche e fisiologiche e lavoro della civiltà, e così il pubblico, e il sistema di gusti di cui è portatore, anch'esso orientato dai vincoli naturali del clima e del territorio e insieme circoscritto da economie e distinzioni sociali. Eppure il circolo tiene, cioè consente giudizi che tengono nel tempo, in quanto costituisce una struttura puramente relazionale, uno spazio "comune" tra opera e sguardo, cioè propriamente uno sguardo *spettatoriale* che è la struttura del sentimento. Esaminiamo allora questo spazio di riconoscimento per quanto concerne lo sguardo spettatoriale in senso proprio, e quindi l'arte della pittura, anche se credo il discorso si possa estendere per analogia (tutto sommato Du Bos per quanto riguarda il rapporto pittura-poesia rimane oraziano).

Tutti sappiamo che la parola "spettatore" ricorre continuamente nelle *Riflessioni critiche*, io mi limiterò all'esame di un luogo che credo possa mettere in luce l'essenziale: si tratta dell'uso della metafora del "naufragio con spettatore". Colpisce che Blumenberg, nel suo celebre saggio, ritenga che il documento in cui il "naufragio con spettatore" muta da significato originariamente etico in significato estetico sia una lettera dell'abate Galiani relativa a Voltaire. Si tratta di una lettera dell'agosto del 1771 ¹⁸ – posteriore quindi di mezzo secolo alle *Riflessioni critiche* – in cui Galiani precisa l'interpretazione di Voltaire della metafora come esemplificazione del sentimento di curiosità, inteso come passione fondamentale, tale da «liberare la figura dello spettatore di fronte al naufragio dal sospetto [...] dell'autocompiacimento riflesso» ¹⁹. Galiani sposta l'apparato metaforico nella scena teatrale, a suo avviso esemplificazione perfetta della situazione umana: in essa lo sguardo è collocato a distanza di sicurezza, e così può dispie-

garsi l'interesse per lo spettacolo, e dunque la curiosità come motore di interesse e la partecipazione sentimentale dipendono dalla messa in sicurezza dello sguardo, da una separatezza essenziale rispetto all'evento. A differenza della metafora lucreziana qui il pericolo è soltanto messo in scena, appartiene all'ordine della finzione, a una situazione artificiale; viene perciò attuata una rimozione della realtà effettuale, e se vogliamo un trasferimento all'ideale: «Trasferito dal mare al teatro – commenta Blumenberg – lo spettatore di Lucrezio viene sottratto alla dimensione morale, è diventato spettatore “estetico”»²⁰. Ora se da un lato è possibile che Galiani dipenda da Du Bos per il trasferimento della metafora nello spazio dell'artificiale, notiamo che in Du Bos le cose sono molto più sottili e complesse. Non soltanto infatti Du Bos introduce nella metafora del naufragio con spettatore quel tema della curiosità che sarà sviluppato da Voltaire, è proprio la gestione del rapporto tra sicurezza e pericolo che viene approfondita, in modo da far perdere alla metafora quella struttura antitetica che sembra costituirne la forma. Infatti è possibile sommariamente ricostruire la struttura della metafora e la sua mutazione di senso nella storia delle interpretazioni secondo una serie di coppie di opposti che configurano una tavola di preferenze: spettatore-attore, teoria-prassi, sicurezza-rischio, estraneità-coinvolgimento, immobilità-movimento. Queste opposizioni configurano «uno spazio logico e metaforico diviso simmetricamente in due parti, separate da una distanza di sicurezza variabile»; la prima serie di termini «caratterizza una situazione di isolamento, esteriorità e astrazione rispetto a un contesto di pericolo. La seconda una condizione aleatoria e mutevole in cui si è già immersi e da cui non si può o non si vuole fuggire»²¹.

Ora a una posizione classica che privilegia il primo termine delle opposizioni, e quindi la serie spettatore-teoria-sicurezza-estraneità-immobilità, stringendo insieme comprensione teoretica e volontà anestetica, la modernità, inaugurata emblematicamente dal «Vous êtes embarqué» pascaliano avrebbe via via sempre più contrapposto il riconoscimento della precarietà e l'inevitabilità del coinvolgimento nel naufragio, per cui il naufragio può ben avvenire sulla terra ferma e lo spettatore è costretto ad accettarne il rischio, a diventare attore, a gettarsi insomma in quel fiume della realtà effettuale in cui spettacolo e spettatore tendono alla coincidenza. Tale immersione, contrassegnata dalla linea attore-prassi-rischio-coinvolgimento-movimento, può ben essere un'immedesimazione gioiosa con l'instabilità dello slancio vitale, ma ciò che conta per noi è che anche questa potente rielaborazione della metafora, che dà origine a questioni complesse e fino a prevedere il ribaltamento dei suoi significati, non ne intacca la grammatica profonda, consistente nell'apertura di una serie oppositiva, di una polarità dicotomica sensata che condiziona le possibilità dei lessici e degli atteggiamenti filosofici.

In fin dei conti infatti anche il culmine dell'inversione metaforica segnato da quel primato della prassi enfaticizzato da certa pervasiva cultura filosofica contemporanea, dominata da espressioni quali rizoma, meccanica dei fluidi, *mille plateaux*, fonda se stesso come analisi del piano di "immanenza", e quindi su una tipica struttura oppositiva. Quello che a me pare invece interessante è che in Du Bos il naufragio con spettatore diventi la possibilità di un frammezzo, l'apertura di uno spazio *tra* le opposizioni, che è lo spazio tipico, o se vogliamo la topica, dello sguardo in quanto spettatoriale. «L'emozione naturale – scrive Du Bos introducendo il tema "naufragio con spettatore" – che si risveglia in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo o nella sventura non ha altre attrattive se non quella di essere una passione i cui moti agitano l'animo e lo tengono occupato»²²: ecco il primo punto, che sembra appartenere a un Pascal naturalizzato: sfuggire alla noia è necessità fisiologica, meccanismo naturale delle emozioni; «tuttavia – prosegue Du Bos – quest'emozione possiede un fascino che induce a ricercarla, nonostante le idee tristi e fastidiose che l'accompagnano e la seguono»²³: appunto questo veramente impressionante, che spacca la dinamica del *conatus in suo esse perseverandi* per aprire l'abisso di un negativo attraente, di qualcosa che si colloca al di là del principio del mero piacere vitale perché ha a che fare con un più profondo piacere. Si tratta di «un moto che la ragione mal reprime» un moto che è oltre o prima della ragione, e che «spinge molte persone a inseguire gli oggetti più adatti a lacerarne il cuore»²⁴; l'esempio è preciso: il supplizio di un uomo che «muore a causa di orribili tormenti», e perentoria la constatazione: «Ovunque la gente va ad assistere in massa agli orribili spettacoli di cui ho parlato». Ora è proprio questo, e non altro, il fascino dello spettacolo del naufragio: «È la *stessa attrattiva* – scrive infatti Du Bos – che fa amare le inquietudini e le ansie causate dai pericoli in cui vediamo essere esposti altri uomini, senza prendervi parte direttamente. È emozionante, dice Lucrezio...»²⁵ e seguono i bellissimi versi che tutti conosciamo (ma non si noti, tutti quelli che ci aspetteremmo, bensì soltanto quelli funzionali, come vedremo, a una precisa strategia²⁶). Du Bos, nel commento che segue, fa sì emergere anche quel tema della curiosità che diventerà centrale in Voltaire, però non è interessato alla curiosità come principio, ma solo come effetto della visione del pericolo: «l'attenzione dello spettatore – scrive infatti Du Bos – cesserebbe insieme al pericolo» del quale si è spettatori, e prosegue con la celebre pagina sugli spettacoli gladiatori, dai quali un popolo "civilizzato" come quello dei Romani derivava un "estremo piacere": «Bestie feroci sbranavano esseri viventi. I gladiatori si scannavano tra loro a gruppi nell'arena... Erano nutriti perfino con pasta e alimenti che li mantenessero in perfetta forma, perché il sangue scorresse più lentamente dalle ferite che avrebbero ricevuto e lo spettato-

re potesse godere più a lungo l'orrore della loro agonia»²⁷. Dunque, è la conclusione di Du Bos: «Negli spettacoli più crudeli esiste una sorta di attrazione capace di farli amare dai popoli più umani»²⁸. Ora, se queste non sono solo parole, allora sono parole molto pesanti, perché intrecciano l'essere "umano" dell'uomo con una passione particolare. Ma che queste parole non siano superficiali sembra ribadirlo la successiva affermazione: «Il fascino dell'emozione fa dimenticare alle nazioni più tranquille i fondamentali principi umanitari e nasconde alle nazioni cristiane i precetti più ovvi della loro religione»²⁹. Ecco così spiegato il potere dell'attrazione emotiva specificamente umana per il negativo. Qui incrociamo, a mio parere, quella struttura relazionale pre-categoriale e primariamente emotiva che è una curvatura di una delle (due³⁰) dimensioni trascendentali dell'esperienza emozionale, e che spiega quale sia per Du Bos la rilevante funzione dell'arte e quale la sua analogia con la filosofia. Così come la filosofia sembra essere stata, in origine e per vocazione, elaborazione e trasformazione alla luce della ragione dello stupore per il riconoscimento del divenire indifferente e talvolta micidiale della natura³¹, così l'arte traduce nell'artificiale l'interiorizzazione del fascino suscitato dal pericolo di dissoluzione, allo scopo di soddisfarne l'attrazione ed esorcizzarne gli effetti. Entrambe, arte e filosofia, si prospettano dunque come funzioni di una dimensione pre-categoriale precisa dell'esperienza, nella forma rispettiva dell'argomentazione e della mimesis.

La vita dell'arte, ci dice infatti Du Bos, è una vita presa in prestito: ha solo un'esistenza artificiale, ma proprio per questo essenziale, perché ci permette di provare un piacere "puro"; si tratta in realtà di un piacere piuttosto mostruoso, cioè dello stesso piacere, o bramosia, che ci attrae nello spettacolo del supplizio, privato però del suo "peso", cioè del peso del ricordo temibile, dell'eventuale fastidioso senso di colpa; un piacere che è rielaborazione dei "fantasmi delle passioni" perché queste non possano nuocere, non possano inserirsi nella vita ordinata e frantumarla. Lo sguardo dello spettatore si colloca e si costituisce così in uno spazio di continua oscillazione: posizione variabile di soglie o di finzioni che permettono un minimo di distanza, relativamente sicura e relativamente precaria, ma tale comunque da consentire una resistenza della teoria la quale non può sfuggire al coinvolgimento emotivo, comunque pregiudiziale. Tale spazio non è altro che relazione tra l'umano e il suo spettacolo preferenziale, quello che più corrisponde al desiderio. Per cui il giudizio è a sua volta relazione: in quanto lo spettacolo esiste solo per lo sguardo e viceversa non c'è sguardo senza spettacolo, e al tempo stesso nello spettacolo lo sguardo ritrova se stesso, la sua intenzione fondamentale. Riassumendo: Du Bos non usa, come avviene nella storia della sua notevole fortuna, la metafora del naufragio con spettatore per indicare primariamente la "presa di

distanza” dal pericolo, la “distanza di sicurezza”, come fonte del piacere della contemplazione teoretica o come condizione di possibilità del giudizio del sentimento³²; viceversa ispeziona le motivazioni di quel piacere fondamentale che è condizione di possibilità della metafora, cioè condizione di possibilità della figura stessa dello spettatore e della qualità del suo sguardo. E a partire da questo “sguardo spettatoriale” svela la funzione dell’arte nella sua specifica dimensione mimetica, trasferimento nella sfera ideale di ciò che più affascina³³, tale da non eliminarne ma senz’altro da limitarne l’effetto distruttivo³⁴.

Certo, il contributo di Du Bos all’elaborazione dello sguardo spettatoriale è anche molto tecnico e attento alle dimensioni specifiche del fare artistico e delle incrostazioni, abitudini, credenze, pregiudizi, dei tipi di sguardo, e in certe analisi appare davvero interessante e raffinato³⁵, ma quel che conta a mio avviso, quello che mi sembra essere il suo contributo possibile a un dibattito in corso, consiste nell’aver individuato con molta acutezza una dimensione quasi-trascendentale dell’emotività (cioè come curvatura di una passione fondamentale), non razionale, eppure determinante lo sguardo sullo spettacolo del mondo, e relativamente a ciò di aver individuato la strategia dell’arte nella costruzione mimetica dell’artificio in cui sguardo e spettacolo sono legati da questa struttura. A partire da questo assunto credo si possa intendere l’intrinseca relazionalità sentimentale del giudizio: insomma “il giudizio del pubblico alla fine prevale su quelli della gente di mestiere” per la sua più diretta connessione con il precategoriale dell’esperienza.

¹ *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenti, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005.

² Si ricordi il § 427 dell’*Estetica* di Baumgarten (cfr. A. G. Baumgarten, *L’Estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000, pp. 152-53).

³ Cfr. *Teoria del giudizio politico, lezioni sulla filosofia politica di Kant*, il Melangolo, Genova 1990.

⁴ «Nessuna definizione per esempio già nelle *Réflexions* di Du Bos, che insisteva sul carattere generale e indeterminato del piacere, comune all’arte e agli spettacoli gladiatorii» *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 27-28.

⁵ Che non coincide precisamente, come ha mostrato Migliorini, col giudizio di gusto (cfr. *Note alle “Réflexions critiques” di Jean-Baptiste Du Bos*, in “Atti e memorie dell’Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria”, vol. XXVII, Olschki, Firenze 1963, pp. 336-37).

⁶ Cfr. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, a cura di M. P. Dragone - P. Dragone, Einaudi, Torino 2001 (l’originale è del 1972).

⁷ Cfr. ovviamente G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004.

⁸ W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in Id., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994, pp. 11-34.

⁹ Per un’introduzione cfr. N. Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2002; J. Evans-S. Hall (a cura di), *Visual Culture: the Reader*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 1999; Ch. Jenks (a cura di), *Visual*

Culture, Routledge, London and New York 1995; I. Heywood-B. Sandywell (a cura di), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*, Routledge, London and New York 1999.

¹⁰ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, in *The Visual Culture Reader*, cit., pp. 86-101.

¹¹ Su questa complessità cfr. A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005; il volume contiene tra l'altro un'ottima *Introduzione* (pp. 7-26) di Antonio Somaini che presenta con grande chiarezza e competenza i temi della *visual culture* più legati alla figura dello spettatore.

¹² Cfr. *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, The New Press, New York 1988, pp. 3-23.

¹³ Cfr. *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977.

¹⁴ Cit., p. 318.

¹⁵ Penso innanzi tutto a Benjamin.

¹⁶ P. Spinicci, *Il Palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini, Milano 1997, p. 126.

¹⁷ Ben espresse dalla *Presentazione* di Elio Franzini all'edizione citata.

¹⁸ Cfr. Voltaire, *Correspondence and related documents*, a cura di Th. Besterman, Cheney & Sons, Banbury Oxfordshire 1975, vol. XXXIII, pp. 63-65. La lettera (Naples, 31 août 1771) è indirizzata a Madame d'Épinay.

¹⁹ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, p. 63.

²⁰ Cit., p. 65.

²¹ R. Bodei, *Distanza di sicurezza*, in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, cit., pp. 10-11.

²² *Riflessioni critiche*, cit., p. 40. Sulla questione cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al Kitsch*, Mimesis, Milano, 2005, pp. 47-69.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Du Bos cita *De rerum natura*, 2.1-2 e 5-6, ma non i fondamentali 3-4: «non quia vexari quemquamst iocunda voluptas | sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est».

²⁷ *Riflessioni critiche*, cit., p. 41.

²⁸ Ivi, cit., p. 43.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ovviamente non si rimane stupiti (letteralmente: colpiti) solo dalla vita che muore, ma anche dalla vita che nasce.

³¹ Scriveva giustamente Migliorini: «Per il Du Bos la natura non è naturalmente buona, razionale, disposta verso un fine: tutte le *Réflexions* sono percorse da una profonda corrente di pessimismo. I rifiuti opposti ai tentativi di razionalizzazione della natura, gli appelli al caso, la celebrazione di una relativa immobilità naturale, la negazione del progresso indicano che la natura di Du Bos è più vicina a Epicuro che non a Newton», cit., p. 350.

³² «Il Du Bos non distingue fra *emotion* e *passion* che sono ambedue sinonimi di “movimento dell'anima”; *sentiment* [...] designa la funzione del giudizio portato, appunto sulle *emotions* (o sulle *passions*)», E. Migliorini, cit., p. 301, nota 2.

³³ Perciò, scrive Du Bos «L'imitazione, dunque, non può emozionarci, se non lo può neppure la cosa imitata [...] Nulla può emozionarci in una festa di villaggio o nei soliti divertimenti di un corpo di guardia [...] Il più bel paesaggio, fosse del Tiziano e del Carracci, non c'interessa più della vista di un luogo orribile o ridente: non c'è nulla in un simile quadro che, per così dire, c'intrattenga; non ci colpisce e quindi non ne siamo coinvolti», *Riflessioni critiche*, cit., pp. 52-53. Qui Du Bos estremizza la sua posizione e paga un debito alle poetiche del tempo. Su questo punto cfr. anche M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1980, pp. 73-74.

³⁴ Ma non si tratta di una sfera ideale che rende accessibile, attraverso la rappresentazione del negativo “quel che c'è di positivo nell'uomo” (come vorrebbe per esempio Lipps).

³⁵ Penso per esempio all'analisi dello “sguardo dentro al quadro” nelle crocifissioni di Rubens e Coypel (cfr. *Riflessioni critiche*, cit., pp. 106-07).

Emozione, rispecchiamento, “come se”: Du Bos, l’empatia e i neuroni-specchio

di Andrea Pinotti

1. *L’empatia nello specchio del come se*

Pur tra alti e bassi, esaltazioni appassionate ¹ e altrettanto appassionate condanne, l’empatia non cessa di offrirsi come efficace strumento per la comprensione del nostro rapporto con le opere d’arte. Anzi, dopo aver superato pressoché indenne le severe accuse che la relegavano nella sfera dello psicologismo e del sentimentalismo (dalle quali già un fenomenologo come Moritz Geiger si sentì precocemente in dovere di difenderla), vive oggi una rinnovata stagione di fioritura, in modo particolare in quel campo di indagini ancora in via di formazione che si identifica nella formula della neuroestetica. Per limitarci a pochi, ma significativi nomi: il pioniere della *neuroesthetics*, Semir Zeki, collega l’empatia allo studio del «collegamento tra le forme “pre-esistenti” nell’individuo e le forme del mondo esterno che vi si riflettono» ², nel quadro di una neurobiologia dell’esperienza artistica. E recentissimamente, lo storico dell’arte David Freedberg (che già aveva dedicato il suo studio *Il potere delle immagini* alle risposte corporee e patemiche alle opere d’arte visiva) ha fatto tesoro delle ultime scoperte neurologiche per impostare un’indagine neuroestetologica sul nesso fra immagine, movimento ed empatia: in particolare, Freedberg si ripropone di studiare «the sense of reacting *as if* one were behaving in physical ways without actually thus behaving. This form of reaction, it seems to me, is of particular relevance to the ways in which we respond not only to other beings, but also to paintings and sculptures» ³.

L’accento posto sul *come se* rimanda, nel discorso di Freedberg, in particolare alle scoperte relative ai cosiddetti neuroni-specchio, avvenute nella seconda metà degli anni Ottanta grazie al lavoro di un gruppo di ricercatori dell’Università di Parma che fanno capo a Giacomo Rizzolatti ⁴. In seguito all’individuazione di tale particolare specie di neuroni nella parte rostrale della corteccia ventrale premotoria (area F5) del macaco la questione dell’empatia è tornata con forza a imporsi in quest’ultimo decennio come problema fondamentale per la comprensione dell’essere umano, nei suoi rapporti con gli altri e con il mondo. In quest’area F5 si trovano neuroni altamente specializzati,

che “sparano” in occasione di movimenti finalizzati della mano o della bocca del macaco: alcuni sono preposti all’afferrare, altri al lacerare, ecc., e si attivano solo in occasione del movimento specifico da essi codificato. Tali neuroni vengono così a costituire una sorta di “vocabolario” dell’agire prensivo nelle sue varie declinazioni, e informano sul grado di afferrabilità di un oggetto, che viene via via perfezionato dall’apprendimento, dai successi o fallimenti delle innumerevoli azioni compiute per prendere una cosa, in una progressiva elaborazione di un sistema di classificazione codificata delle varie categorie dell’afferrabile.

Tale vocabolario si attiva tanto in occasione di azioni effettivamente compiute dal macaco quanto in occasione della semplice osservazione di tale oggetto, non seguita da alcuna effettiva prensione ⁵. Che accade però quando a essere in gioco non sono le relazioni fra un individuo e un oggetto, bensì quelle fra un individuo e altri individui? E in modo particolare fra un individuo che osserva altri individui che agiscono? Esiste una base neuronale per questa complessa esperienza intersoggettiva? Le ricerche hanno evidenziato come un particolare gruppo di neuroni F5 (i neuroni-specchio) “scarica” quando la scimmia osserva un’altra scimmia o un essere umano afferrare un oggetto, *come se* fosse essa stessa a eseguire l’azione. L’afferramento deve essere effettivamente compiuto: i neuroni non “sparano” se il gesto è meramente mimato in assenza dell’oggetto cui dovrebbe essere indirizzato, oppure se è compiuto tramite utensili: la medesima risposta neuronale viene dunque provocata sia dall’azione eseguita in proprio sia dalla medesima azione compiuta da altri. Il medesimo sistema a specchio sembra si possa ipotizzare nell’uomo ⁶, cosicché quando osserviamo un’azione si attivano i medesimi circuiti neurali che “sparerebbero” se fossimo noi stessi a compierla: «Action – così suona la forte conclusione di Rizzolatti e Gallese, che rievoca celebri formule quali il *verum factum* e «*Am Anfang war die Tat*» – appears to represent the founding principle of our knowledge of the world» ⁷.

È su questa base neurologica che soprattutto Vittorio Gallese ha impostato le sue ricerche sui fondamenti neurali dell’esperienza intersoggettiva: la possibilità stessa dell’empatia riposerebbe sul funzionamento dei mirror-neurons ⁸. Comprendiamo gli altri, e riusciamo a metterci nei loro panni, poiché un gruppo di nostri neuroni, quando vediamo gli altri agire, “spara” *come se* fossimo noi stessi a compiere quelle azioni. L’applicazione in campo neuroestetico di tale principio suonerebbe dunque all’incirca così: comprendiamo le situazioni che l’arte ci presenta poiché i nostri neuroni-specchio, alla vista di azioni rappresentate nelle opere d’arte, “sparano” *come se* fossimo noi stessi a eseguirle.

2. *Emozione e rispecchiamento*

Non vogliamo qui abbracciare la sdruciolevole logica dei precursori, dei precorriti, delle anticipazioni; molto semplicemente, nel quadro generale di una storia delle idee (storia di cui non di rado le scienze sono dimentiche), vorremmo mettere in relazione questa recente stagione dell'empatia, che promette fecondi sviluppi tanto nella neuroestetica quanto nella neuroetica, con le sue stagioni passate, ottocentesca e soprattutto settecentesca, e illustrare i motivi per cui un neuroscienziato potrebbe trarre giovamento dalla lettura di quelle antiche pagine che (ben prima di Husserl e Merleau-Ponty, al cui concetto di entropatia Rizzolatti e Gallese si richiamano ⁹), hanno sottolineato la centralità dell'esperienza empatica, e magari riconoscervi un'insospettata aria di famiglia.

Prima di diventare uno dei nodi più discussi dalle neuroscienze, il concetto di empatia aveva conosciuto altre stagioni di intenso interesse teorico: per limitarci ad alcuni casi storicamente macroscopici, ricordiamo qui una stagione psicologico-psicoanalitica (a partire da Freud fino ad arrivare alle riflessioni di Kohut ¹⁰), una fenomenologica ¹¹ e una psicologico-estetica ¹². Quest'ultima stagione in particolare, a cavallo fra Otto e Novecento, fu particolarmente fruttuosa nei paesi di lingua tedesca per quel complesso e variegato panorama di ricerche psicologiche ed estetologiche che può essere raccolto sotto il nome di *Einfühlungstheorie* ¹³. Gli autori che lavorarono all'insegna di questo concetto – Volkelt, Lipps, più tardi Worringer, per citare solo pochi nomi –, declinandolo variamente come proiezione, animazione, trasposizione, immedesimazione, vivificazione, si posero esplicitamente il problema della sua genealogia, e indicarono quasi unanimemente la sua genesi storica nell'ambito del pensiero romantico, in particolare in Novalis, nel cui romanzo naturale *Die Lehrlinge zu Sais* ¹⁴ (1798) si concepisce il sentire come un medio tra il sé e l'altro grazie alla *Sympathie* e al *Mitgefühl*, e si afferma che l'essere umano può comprendere la natura solo se empatizza (*sich hinein fühlt*) in essa. Anche Herder, per rimanere sul terreno proto-romantico, poteva fornire ai teorici dell'empatia spunti decisivi, tanto tematici quanto terminologici: nel IV capitolo della sua *Plastik* (1778) leggiamo che la bellezza è vita umana che si infonde nel corpo percepito, e che è grazie a una interiore simpatia (*innere Sympathie*) che operiamo una trasposizione (*Versetzung*) del nostro sé nella figura che stiamo contemplando; nel coevo trattato *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* compare lo *hinein fühlen* come un sentire se stessi negli altri ¹⁵.

Risalendo all'indietro nel Settecento verso la metà del secolo, ben alle spalle dunque di quel terreno proto-romantico, troviamo in alcuni rappresentanti della cultura anglosassone occasioni di riflessione se

non sul nome (“*empathy*” sarebbe stato introdotto nella terminologia psicologica solo nel 1909 da Titchener¹⁶), certamente sulla “cosa” dell’empatia. Così, fin dai primi capitoli della sua *Teoria dei sentimenti morali* (1759), Adam Smith introduce il tema della simpatia come condizione per la comprensione *analogica* dell’altro e ricorre a un “case study” che avrebbe avuto molta fortuna fra i successivi teorici dell’empatia, quello dell’acrobata: «La folla, quando guarda in alto verso un funambolo che danza, istintivamente si contorce, dimena e oscilla i corpi, come vede fare da lui, e come sente che dovrebbe fare se fosse nella sua situazione»¹⁷. Sempre alla simpatia guarda Burke nell’*Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), come a una forma di partecipazione emotiva che gioca un ruolo basilare nelle relazioni intersoggettive e in quei rapporti oggettivi particolari che intratteniamo con le opere d’arte, sottolineando i processi di *sostituzione* e di *trasmissione*: «La simpatia deve essere considerata come una specie di sostituzione, per cui ci mettiamo al posto di un altro uomo e siamo colpiti, sotto molti aspetti, da ciò che colpisce lui [...]. È per questo principio fondamentale che la poesia, la pittura, e le altre arti che destano commozione, trasmettono la loro passionalità da un animo all’altro»¹⁸.

Nel *Trattato sulla natura umana* (1739-40, tradotto poi in tedesco da Lipps) Hume, per illustrare il processo di contagio patemico, introduce la felice immagine della *risonanza* musicale prodotta dalle corde poste a una medesima tensione (un’immagine frequentemente impiegata nelle recenti indagini neuroscientifiche sull’empatia): «Le menti di tutti gli uomini sono simili nei loro sentimenti e nelle loro operazioni, né qualcuno può mai essere mosso da un’affezione che anche tutti gli altri non possano in qualche misura provare. Quando delle corde sono tese tutte a uno stesso grado, il movimento di una si comunica a tutte le altre; allo stesso modo, tutte le affezioni passano prontamente da una persona a un’altra e generano movimenti corrispondenti in ogni creatura umana»¹⁹.

3. *L’imitazione di «altri noi stessi»*

Procedendo all’indietro nel secolo, in questa rapida e non esaustiva rassegna dei teorici dell’empatia *ante litteram*, troviamo nelle *Riflessioni* dubosiane²⁰ (di cui Hume era stato attento lettore) una ricca e precoce fenomenologia dell’esperienza empatica, che mette conto analizzare nel dettaglio.

La premessa fondamentale delle analisi dubosiane dei processi di immedesimazione consiste nell’assunto di un parallelismo psicofisico che, pur con l’accentuazione ora del polo psichico-spirituale (ad es. Lipps) ora del polo fisico-somatico (ad es. Robert Vischer), sarebbe

diventato, sulla scorta dello sviluppo ottocentesco delle psico-fisiologie scientifiche, una costante dell'*Einfühlungstheorie*: «Non esiste passione dell'anima che non sia allo stesso tempo passione del corpo» (62). È decisamente sul terreno del corporeo e dell'organico che Du Bos gioca le sue analisi estetiche, e anche laddove parla di «animo» o di «cuore», subito interviene a correggere con «cervello». L'insistenza sul cervello, insieme a quella sul sangue e sul cuore (forse più muscolo concreto che agisce «meccanicamente» che non metafora dell'animo e dell'interiorità affettiva: 298) si colloca in un generale contesto organicistico e meccanicistico, in cui una forte enfasi è posta sulla «macchina» umana», sulle sue «molle» e sui suoi «meccanismi». Gli esempi sono distribuiti abbondantemente nel testo delle *Riflessioni*: tutti confortano l'idea dubosiana che le operazioni fondamentali della natura umana si svolgano a un livello pre-riflessivo, pre-razionale, affettivo e istintivo, e che il sopraggiungere di quelle che oggi chiameremmo le funzioni superiori della coscienza non può sostanzialmente intaccare quei processi basilari, né modificarli né controllarli. Così, riguardo a quell'«emozione naturale che si risveglia in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo» (40), Dubos sottolinea la valenza pre-cognitiva della commozione: «Le lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto. Le grida di un uomo che ha in comune con noi solo l'umanità, ci fanno accorrere in suo aiuto con un moto meccanico che precede ogni riflessione». È un meccanismo che la natura stessa ha sviluppato per correggere quelle spinte egoistiche che minerebbero i fondamenti del vivere sociale, forgiandoci in modo che «tutto ciò che si agita intorno abbia su di noi una grande influenza, affinché coloro i quali necessitano della nostra indulgenza o del nostro aiuto ci possano facilmente commuovere» (48).

Questa facoltà pre-riflessiva che risponde meccanicamente a delle sollecitazioni esterne ha un nome in Du Bos: *sentimento*. «È quel senso presente in noi, senza che ne vediamo gli organi. È quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata», e che consiste nella capacità propria del cuore di emozionarsi spontaneamente, con un moto che precede ogni ragionamento. Con il sentimento giudichiamo immediatamente tanto sull'oggetto che ci colpisce affettivamente, quanto sulla sua imitazione artistica: «Il senso che giudica se l'imitazione in un poema o in un quadro ci suscita compassione o c'intenerisce è lo stesso che s'intenerisce e che giudica l'oggetto imitato» (296). L'imitazione di situazioni emotivamente connotate ci induce al riso o al pianto, muovendoci a consentire affettivamente prima che le nostre facoltà razionali abbiano potuto svolgere la loro disamina: per questa occorre tempo, per quel consenso basta un accenno, un momento.

Ma che cosa distingue le passioni effettivamente vissute nella vita

reale da quelle indotte dalle raffigurazioni artistiche, che sembrano piuttosto «fantasmi delle passioni»? Le prime sono vere, più profonde, serie, durature; le seconde artificiali, più superficiali, transitorie; le prime sono capaci di sconvolgerci nell'intimo, e hanno spesso conseguenze dolorose, le seconde si limitano a tenere occupato il nostro animo, senza raggiungere il nucleo profondo: «Il merito principale della poesia e dei quadri consiste nell'imitare gli oggetti che avrebbero suscitato in noi passioni reali», se le avessimo vissute nella vita e non nell'arte. L'arte ha anzi proprio il compito di introdurre una distanza – la distanza della rappresentazione – tra noi e le nostre passioni, sterilizzandone le conseguenze negative che spesso seguono nella vita reale al momento passionale. Così facendo, l'arte crea una seconda natura, che si trattiene nella sfera del come se, producendo sul fruitore impressioni che sono dello stesso «tipo» di quelle causate dalla vita reale ma, in quanto mere copie, indebolite.

Il piacere puro della rappresentazione artistica, sulla quale esercitiamo un controllo e alla quale volontariamente ci disponiamo, viene tuttavia meno in alcune circostanze, in cui cade la distinzione fra principio di attualità e principio di rappresentazione (per usare la terminologia che un teorico dell'*Einführung*, Witasek, avrebbe introdotto nel 1901 ²¹): è il caso di giovani dall'animo acceso e appassionato, che dedicandosi alla lettura di romanzi vivono afflizioni e turbamenti assolutamente reali, oppure di alcuni celebri casi storici, come gli abitanti di Abdera, colpiti dall'*Andromeda* di Euripide al punto da perdere i sensi come se avessero effettivamente assistito a quei fatti. Sono, questi, casi davvero rari, in cui una eccessiva sensibilità del cuore si accompagna a una particolare debolezza della mente: qui le imitazioni artistiche non sono direttamente la causa di tale confusione fra piano della rappresentazione e piano della realtà, ma non fanno che offrire l'occasione ai loro animi instabili di manifestarsi incontrollatamente; in ogni caso, il loro numero è così insignificante che non può intaccare la massima generale, secondo cui «il nostro animo domina sempre le emozioni superficiali suscitate dai versi e dai quadri» (46).

Tale erronea confusione fra piano rappresentativo e piano reale è detta da Du Bos *illusione*: ora, una riuscita imitazione del reale non significa *eo ipso* illusionismo. Du Bos respinge questa equazione tanto per la pittura quanto per la poesia. Imitazione è rappresentazione, mai obliterazione della differenza fra arte e realtà: «È vero che tutto ciò che vediamo a teatro concorre a emozionarci; ma nulla provoca illusione, perché lì tutto è imitazione. Nulla vi appare, per così dire, se non come copia» (173). E, a fronte dei numerosi aneddoti che raccontano di dipinti scambiati per gli oggetti di cui erano solo una rappresentazione, di uccelli che sbattono contro la tela perché ingannati dalla prospettiva del cielo dipinto, di uomini che rivolgono la parola a dei

ritratti convinti di trovarsi al cospetto di persone reali, Du Bos concede che i quadri o i poemi possono a volte darci un'illusione, ma questa non è la fonte del piacere estetico, che continua anche quando cessiamo di sorprenderci: «Il piacere che i quadri e gli ottimi poemi drammatici ci procurano è perfino maggiore quando li vediamo per la seconda volta e quando non c'è più motivo d'illusione» (174). L'arte poetica e pittorica come specchio fedele della natura, dunque, ha il compito di produrre un'immagine somigliante del reale, che purtuttavia non obliteri o rimuova il proprio carattere di immagine in direzione di una dimensione di illusorietà, ma al contrario lo affermi nell'esperienza di un consapevole come se. Mette conto ricordare come, ancora duecento anni dopo, nel suo saggio sul diletterismo nella fruizione, Moritz Geiger avrebbe usato simili argomenti contro la produzione pseudo-estetica di affetti reali provocata dalle opere d'arte su soggetti erroneamente atteggiati, ironizzando sui cow-boys che a teatro sparano sui cattivi ²².

Se l'imitazione agisce sempre più debolmente dell'oggetto imitato, e le imitazioni ci toccano solo in proporzione all'impressione che riceveremmo se vedessimo realmente la cosa imitata, grande è allora il rischio che si assumono pittori e poeti quando prendono a oggetto della loro imitazione qualcosa che già in natura guarderemmo con indifferenza, perché l'effetto artistico non potrà che essere ancor più indifferente. Questa argomentazione, molto discutibile, è il punto esatto in cui la teoria meccanicistica dell'empatia dubosiana trapassa in una poetica normativa: a differenza di Teniers o Wowermans, che indulgono in scene di genere o in paesaggi deserti incapaci di colpirci significativamente, Poussin e Rubens hanno sempre introdotto nei loro dipinti o persone che pensano, per indurci a riflettere, o persone in preda a passioni, per indurci a turbarci. L'arte dunque, in quanto costitutivamente più debole della realtà che imita e orientata a produrre commozione come al suo massimo scopo, dovrà prediligere, se vorrà aver successo, le situazioni che promuovono un'identificazione nell'azione impregnata di pathos.

Du Bos qui trascura totalmente quel campo dell'empatia per il subumano, che i successivi teorici dell'*Einfühlung* avrebbero indagato soprattutto nella forma dell'empatia di stati d'animo (caso eclatante è quello dell'esperienza del paesaggio ²³), a tutto vantaggio di un'empatia intersoggettiva che domina anche in presenza di soggetti solo rappresentati e non presenti in carne ed ossa. Ma Du Bos non solo enfatizza l'empatia intersoggettiva a scapito di quella per gli oggetti; pone altresì precise regole alla prima: «Siamo soprattutto sensibili alle inquietudini e alle affezioni di coloro che soffrono delle nostre stesse passioni. [...] È dunque naturale prediligere le imitazioni che descrivono *altri noi stessi*, vale a dire personaggi in balia di passioni che pro-

viamo attualmente, o che abbiamo provato in passato» (75; corsivo mio). Maggiore è la distanza della rappresentazione dal nostro patrimonio patemico, passato e presente, maggiore sarà la difficoltà di venire colpiti nel profondo da quella rappresentazione. Eppure al fruitore è richiesta la capacità di trascendere il proprio immediato orizzonte esperienziale, per collocarsi, sempre per via empatica, nel contesto storico dell'oggetto rappresentato, in cui solo può assumere un senso adeguato il concetto di verosimiglianza; se è vero, da un lato, che siamo più o meno colpiti dall'imitazione in proporzione alla sua verosimiglianza, e non siamo disposti a seguire ciecamente il pittore o il poeta laddove questi pretendono da noi una passiva sottomissione agli arbitri della loro fantasia, è altrettanto vero, dall'altro, che va adottato un criterio di «verosimiglianza storica» (112), non cioè metafisicamente assoluta, ma storicamente condizionata: Rubens, dipingendo Tritoni e Nereidi nel rappresentare Maria de' Medici in arrivo nel porto di Marsiglia, commette un errore non per il fatto di aver dipinto creature irreali, ma perché «non ce n'erano più, per così dire, nel tempo in cui accadde l'episodio. [...] Noi siamo sempre disposti a supporre che queste divinità siano esistite veramente in quei tempi, perché allora gli uomini credevano alla loro esistenza» (96). Come ben mostra un'analoga argomentazione relativa alla poesia, la verosimiglianza storica è in fondo anch'essa fondata sul processo empatico di immedesimazione; il poeta trasporta i suoi lettori al tempo in cui colloca l'azione poetica, e i lettori, immedesimandosi nei personaggi dell'epoca, discriminano secondo i criteri di quel tempo fra verosimile e inverosimile: un fatto verosimile è un fatto possibile nelle circostanze in cui viene rappresentato, e «il poeta ha il diritto di esigere che si trovi possibile tutto quello che appariva possibile ai tempi in cui egli fa svolgere l'azione, e in cui trasporta, in qualche modo, i suoi lettori» (111).

Quattro sembrano essere, dunque, i criteri in nome dei quali giudicare un'opera d'arte: imitazione, identificazione, verosimiglianza e rappresentazione. L'opera dev'essere mimetica di situazioni e oggetti reali; deve presentarci personaggi nelle cui azioni e passioni possiamo identificarci; non deve eccedere nel fantastico e meraviglioso, ma proporci fatti verosimili nel senso di ritenuti possibili nell'epoca corrispondente; non deve infine mai rimuovere, cercando l'illusionismo, la soglia che separa la realtà dalla rappresentazione. In questi quattro “deve” la fenomenologia dubosiana dell'empatia si precisa in senso poetico-normativo, mostrando al contempo tutti i suoi limiti. Sarebbe tuttavia improprio confrontarla con gli sviluppi successivi dell'*Einführung* per dire che cosa Du Bos non ha fatto: ad es. un'empatia della *Stimmung* proiettata su paesaggi privi di esseri umani che agiscono o patiscono; ad esempio una descrizione dei gradi di intensificazione progressiva dell'esperienza empatica, che dal distaccato rappresentarsi la passione

altrui possono giungere fino alla fusione di due o più soggetti in un'unica esperienza. Per comprendere come i limiti dubosiani siano non il contrassegno di una fase immatura e principiale dell'empatia, ma una precisa opzione interpretativa dell'esperienza dell'arte, sarebbe sufficiente ricordare come, duecento anni dopo, ancora uno storico dell'arte e della cultura come Aby Warburg (profondamente influenzato dalle teorie dell'empatia, in particolare nella declinazione di Friedrich Theodor e Robert Vischer, e tenuto ben presente da neuroestetici come Freedberg) avrebbe tentato una mappatura della storia delle immagini *sub specie* patemica, guardare alla innumerevole molteplicità delle opere d'arte visiva come a una incessante variazione di alcune formule patemiche originarie (*Pathosformeln*), tipi di posture corporee in cui immediatamente si esprime un affetto²⁴, significa pensare l'artisticità in connessione essenziale e strutturale con l'emotività e la capacità di muovere e commuovere: quella stessa connessione che Du Bos non si stanca di ribadire lungo tutte le *Réflexions*.

¹ Sullo sviluppo del concetto cfr. N. Eisenberg and J. Strayer (ed.s), *Empathy and its Development*, Cambridge University Press, Cambridge MA 1987 (sulla storia del termine si veda in particolare il contributo di L. Wispe, "History of the Concept of Empathy").

² S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello* (1999), tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 127. Il sito dell'Istituto londinese di neuroestetica fondato da Zeki è: www.neuroesthetics.org.

³ D. Freedberg, "Empathy, Motion and Emotion", in E. Franzini, G. Lucignani, R. Pettoello (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano (in preparazione), corsivo mio. Per il nesso immagine-empatia cfr. specie i parr. VI-VII. Cfr. Idem, *Il potere delle immagini* (1989), tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 1993.

⁴ G. Rizzolatti, R. Camarda, L. Fogassi, M. Gentilucci, G. Luppino, M. Matelli, *Functional organization of inferior area 6 in the macaque monkey: II. Area F5 and the control of distal movements*, in "Experimental Brain Research", 71, 1988, pp. 491-507. Più recentemente: G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Neurophysiological mechanisms underlying the understanding of action*, in "Nature Neuroscience Reviews", 2, 2001, pp. 661-70.

⁵ Seguo qui l'esposizione di G. Rizzolatti e V. Gallese, "From Action to Meaning. A Neurophysiological Perspective", in *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, ed. J.-L. Petit, Vrin, Paris 1997, pp. 217-29.

⁶ L. Fadiga, L. Fogassi, G. Pavesi, G. Rizzolatti, *Motor facilitation during observation: a magnetic stimulation study*, in "Journal of Neuropsychology", 73/6, 1995, pp. 2608-11.

⁷ G. Rizzolatti e V. Gallese, "From Action to Meaning", cit., p. 227.

⁸ Fra gli scritti dedicati da Gallese a tale questione ricordiamo: *The "Shared Manifold" Hypothesis: From mirror neurons to empathy*, in "Journal of Consciousness Studies", 8/5-7, 2001, pp. 33-50; "The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism", in *Phil. Trans. Royal Soc. London B*, 358, 2003, pp. 517-28; *The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity*, in "Psychopathology", 36/4, 2003, pp. 171-80; "Being like me": Self-other identity, mirror neurons and empathy", in S. Hurley and N. Chater (eds.), *Perspectives on Imitation: From Cognitive Neuroscience to Social Science* (Vol. 1), MIT Press, Cambridge, MA 2005.

⁹ Cfr. G. Rizzolatti e V. Gallese, "From Action to Meaning", cit., p. 218. In un'intervista rilasciata sul "Manifesto" del 22 giugno 2005, Gallese afferma di riconoscersi «molto di più nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty che nella *Mente modulare* di Fodor».

¹⁰ Cfr. H. Kohut, *Introspection, Empathy and Psychoanalysis*, in "Journal of the American Psychoanalytic Association", 7, 1959.

¹¹ Cfr. la “v Meditazione” in E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini* (1931), tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989; le indagini raccolte in Idem, *Zur Phänomenologie der Intersubjectivität* (Husserliana, Bde. XIII-XV), hrsg. von I. Kern, Nijhoff, Den Haag 1973; E. Stein, *Il problema dell'empatia* (1917), a cura di E. Costantini, Studium, Roma 1985; M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia* (1923), tr. it. di L. Pucsi, Città Nuova, Roma 1980.

¹² Cfr. H.F. Mallgrave and E. Ikonou (ed.s), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (California) 1994; A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997.

¹³ Cfr. M. Geiger, “Essenza e significato dell'empatia” (1911), tr. it. di F. Marelli, ivi, pp. 61-94.

¹⁴ Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di A. Reale, Bompiani, Milano 2001. Contro questa genealogia romantica, e a favore di una genesi hegeliana, cfr. W. Perpeet, *Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 11/2, 1966, pp. 193-216: è solo dopo che lo spirito ha “svuotato” di senso la natura che l'empatia la può tornare a “riempire” di sentimento.

¹⁵ J. G. Herder, *Plastica* (1778), a cura di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994; *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778), in Idem, *Werke*, hrsg. von W. Proß, Bd. II, Hanser, München-Wien 1987.

¹⁶ E. B. Titchener, *Experimental Psychology of the Thought Processes*, Macmillan, New York 1909.

¹⁷ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali* (1759), a cura di E. Lecaldano, Rizzoli, Milano 1995, p. 83.

¹⁸ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985, pp. 75-76.

¹⁹ D. Hume, *Trattato sulla natura umana* (1739-40), tr. it. di A. Carlini, E. Lecaldano ed E. Mistretta, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 609.

²⁰ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, ed. it. a cura di M. Maz-zocut-Mis e P. Vincenzi, pres. di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2005. Citiamo direttamente nel corpo del testo, rinviando fra parentesi tonda al numero di pagina dell'ed. italiana.

²¹ S. Witasek, *Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung*, in «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 25, 1901, p. 10. Secondo il principio di attualità il sentimento altrui è effettivamente vissuto da me; secondo il principio di rappresentazione è da me solo rappresentato.

²² M. Geiger, “Del dilettantismo nell'esperienza artistica” (1928), in *Vie all'estetica. Studi fenomenologici*, a cura di A. Pinotti, Clueb, Bologna 2005, p. 53). Geiger ha presente le *Réflexions* dubosiane, che cita nei saggi “Effetto superficiale ed effetto profondo dell'arte” (1926), ivi, p. 83, ed “Estetica” (1921), ivi, p. 171, anche se respinge l'identificazione dubosiana di arte e produzione di passioni superficiali.

²³ Si veda il denso studio di M. Geiger, “Sul problema dell'empatia di stati d'animo” (1911), tr. it. di P. Galimberti, in *Il realismo fenomenologico*, a cura di S. Besoli e L. Guidetti, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 153-88.

²⁴ Si veda soprattutto *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Arago, Torino 2002.

Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica

di Luigi Russo

Paradossale fortuna è quella toccata a Jean-Baptiste Du Bos. Le sue *Riflessioni* – come ben documentano gli interventi che mi hanno preceduto – hanno dilagato per tutto il Settecento europeo con un successo inaudito, intessendo di sé l'universo della cultura umanistica. L'intero Settecento – il secolo della “nascita dell'estetica” – non sarebbe lo stesso senza Du Bos, la cui azione manifesta è capillare e pervasiva; ma non meno invasiva è anche quella per così dire sotto traccia, quella che informa la sensibilità e determina la *forma mentis* di un'epoca. Eppure, allo svoltare del secolo, fra Kant e il Romanticismo, proprio quando arriva a maturazione e si fissa il “sistema dell'estetica”, in larghissima (ma non totale: vedremo) misura a lui ispirato, Du Bos viene rimosso, viene lasciato affondare nel limo dei fermenti prenatali. Così la sua figura si è opacizzata nel limbo evanescente degli iniziatori, anzi dei “precursori”, quella categoria insomma di pionieri avventurosi ai quali, come Colombo il continente americano, fortunatamente è capitato d'intravedere e magari approdare in una nuova terra, che aprono ad altri ma a loro rimane sconosciuta; o come Mosè, cui è concesso solo di guardare da lontano la terra promessa – l'estetica – essendo solo ai suoi successori – da Batteux e Baumgarten, via via fino a Kant ed Hegel – concessa la fortuna della mirata esplorazione e del reale possesso.

Eppure, scavalcato l'Ottocento, nel secolo scorso, a partire dal fondamentale libro di Lombard ¹, che l'ha rilanciato addirittura come iniziatore del pensiero moderno, nell'ultimo mezzo secolo, a ritmo accelerato, Du Bos ha riguadagnato primazia, imponendosi all'attenzione contemporanea. È ridiventato, come si dice, un autore “attuale”. Segno tangibile, del resto, di questo intenso interesse è la stessa pubblicazione in italiano delle sue *Riflessioni*, che ha dato occasione al presente Seminario. Come mai, che sta succedendo? Cosa determina le dinamiche, in apparenza banalmente trasparenti, di “attualità” e “inattualità” di un autore? Possiamo tranquillamente metterle in carico alla variabilità inesplicabile delle mode culturali? Ma la stessa moda culturale è davvero senza significato o non piuttosto epifenomenica? Ecco perché mi sembra il caso – scusate il bisticcio – di aprire un “caso Du Bos”.

In verità, può venire il dubbio che sia il caso di fare un “caso Du Bos”. Si potrebbe osservare che una sorte analoga, o comunque comparabile a quella di Du Bos, è stata riservata nella storia dell'estetica a una miriade di autori antichi e moderni. Senza giungere all'estremismo giovanile dell'*Estetica* crociana², che come si sa mise fuori gioco e bollò come “preistorica” la quasi totalità della cultura estetologica occidentale, per rimanere al Settecento, sono folta schiera gli studiosi prima appiccicati in cornice col titolo di “precursori” e che negli ultimi anni, solitamente per qualche ragione specifica, sono stati rivisitati e riabilitati: si pensi ad Addison, Hutcheson e Burke, quando non gli stessi Baumgarten e Batteux, per esempio, o Winckelmann, Lessing e Mendelssohn.

Ciò è sicuramente vero, e anzi costituisce già un indice eloquente per le considerazioni che mi accingo a fare. Ma non è difficile accorgersi, in questi casi, che tali autori beneficiano della crisi del modello tradizionale di storiografia estetica, che aveva pontificato eleggendo arbitrariamente polarità e soglie epistemiche preferenziali, in relazione e in funzione delle quali si dispiegava l'interpretazione storica. È quella che stigmatizzo come la “logica del precursore”, secondo la quale la storiografia abdicava alla sua funzione non preoccupandosi di accertare la realtà storica dei singoli pensatori, ossia quali fossero il tenore dei problemi che affrontavano e la natura della loro risposta, e confidando nell'esistenza di un astratto “problema unico”, identico per i pensatori di ogni epoca, consegnava la soluzione a un eroe disciplinare predesignato. Nasceva così un orizzonte scientifico grottesco, nel quale l'opera degli studiosi non trovava spiegazione in essi ma in una virtualità indistinta, un puro ideale teorico, in attesa del cui compimento il ritmo del reale si arrestava e si disponeva *en attendant* il messia futuro, che come il bambin Gesù sarebbe arrivato per soddisfare le istanze disciplinari. Così gli studiosi non venivano riconosciuti nella loro realtà storica, il loro essere entità perspicue della vicenda storica della teoria, ma meri vettori strumentali, linee incrementali votate ad alimentare l'agognato esito privilegiato, in cui la tensione noetica trovava perfezione. In una *vulgata* molto frequentata, il *punctum definitionis* era solitamente riconosciuto nell'ignaro Kant, che non poco sarebbe rimasto sorpreso di apprendere che a lui era toccato – a lui che non aveva accreditato neanche il nome dell'estetica! – il destino di teleologizzare il travaglio dell'intero secolo, determinando la nascita dell'estetica, della quale gli veniva conferito il (dubbio) nome di “padre”³.

Prospettive storiografiche siffatte, di stampo ottocentesco ma che si sono per inerzia trascinate nel Novecento, procurando non pochi guasti anche in Italia, sono oggi felicemente tramontate. Oggi sicuramente guardiamo agli autori del Settecento senza i pregiudizi del passato, e di questa diversa percezione ermeneutica non può non beneficiare an-

che Du Bos. Sono però convinto che per Du Bos non si tratti solo di questo, ma che vi siano in gioco ulteriori elementi di cruciale rilevanza, sui quali è opportuno pertanto focalizzare l'attenzione.

Cominciamo allora considerando i luoghi istituzionali "forti" nei quali è stato formalizzato il destino di Du Bos nella storia dell'estetica. Limiterò l'ispezione ai quattro testi fondamentali della tradizione prenovecentesca, legati ai nomi di Zimmermann, Menéndez y Pelayo, Bosanquet e Croce, che si sgranano nell'arco di mezzo secolo.

Vediamo subito l'ultima sede, la seconda parte dell'*Estetica* di Benedetto Croce. E qui, curiosamente, Du Bos non ne esce tutto sommato male. Croce ne parla nel terzo capitolo intitolato "Nuove parole e nuove osservazioni nel secolo XVII", al paragrafo "Fermenti di pensiero", dove scrive:

Il *sentimento* ha il suo rappresentante più spiccato nel libro del francese Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Il Du Bos considera l'arte come un abbandonarsi al sentimento: «se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous», senza la fatica della riflessione. Ride di quei filosofi che combattono l'immaginazione; e del discorso del Malebranche sul proposito, ricco d'immagini, osserva che: «c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination». Nega ogni nocciolo intellettuale nelle produzioni dell'arte, affermando che l'arte consiste non già nell'istruzione, ma nello stile. Non rispetta troppo il verisimile, dichiarandosi incapace di stabilire i confini tra verisimile e il meraviglioso, e lasciando quei che son nati poeti di far convenientemente questa miracolosa alleanza di opposti. Per lui non vi è altro criterio dell'arte fuori del sentimento, questo *sixième sens*: contro del sentimento non valgono le riflessioni e le discussioni: i giudizi del pubblico la vincono su quelli della gente di mestiere, dei letterati ed artisti di professione: tutte le sottili osservazioni dei maggiori metafisici non faranno scader i poeti di un grado della loro riputazione, perché, anche se fosser giuste, non li spoglierebbero dalle attrattive che hanno: invano, dunque si cerca di screditare l'Ariosto e il Tasso agli italiani, come invano si tentò di screditare il *Cid* ai francesi: i ragionamenti altrui non ci persuaderanno mai a credere il contrario di ciò che noi sentiamo ⁴.

Una esposizione, come si vede, sicuramente non elogiativa ma nemmeno demolitrice, per uno almeno che andava seminando di "cadaveri" la storia dell'estetica. Anzi, in definitiva, se si considera l'ottica dell'analisi crociana, tutto sommato ha una qualche positività la sua considerazione di Du Bos, tanto più che, se gli nega «la scoperta della scienza estetica», riconosce merito alle "intuizioni" che circolavano anche nei "fermenti" dubosiani. Infatti conclude: «Il sensualismo del Du Bos e degli altri campioni del *sentimento* è anche evidente [...]. Per queste ragioni, pur dando grande importanza per la storia delle origini della scienza estetica a quelle nuove parole, alle nuove intuizioni cui si riferivano: [...] noi non sapremmo vedere, nell'apparire di esse, la scoperta della scienza estetica» ⁵.

Non si può dunque imputare a Croce, specificamente, la rimozione di Du Bos.

Croce scrive nel 1902, dieci anni prima era stata pubblicata l'*History* di Bernard Bosanquet ⁶. È una storia interessante, che tra i tanti meriti ha quello di rivendicare il recupero del tardoantico, del medioevale e del premoderno, denunciando il «salto mortale» – così in italiano si esprime ⁷ – ossia la latenza disciplinare di duemila anni che Zimmermann, all'insegna di una presunta «grosse Lücke» ⁸, aveva imposto alla storiografia estetica, e avviando per contro quel tipo di ricerca feconda che guadagnerà in seguito il titolo di “estetica implicita”. Eppure lo storico dell'*Aesthetic* (e non, come solitamente viene riportato, dell'*Aesthetics*), nella rapida e sfocaticissima carrellata settecentesca che compie, dei francesi nomina solo Corneille, Fontenelle e Voltaire, e non c'è neanche l'ombra di Du Bos.

È giocoforza allora arretrare di un'altra diecina d'anni e rivolgersi ai due densi volumi dell'*Historia* di Marcelino Menéndez Pelayo, lavoro di regola informatissimo ed equilibrato ⁹. Non però questa volta. Perché Menéndez del primo Settecento francese è attratto solo da André, al quale dedica numerose attente pagine. E mentre destina a Crousaz una ventina di righe, su Du Bos scrive appena: «El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su critica pueden notarse aciertos como el de recomendar a los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el libro más util que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método» ¹⁰.

Si tratta di una valutazione talmente gretta che attira l'attenzione. Intanto – diciamolo francamente – appare di seconda mano, mutuata da una fonte dichiarata: il famoso giudizio di Voltaire su cui fra poco ci soffermeremo. Ma si ha l'impressione di una sorta d'incompatibilità disciplinare, che esplode nella dannazione finale: “vago, superficiale e privo di metodo”. Un'asprezza siffatta non stupirebbe nella *Storia* di Croce, ma appare sconcertante nell'*Historia* di Menéndez. Talché è inevitabile chiedersi cosa ha determinato la durezza di questo giudizio e a quale fonte è riportabile.

Non credo di sbagliare se suggerisco di approdare alla *Geschichte* di Robert Zimmermann, la prima storia della storia dell'estetica ¹¹. E non faccio mistero di ritenere che qui siano stati fissati i nodi del “caso Du Bos”, che abbiamo visto informare il giudizio di Menéndez, e dunque esistano gli elementi decisivi per mettere pienamente a fuoco la questione che andiamo indagando. Zimmermann si sofferma sui pionieri dell'estetica cominciando con i francesi, a partire da Batteux. E chiama subito in causa Du Bos, liquidandolo con le parole: «Zwar hatte schon vor ihm der Abbé Dubos in seinen kritischen Bemerkungen über Poësie und Malerei, in welchen er den Geschmack als einen dem Mensehen angebornen sechsten Sinn zur ausschliesslichen Norm

und Regel erhob, die Idee *eine Aesthetik anzubahnen versucht*. Allein seine zerstreuten, wenn auch hie und da feinen Beobachtungen sind *welt entfernt ein systematisches Ganze zu bilden*»¹².

Viene così a giorno la causa della rimozione di Du Bos dalla storia dell'estetica: egli è autore di “fini osservazioni” ma che “non costituiscono un insieme sistematico”. È dunque in relazione al “sistema dell'estetica”, all'assenza di tale “sistema”, che Du Bos è stato giudicato e condannato senza appello. Ma, per sciogliere la domanda se, e in che misura, il giudizio, davvero esemplare ed emblematico di Zimmermann, sia fondato, bisogna preventivamente guadagnare la consapevolezza che il vero tema, enormemente più importante, implicato in questo giudizio è il paradigma dell'estetica.

Ma procediamo con ordine, e intanto ritorniamo alla fonte esplicita di Menéndez, Voltaire. Infatti Voltaire è autore, insieme a tante malignità private (che in verità non risparmiava a nessuno), di un giudizio fulminante sulle *Riflessioni* di Du Bos, da tutti citato e che è divenuto un luogo comune: «Ce n'est pas un livre méthodique mais l'auteur pense et fait penser». A leggere distrattamente, può sembrare che sia lo stesso giudizio di Zimmermann e Menéndez; ma se poniamo attenzione non è affatto così. Quello di Voltaire è un giudizio nettamente positivo. Precisa infatti: «Ce qui fait la bonté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles, et profondes»¹³. Voltaire si limita a caratterizzare il profilo formale del testo dubosiano con l'aggettivo “méthodique”, registrando che non appartiene al genere del trattato filosofico, ma dell'esplorazione intellettuale, un'indagine che procede libera da schemi preordinati, appunto “riflessioni critiche” del tipo di quelle, per esempio, che anni prima Boileau aveva dedicato a Longino¹⁴, e ne apprezza al massimo lo spessore conoscitivo. Laddove Menéndez male traduce Voltaire con “privo di metodo”, e semmai bene invece interpreta Zimmermann con “privo di sistema”. Il punto è essenziale: le *Riflessioni* di Du Bos non sono un trattato sistematico, non sono un “sistema (filosofico) dell'estetica”.

Linearizzando la terminologia, potremmo di dire che la questione poggia tutta sulla differenza fra “metodo” e “sistema”. Se riempiamo queste parole di significati pertinenti alla storia dell'estetica, rileviamo che non significano la stessa cosa: infatti, mentre un sistema non può non essere metodico, un metodo può non essere sistematico. Chiariamo meglio. La storia dell'estetica, dell'estetica “in senso lato”, di ciò che sarebbe preferibile chiamare “estetologia”, conosce una costellazione plurimillenaria di saperi attrezzati in forma metodica ma non sistematica; la sistematica, cioè un'estetica configurata in modo sistematico, caratterizza solo l'estetica “in senso stretto”, cioè l'estetica moderna, il sapere filosofico profilatosi nella cultura occidentale col nome introdotto da Baumgarten, sviluppatosi potentemente a partire dal se-

condo Settecento per oltre un secolo e tramontato nel secondo Novecento. Pertanto, il paradigma di ciò che è legittimo chiamare estetica (in senso lato: l'estetologia) non è stato nella storia sempre e di necessità quello sistematico. Quindi storiograficamente è intenibile pretendere di apprezzare l'intera costellazione dei saperi estetologici, e i loro autori, col metro di misura, o addirittura in relazione a quel segmento, certo importantissimo ma nettamente circoscritto e differenziato, costituito dall'estetica moderna.

Vale dunque la pena chiedersi in che senso le *Riflessioni* di Du Bos non sono un sapere sistematico. Ermanno Migliorini, cui si deve il merito di avere accreditato Du Bos nella storia dell'estetica, a questo riguardo parla di "sistematicità precaria" delle *Riflessioni*, ma non tale da non «riconoscervi una più generale sistematicità [...] come sistematicità, cioè, dell'esplorazione di un "campo". Esplorazione tuttavia condotta mediante il saggio, l'inchiesta, un atteggiamento conoscitivo [che] rifiuta lo spirito di sistema e la tecnica del trattato»¹⁵. Proprio quanto, introducendo un indice differenziale, ho prima proposto di chiamare una "metodica", non riconducibile a una "sistematica".

Lo scarto fra "metodo" e "sistema", in Du Bos, non è dunque un fatto materiale, da ponderare in termini quantitativi ("osservazioni sparse, benché qua e là fini"), ma epistemico. Du Bos insiste in una soglia storico-concettuale che non è (ancora) quella dell'estetica moderna. E mentre riconosciamo che è andato fuori strada Menéndez, che maneggiando superficialmente Voltaire fa il verso a Zimmermann, non è meno vero che questi fu depistato dal pregiudizio della sua ottica storiografica. Dobbiamo allora decisamente falsificare Zimmermann e concludere che Du Bos *non* "coltiva l'idea di costruire un'Estetica" sistematico-filosofica. Du Bos, più propriamente, vorrei dire: più banalmente, cerca di mettere ordine nel proprio universo cognitivo, apre liste di congruenza, introduce catene di analogie, scopre zone d'ombra e ribalta opinioni consolidate, traumatizza, intreccia una rete saperi, in una parola: elabora un'affascinante, monumentale fenomenologia dell'esperienza artistica. Fa, insomma, la "sua estetica", peraltro come egli stesso rivendica «en philosophe»¹⁶, ma ignorando, anzi senza poter immaginare che quindici anni dopo un geniale dottorando tedesco avrebbe introdotto nel lessico filosofico la parola *æsthetica*¹⁷, postulando con questo nome una nuova scienza filosofica, alla quale quindici anni dopo avrebbe dedicato un'importante trattato¹⁸, che sarebbe gravitato in una intricata congerie da cui avrebbe preso avvio l'estetica moderna. Du Bos – ripeto – fa la "sua estetica", non è il "pioniere" o il "precursore" dell'estetica moderna.

Naturalmente, il fatto che bisogna respingere come atto storiografico indebito, non pertinente, l'inquadramento di Du Bos nell'ambito dell'estetica moderna, non significa che l'esigenza che ha spinto que-

sto movimento sia irrilevante e, a certe condizioni, possa offrire importanti lumi. Del resto non si può non pigliare atto che Du Bos è stato comunque dalla tradizione disciplinare radicato nell'estetica moderna, incatenato alla sua genesi. Illusione degli studiosi? La risposta è *sic et non*, e costituisce il paradosso cui conduce il "caso Du Bos".

La situazione l'ha illustrata bene ancora Migliorini, interlocutore privilegiato di queste mie considerazioni, che ha osservato:

Non si saprebbe spiegare il successo delle *Réflexions*, la profonda impressione che l'opera destò ai suoi tempi, il moltiplicarsi delle edizioni e delle traduzioni, la sua capacità di stimolo, il suo fascino (che in qualche modo ancora essa esercita) insieme col desiderio di tutti i suoi lettori, antichi e moderni, di vedervi in insieme ordinato, al punto di farle violenza, se non ponendo mente a un fatto di fondamentale importanza: che le *Réflexions* sono la prima opera che nella cultura moderna raccoglie in un unico contesto e quindi con una certa unità di indirizzi e di tono, un'enciclopedia abbastanza completa, in certo modo anzi sovrabbondante, della materia che la cultura posteriore verrà configurando come oggetto di una nuova scienza, l'estetica [...]. E qui, probabilmente, in questo fortunato assemblamento di temi, che già si trovavano tutti nella cultura precedente, ma che giungono alle *Réflexions* chiariti singolarmente, uno per uno teorizzati ed anche con strenua coerenza, occorre vedere l'originalità, la novità dell'opera di Du Bos, la ragione della sua fortuna, la sua funzione storica, in questo definirsi e spiegarsi di piani e di temi che – sia pure senza sistema, senza un generale soddisfacente inquadramento teorico – riescono a delimitare e a coprire con sufficiente esattezza un terreno che sarà proprio di un campo della cultura moderna ¹⁹.

Questa diagnosi precisa e puntuale fa comprendere la difficoltà obiettiva d'inquadramento, fino all'imbarazzo, che Du Bos ha procurato agli storici dell'estetica. Inevitabilmente, essi hanno dovuto prendere atto che nelle *Riflessioni* non poteva non riconoscersi la genesi dell'estetica moderna, essendovi dispiegato il suo piano tematico con (quasi) tutte le sue strutturali articolazioni. Dunque, in qualche misura e accezione, era doveroso registrare Du Bos, e più che come un generico "precursore"; e se non come "padre" (titolo solitamente riservato a Kant, quando non a Vico da Croce) o "padrino" (ruolo al quale Croce retrocesse Baumgarten), almeno come un "pioniere". Nello stesso tempo, tuttavia, appariva palmare che si era in presenza di una matrice aliena, perché possedeva una diversa costituzione noetica, diremmo oggi che insisteva in una diversa soglia epistemica. Privi degli strumenti per distinguere e valutare la plurivocità dell'orizzonte estetologico, limitati all'orbita dell'estetica moderna, la diversità di Du Bos è stato giocoforza interpretare come minorazione sistematica e limite metodologico. Del resto – dico per inciso – tutta una autorevole linea interpretativa, da Lombard a Fumaroli ²⁰, tutt'oggi assegna a Du Bos altra e non meno rilevante incidenza storico-culturale, riferita alla retorica – "il Quintiliano di Francia" – in un ambito di complesse relazioni di saperi, certo più aderente all'universo culturale dubosiano.

Tornando alla sua declinazione estetologica, va ribadito come agli occhi degli storici ottocenteschi dell'estetica, che furono – lo ricordiamo – essenzialmente storici dell'estetica moderna, Du Bos apparisse *borderline*. Adottando una vecchia terminologia storiografica, potremmo dire che appariva inassimilabile sia “per eccesso” sia “per difetto”.

Per eccesso, perché mentre non gratificava delle plaghe metateoriche disegnate dalle estetiche sistematiche, liberava scenari inquietanti nei quali campeggiavano noia ed emozione, gusto e sentimento, piacere e passione, clima e democraticità della fruizione... – materie scabrose che la cultura occidentale fin dai tempi di Platone aveva tenuto a freno, quando non posto sotto chiave – quel coacervo insomma incandescente liquidato con la bolla di “sensualismo”.

Per difetto, perché lo sbilanciamento dubosiano sul versante – diciamo sinteticamente – dell'emozione, era viepiù accentuato dall'assenza di quell'anticorpo che è stato il sale dell'estetica moderna. Sempre Migliorini coglie limpidamente il punto osservando:

L'intera enciclopedia estetica dei secoli successivi è rappresentata per la prima volta riunita, con una certa unità d'intenti, con la sola eccezione della teoria del bello di cui però si tenta qua e là un acuto ricupero. L'“estetica” di Du Bos si presenta infatti come teoria dell'arte; e in questi limiti riempie puntualmente le aspettative: la bellezza non poteva dunque che perdere ogni suo attributo metafisico e definirsi solo come raggiungimento dell'efficacia dell'opera d'arte ²¹.

Non basta quindi commentare che Du Bos non appariva sistematico perché non faceva una filosofia dell'arte; bisogna precisare: perché non faceva una filosofia dell'arte nell'accezione che qualifica l'estetica moderna. Ossia quella cifra identitaria che leggiamo, rappresentata al meglio, nella celebre apertura dell'*Estetica* di Hegel:

Signori, queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, più dappresso, il loro campo è l'*arte*, anzi, la *bella arte*. Certo per questo oggetto il nome di *Estetico* non è completamente appropriato, poiché “Estetica” indica più esattamente la scienza del senso, del sentire [...]. Noi vogliamo perciò contentarci del nome di *Estetica*, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è così entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è “*filosofia dell'arte*”, e più specificamente “*filosofia della bella arte*” ²².

Come si sa, l'impianto rivendicato da Hegel è l'approdo finale di un travagliato itinerario speculativo iniziato decenni prima, a metà del Settecento, proprio a ridosso di Du Bos. Lo studioso settecentesco che forse più di ogni altro è tributario di Du Bos è Charles Batteux ²³, che da lui massicciamente ha attinto e ne ha condotto una sorta di prima sistematizzazione, ma incentrandola sulla nota fondamentale lasciata da lui cadere: la nozione di bellezza. Davvero il “sistema delle belle arti”

di Batteux è l'anello strategico di congiunzione fra l'estetica, diciamo asistemica o premoderna, di Du Bos e l'estetica sistematica che ha al suo terminale Hegel. Una trentina d'anni dopo le *Riflessioni* di Du Bos, nel 1746, Batteux col suo "sistema" pone infatti per la prima volta la condizione sistematica con cui nasce il concetto di arte della modernità, che nei decenni successivi, grazie soprattutto a Mendelssohn²⁴, darà origine alla filosofia dell'arte, cioè al sistema dell'estetica moderna, giusto quanto precisa Hegel, come "filosofia della bella arte". Ecco cosa, *tout malgré*, malgrado aderenze e infiltrazioni, attrazioni e perplessità, mise progressivamente fuori gioco Du Bos: tanto la mancanza di una sistematica dell'arte quanto la quintessenza della sua costituzione filosofica, il concetto di arte bella. La sentenza inevitabile maturò già ai tempi di Kant, alla fine del Settecento, decretando la sua presoché completa rimozione dalla storia dell'estetica.

Non è allora né sorprendente né senza significato il rinnovato interesse per le *Riflessioni* di Du Bos che registriamo nei nostri anni.

Non è sorprendente, perché ciò è divenuto possibile grazie al dissolvimento dell'estetica moderna. Così gli studiosi, liberi da censure e condizionamenti, hanno preso a guardare senza pregiudizio l'intera storia dell'estetica, riconoscendo le ragioni specifiche di ogni sua stagione teorica. E la riflessione estetologica, aforistica e non più sistematica, sgravatasi dalla rovinosa ipoteca della nozione di bellezza, ha ritrovato stimolanti ragioni di confronto col passato.

Non è allora senza significato ritrovare Du Bos, e sentire naturale entrare in sintonia con questo fantomatico antenato, cui ci lega una sorprendente "aria di famiglia". Risalito il Nilo dell'estetica moderna, Du Bos è divenuto un lascito nuovamente fruibile. Certo è intrigante la rosa di temi che la sua enciclopedia ha liberato: noia, emozione, piacere immediato, e ancora pathos, clima, natura – un'estetica "democratica", "popolare", del "successo del pubblico"...

Cento anni fa, nel 1913, l'antesignano Lombard già notava: «Selon Du Bos, la plaisir du théâtre est chez nous une volupté du même ordre que les passions des Romains pour les combats des gladiateurs. Il ne s'est pas trompé en discernant, dans la psychologie des spectacles de son temps, cette férocité instinctive que l'action profonde du cinématographe sur les masses a manifestée de nos jours avec tant d'évidence»²⁵. Quarant'anni fa gli faceva eco Migliorini: «Vale la pena di sottolineare ancora una volta l'attualità del pensiero dubosiano [...] queste posizioni, così spregiudicatamente moderne (al punto da far pensare talora a quelle di alcuni pensatori contemporanei), anche se assunte in un contesto di inevitabile cultura classicistica, giustificano, a nostro avviso, l'attenzione che da qualche tempo si dedica alle *Réflexions*»²⁶.

Voglio chiudere con un pensiero che sa di provocazione: siamo sicuri che Du Bos sia il nostro passato? Allarghiamo e riformuliamo la

domanda: riuscirà l'estetica del terzo millennio a emanciparsi dal passato, cioè dal paradigma dell'estetica moderna, elaborato duecentocinquanta anni o sono dal plesso Batteux-Kant all'insegna del concetto di "arte bella" e "piacere disinteressato"? Vi potrà riuscire a condizione di dissimulare la crisi (del sistema) dell'estetica (moderna) dalla possibilità dell'estetica d'immaginare nuove configurazioni epistemiche. E qui le *Riflessioni* dubosiane possono diventare stazione preziosa per la nostra riflessione. Basta leggere Du Bos come se stesse *dopo* Batteux e Kant (e dopo Hegel e Croce) e aprire il paradigma del futuro.

¹ A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, 1913, rist. an. Genève 1969.

² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. I Teoria. II Storia*, Milano-Palermo-Napoli, 1902, pp. 157-78. Per un approfondimento della *Storia* crociana rimando al mio saggio *Una Storia per l'Estetica*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 19 (1988), e al più recente *Per eccesso e per difetto: Croce e la storia dell'estetica*, in "Studi di estetica", 26, 2002, pp. 23-40.

³ Come si sa, l'estetica, per Kant, è la «scienza di tutti i principi a priori della sensibilità» e, giudicando «fallita» la speranza di Baumgarten, «il quale credette di ridurre a principi razionali il giudizio critico del bello, e di elevarne le regole a scienza», proponeva addirittura di «abbandonare di nuovo questa denominazione»: *Kritik der reinen Vernunft* (1781), trad. it. *Critica della Ragion pura*, Bari, 1963, pp. 66-67.

⁴ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 201. Nelle edizioni successive Croce riformulerà questo passo, ma solo dal punto di vista stilistico.

⁵ Ivi, p. 209.

⁶ B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (1892), London 1966⁸.

⁷ Ivi, p. 77.

⁸ R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer wissenschaft* (1858), rist. an. Hildesheim-New York, 1973, p. 112.

⁹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), Madrid 1974⁴, 2 voll.

¹⁰ Ivi, I, p. 994.

¹¹ R. Zimmermann, cit.

¹² Ivi, p. 205, corsivi miei.

¹³ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* (1752), in Id., *Œuvres Historiques*, Paris, 1957, p. 1158.

¹⁴ N. Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*, Paris, 1694.

¹⁵ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze, 1966, p. 153.

¹⁶ Nella traduzione italiana: «con metodo filosofico», *Riflessioni*, I, p. 37.

¹⁷ Cfr. A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, (1735), trad. it. *Riflessioni sulla Poesia*, Palermo, 1999³.

¹⁸ Cfr. Id., *Aesthetica* (1750), trad. it. *L'Estetica*, Palermo, 2000.

¹⁹ E. Migliorini, cit., pp. 158-59.

²⁰ Cfr. A. Lombard, cit.; M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* (2001), Milano, 2005.

²¹ E. Migliorini, cit., p. 227.

²² G. W. F. Hegel, *Estetica*, Milano, 1963, p. 5.

²³ Cfr. Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), trad. it. *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo, 2002⁴.

²⁴ Cfr. M. Mendelssohn, *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), trad. it. *Sui principi fondamentali delle belle lettere e delle belle arti*, in Id., *Scritti di Estetica*, Palermo, 2004.

²⁵ A. Lombard, cit., p. 329.

²⁶ E. Migliorini, cit., p. 232.

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

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

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

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

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

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Jean-Baptiste Du Bos and the Aesthetic of Reception

The International Centre for the Study of Aesthetics celebrated the 25th anniversary of its foundation with the publication of the Italian edition of Jean-Baptiste Du Bos's seminal *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Palermo: Aesthetica Edizioni, 2005). The Centre also organized a Seminar on Du Bos's work, entitled "Jean-Baptiste Du Bos and the Aesthetic of Reception", which took place in Palermo on October 21-22, 2005.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the papers presented at that Seminar, and more specifically: Elio Franzini's "Dialogue of the Dead: The Ancients and the Moderns", Giovanni Lombardo's "Du Bos and the Lesson of the Ancients", Giuseppe Pucci's "Du Bos and the Visual Arts of the Ancients and the Moderns", Salvatore Tedesco's "Du Bos between Rhetoric and Anthropology: Huarte de San Juan and François Lamy", Andrea Gatti's "Art and Its Limits: The British Sources of Du Bos's *Réflexions critiques*", Enrico Fubini's "Du Bos and Music", Claudio Vicentini's "Du Bos and Theatre Acting", Carlo Serra's "Du Bos and the Resounding Mask", Maddalena Mazzocut-Mis's "Du Bos and Climatic Theory", Franco Fanizza's "The Age of Regency in France and Du Bos's Aesthetics", Fernando Bollino's "Du Bos and 18th-Century French Aesthetics", Giuseppe Sertoli's "Du Bos and 18th-Century British Aesthetics", Lorenzo Lattanzi's "Du Bos's Reception in 18th-Century Germany", Paolo D'Angelo's "Du Bos's Reception in 18th-Century Italy", Giovanni Matteucci's "Du Bos and the Critique of Feeling", Roberto Diodato's "Du Bos and the Spectator's Gaze", Andrea Pinotti's "Du Bos, Empathy and the Mirror-Neurons", and Luigi Russo's "The Case of Du Bos and the Paradigm of Aesthetics".

The volume offers a comprehensive mapping of Du Bos's *Réflexions critiques* within the context of the history of aesthetics, foregrounding its sources and distinctive thematic concerns, its enormous influence and diversified reception, as well as the contemporary relevance of Du Bos's work and its impact on today's aesthetic debates.