

LA PRESENZA DI VICO NELL'ESTETICA MUSICALE DI ESTEBAN DE ARTEAGA

Alessandro Bonesini

Abstract: This short essay aims to briefly mention two facts that characterize the receiving of Vico's in the Iberian intellectual world, and in the Hispanic cultural community that migrated to Italy after the expulsion of the Jesuit order from the Spanish Kingdom in 1767. The first deal is concerning the influence of some of Vico's ideas in musical treatises of the second half of the eighteenth century. The second deal is about the superficial recognition of Vico's presence in Arteaga's works in the twentieth century studies. In general, the essay suggests that the influence of Arteaga's works in the music field should be made clearer, starting from the broader background of the categories of the late eighteenth century's new aesthetics.

Keywords: Arteaga, Vico, Opera, Aesthetics, Music.

* * *

Questo intervento, nei limiti delle fonti consultate e della sua estensione, cerca di tratteggiare per cenni la figura del gesuita spagnolo Esteban de Arteaga y López (Moraleja de Coca, provincia di Segovia, 26 dicembre 1747 - Parigi, 30 ottobre 1799), che nel 1767, all'età di vent'anni, si trasferì in Italia in seguito all'imminente espulsione dell'ordine dalla Spagna, e che divenne uno dei protagonisti di spicco della vita culturale, musicale ed estetica del secondo Settecento italiano. Di Arteaga si prendono in considerazione alcuni elementi del contesto, ed alcuni aspetti dell'estetica musicale, istituendo un primo confronto con le concezioni di Giambattista Vico, di cui Arteaga fu uno dei primi documentati lettori ed interpreti di nazionalità spagnola. Lo studio ha carattere orientativo¹.

Nel panorama italiano mancano contributi sistematici su Arteaga, e si trovano soltanto studi molto parziali. Dall'Ottocento al 1960 si possono ricordare gli interventi di De Tipaldo, Teotochi Albrizzi, Cian, Gallerani, Natali, Malipiero, Binni, D'Amico, Bigi, Allorto e Borghini.

In ambito ispanico la letteratura è più vasta, e si possono citare Menéndez Pelayo, Manuel Olguín, Micó Buchón. Colui che segnò la rinascita delle opere di Arteaga fu il gesuita Miguel Batllori, che lavorò molto tempo in Italia, ricostruendo la biografia intellettuale e culturale dell'abate spagnolo. A lui si devono le edizioni moderne delle *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, del 1943, e delle *I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, del 1944. Accanto a Batllori, Marja Eva Rudat ha composto il saggio più vasto e approfondito sull'opera di Arteaga, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*. Il saggio contiene anche la più ampia e completa bibliografia anteriore al 1970.

Batllori ricostruisce in sintesi l'itinerario filosofico di Arteaga in un articolo del 1938², citando, fra gli altri suoi autori di riferimento, Galileo, Beccaria, Malebranche, Locke,

¹ Le citazioni dalle opere originali sono riportate in grafia antica, con accentazione non corrispondente allo spagnolo moderno. Lo stesso vale per i titoli delle opere originali.

² M. Batllori, *Ideario filosófico y estético de Arteaga*, in «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», Serie I, VII (1938), pp. 293-325.

Scipione Piattoli, Pufendorf, e per quanto riguarda l'estetica, Winckelmann, Mengs, Azara, Milizia, Crouzat, André, Wolff, Hutcheson, Diderot. La portata della principale opera estetica di Arteaga rimase comunque assai limitata, anche per il naufragio del progetto di traduzione in lingua italiana. Gli stessi Croce e Natali appena accennano alle *Investigaciones* nei loro lavori di estetica. Molte notizie sulle letture di Arteaga si ricavano dall'epistolario con Albergati, Baraldi, Bettinelli³ e Borsa.

José Manuel Sevilla Fernández, nella sua ricca ricognizione sulla presenza di Vico nella cultura spagnola, dimostra come sia ormai da considerarsi errata la convinzione «che il suo pensiero non sia entrato in contatto con la cultura spagnola»⁴. Il primo vichiano che opera in area iberica sembra essere Boturini Benaduci. Sevilla Fernández, nel suo articolo del 1989, cita diverse fonti, a cui tuttavia va aggiunto l'intervento di Miguel León-Portilla, che già nel 1974, poco prima dei lavori riportati da Sevilla Fernández, riassume, in prefazione all'edizione della *Nueva Historia General de la América Septentrional*, il vichismo di Lorenzo Boturini Benaduci (nato nel 1702 a Sondrio, in Lombardia, e morto, a seconda delle fonti, nel 1749, nel 1751, nel 1753 o nel 1755). León-Portilla⁵ riconosce apertamente il debito esplicito che Boturini contrae con Vico. Del napoletano Boturini adotta il metodo di analisi storica della *Scienza Nuova*, riscontrando come esso si riveli adattissimo alla lettura dei fatti della storia delle civiltà precolombiane. Si tratta di una sorta di attuazione scientifica della prospettiva vichiana, esercitata nel suo carattere operativo, alla prova di un'altra storia, diversa e indipendente da quella della classicità.

Il gesuita Clavigero (Francisco Javier Clavijero, 1731-1787), nella sua *Historia antigua de México*⁶, mostra evidenti influssi vichiani. L'opera, fondamentale per l'atteggiamento degli europei verso la storia precolombiana, fu pubblicata nel 1780 a Cesena, in lingua italiana, e sicuramente circolava nella cerchia di Arteaga. Clavigero dedica importanti osservazioni alla vita musicale della cultura *mexica*, considerata come speciale articolazione del fenomeno antropologico e culturale. In tal modo, Clavigero presenta anche una primissima prospettiva dialettica ed "etnomusicologica", nel ricondurre la musica di una diversa tradizione culturale di fronte all'estetica musicale europea⁷.

Arteaga cita direttamente Vico in almeno due luoghi della sua opera. Le citazioni sono riportate probabilmente per la prima volta nel saggio di Rudat del 1970. La studiosa (come Sevilla Fernández) sottolinea come Batllori stesso, nonostante i suoi studi approfonditi degli anni Cinquanta sulle edizioni e sui manoscritti di Arteaga, avesse errato nel sostenere che Arteaga non avesse mai citato Vico nei suoi scritti. I termini con cui Arteaga si riferisce al napoletano lasciano intendere una lettura non superficiale dell'intera *Scienza Nuova*. La prima citazione si trova nell'epistolario e si riferisce alla trattazione del Libro III della *Scienza Nuova*, dedicato al tema "*Della scoperta del vero Omero*": «Il Genio superiore e

³ Per un'analisi del rapporto con Bettinelli, vedasi M. Batllori, *Arteaga e Bettinelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII (1939), pp. 92-112.

⁴ J.M. Sevilla Fernández, *Giambattista Vico nella cultura spagnola (1735-1985)*, trad. it. di A. Stile e A. Scocozza, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIX (1989), p. 171. Sevilla Fernández fa riferimento alle posizioni espresse da Menéndez Pelayo, nella sua *Historia de las Ideas Estéticas en España*, del 1883 (nell'edizione M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, vol. I, p. 1904).

⁵ M. León-Portilla, *Estudio preliminar*, in L. Boturini Benaduci, *Nueva Historia General de la América Septentrional*, Ciudad de México, Editorial Porrúa, 1974, pp. XLVII-LV.

⁶ F.S. Clavigero, *Storia antica del Messico, cavata da' migliori storici spagnuoli; e da' manoscritti; e dalle pitture antiche degl'indiani*, Cesena, per Gregorio Biasini all'Insegna di Pallade, 1780.

⁷ Vedasi lo studio di S. Tedeschi, *La riscoperta dell'America. L'opera storica di Francisco J. Clavigero e dei gesuiti messicani in Italia*, Roma, Aracne Editrice, 2006, p. 126.

trascendente d'Omero è appunto in questo caso, e perciò il profondo Giambattista Vico disse parlando di lui, *la delicatezza è una minuta virtù; l'addove un grande e rovinoso torrente porta seco torbide l'acque, e rotola sassi e tronchi colla violenza del corso*⁸.

Nella seconda citazione, riportata ancora dalle *Lettere* da Rudat, Arteaga scrive del “celebre” Vico, dimostrando non solo di conoscerne la diffusione già significativa nei dibattiti filosofici del mondo italiano e probabilmente europeo, ma anche, e forse soprattutto, riconoscendone la dovuta fama, quasi che quel “celebre” fosse insieme un dato ed un auspicio.

È particolarmente significativo che le indagini di Vico sul canto si concentrino nel Libro Secondo della *Scienza Nuova*, luogo della trattazione della Poetica, specialmente la Logica Poetica, e nel Libro Terzo, nel contesto della questione della *discoverta del vero Omero*. Non a caso Arteaga cita Vico esplicitamente proprio in un contesto epistolare legato al dibattito sulla questione omerica. Ciò può anche offrire l'indicazione di una lettura selettiva della *Scienza Nuova* da parte dello spagnolo: se così fosse, felice scelta, dato che appunto in quelle sezioni si ritrovano i pensieri sull'origine, sulla natura e sulla funzione del *mèlos* in Vico. Non deve esser sfuggito ad Arteaga, nella prospettiva del problema centrale del saggio *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, il legame indicato da Vico fra genere tragico e personaggi non fittizi.

[...] né appo i Greci, né appo i Latini giammai si finse di getto un *Personaggio*, che fusse il principale subbjetto d'una Tragedia, e 'l gusto del volgo gravemente lo ci conferma, che non | vuole *Drami per Musica*, de' quali gli *argomenti* son tutti *tragici*, se non sono presi da *Istorie*; ed intanto sopporta gli *argomenti finti nelle Commedie*, perché essendo *privati*, e perciò *sconosciuti*, gli crede *veri*⁹.

Assai interessante è l'esemplificazione vichiana, che nasconde un vero e proprio quadretto del gusto del suo tempo; tuttavia, l'osservazione si mantiene teoretica, riscontrando la condizione del credito di veridicità del genere comico nell'anonimato dei personaggi. Si legge qui il classicismo vichiano, ancora lontano dalla virulenza della polemica musicale fra antichi e moderni tanto cronologicamente, quanto e più per ragioni sistematiche. In questo pare di dover sostenere che Vico è intimamente un “antico”.

L'origine del canto dunque si radica nelle passioni, ed è un'origine fisica, emozionale, addirittura muscolare, tanto che Vico cita anche la mollezza dei tessuti dei fanciulli. «E la cagion si è, che le *vocali* sono *facili a formarsi* ma le *consonanti difficili*; e perché si è dimostrato che tai primi uomini stupidi per muoversi a profferire le voci, dovevano sentire *passioni violentissime*, le quali naturalmente si spiegano con *altissima voce*; e la natura porta, ch'ove uomo *alzi assai la voce*, egli dia ne' *dittonghi*, e nel *canto*»¹⁰.

Tutto questo sottrae terreno all'intellettualismo, e financo alle diverse forme di idealismo che sul finire del secolo colonizzavano anche settori dell'estetica nascente. Lo stesso Arteaga fu interprete “imbarazzato” di Vico, incerto fra l'ammirazione e la selezione, sedotto dalle analisi profonde e dalla metodologia storica, ma perplesso di fronte all'antichità “consolidata” nel sistema vichiano, e dunque anche nella sua estetica.

La questione del melodramma come opera totalizzante, in cui Arteaga pose alcune delle idee fondative della storia del problema, era anch'essa presente e leggibile nella *Scienza Nuova*, dove Omero stesso viene indicato come il compositore per eccellenza di materiali di

⁸ E.M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 272.

⁹ G. Vico, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Milano, Bompiani, 2013, p. 1150 (393-394).

¹⁰ Ivi, p. 965 (192).

diversa origine e natura: «siccome *hómeros* vogliono pur' essersi detto da *homú simul*, & *éirein*, *connectere*, [...] per significare l'*Omero nostro*, che fu *legatore*, ovvero *compositore di Favole*»¹¹. Nella definizione di "ragion poetica", Vico elenca i medesimi elementi che compongono il melodramma, come farà Arteaga nelle *Rivoluzioni*: «[...] tutta la *Ragion Poetica* nelle sue parti, che sono la *favola*, il *costume*, e suo *decoro*, la *sentenza*, la *locuzione*, e la di lei *evidenza*, l'*allegoria*, il *canto*, e per ultimo il *verso*»¹².

Non manca materia per riconoscere nell'enunciazione delle parti di cui si compone la vichiana "ragion poetica", una complessità espressiva, una macchina organica di sollecitazioni sensoriali diverse, che armonizzate con intento unitario vanno a costituire un oggetto coerente. Allo stesso modo, non sfugge l'assonanza di Arteaga quando riconosce la medesima natura composita nel dramma musicale: "Opera", plurale di *opus*, che tradisce ancora la natura molteplice della propria unità.

Qualora sentesi nominare questa parola Opera non s'intende una cosa sola ma molte, vale a dire, un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così retamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, né comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte¹³.

Inoltre, nella stessa *Scienza Nuova* Vico utilizza la sua conoscenza dei termini delle forme musicali rinascimentali e barocche per designare fenomeni analoghi in diversi contesti storici: la «canzona» per i canti egizi, le «arie per musica» per i lirici melici come Pindaro, i «drami per musica» riferendosi ai melodrammi storici e mitologici.

Pastor Pérez ritiene invece che sia proprio sulla considerazione dell'opera totale che si manifestino le maggiori distanze fra Arteaga e Vico¹⁴. Nella sua critica si riferisce alle analisi di Borghini, che riscontra tratti vichiani nell'idea della grandezza dell'artista che non mette al primo posto le regole, e non tiene conto del temperamento e dei destini dei popoli, delle tradizioni e in genere del primato storico come influsso dell'arte. A dire il vero, la critica sembra piuttosto generica, e non se ne comprende con chiarezza la spiegazione in rapporto alla concezione vichiana dell'arte. Altrettanto poco pertinenti sembrano i richiami agli esiti psicanalitici delle idee di Arteaga, che deriverebbero in parte da Vico.

D'altro canto, Borghini accentua il carattere lockiano delle teorie di Arteaga, secondo cui anche il desiderio di bellezza è determinato dall'inquietudine. L'arte dunque, per Arteaga, produce nello spettatore una felicità fittizia, è un gioco che sospende la ragione, è immaginazione¹⁵.

Pastor Pérez vede bene quando individua nell'opposizione ragione-sentimento il criterio di misura del gusto: la dualità fra armonia e melodia, in musica, si ripropone qui ancora una volta, quasi come un archetipo ermeneutico. L'altro grande problema che Pastor Pérez segnala in Arteaga è la riflessione sul carattere di imitazione limitata posseduto dalla musica, la quale non riesce mai ad essere troppo precisa nell'atto di significare. E tuttavia, è Fubini che legge in Arteaga una considerazione della musica quale possibile linguaggio artificiale, invenzione dell'arte per supplire all'insufficienza della lingua naturale. Pensiero assai inte-

¹¹ Ivi, pp. 1154-1155 (399).

¹² Ivi, p. 876 (93).

¹³ E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, per la Stamperia di Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio, 1783, pp. 29-30.

¹⁴ M.A. Pastor Pérez, *Arteaga y Vico. Génesis del arte total: La Opera*, in «Cuadernos sobre Vico», I (1991), 1, pp. 43-54, in particolare pp. 43-44.

¹⁵ Ivi, p. 46.

ressante in chiave vichiana, ma che anche in questo caso, né Fubini né Pastor Pérez indagano a fondo.

Lo studio di Rudat su Arteaga è forse il più completo che sia mai apparso. Tuttavia la studiosa, pur avendo il merito indiscusso di aver sottolineato la relazione fra Arteaga e Vico, non si sofferma a sufficienza su un confronto approfondito fra i due autori. Nel segnalare la concezione vichiana della poesia, sostiene che Arteaga se ne discosti, non ritenendo lo spagnolo che la poesia costituisca una forma di conoscenza intuitiva: «Pero el aspecto cognoscitivo que Vico atribuye a la poesía no satisface al español, quien niega que ésta constituya una forma de conocimiento intuitivo»¹⁶.

Di contro, Rudat sostiene che Arteaga ritenga superiore alla teoria di Vico quella che lei chiama l'idea lockiana della "psicologia dell'inquietudine". Citando l'opera di Locke *An Essay Concerning Human Understanding*, annota come il desiderio, inteso quale assenza di qualcosa che porta con sé l'idea di piacere, sia un concetto più prossimo alle idee di Arteaga¹⁷. L'opinione può anche essere plausibile, ma non si giustifica a sufficienza in relazione al raffronto con la concezione vichiana della poesia.

Sostanzialmente, le citazioni vichiane di Rudat, così come la comprensione delle relazioni fra il napoletano e lo spagnolo, non vanno oltre l'accento. Eppure, è altresì curioso come Rudat rifiuti risolutamente molte delle concezioni espresse da diversi studiosi dell'opera di Arteaga, sostenendo che nessuno sia riuscito a comprenderne la modernità. Nel prologo del suo saggio infatti ascrive questo misconoscimento tanto a Menéndez Pelayo, quanto al padre Miguel Batllori, nonostante i suoi meritori studi che hanno riportato le opere di Arteaga all'attenzione della critica contemporanea. Scrive Rudat: «El error básico de la crítica anterior ha sido tratar de juzgar al esteta español de acuerdo con ciertas características típicas que se atribuyen a autores de las últimas décadas del siglo XVIII en lugar de profundizar en su concepción del arte»¹⁸.

Si può concordare con l'affermazione, nel senso che anche a nostro parere un'ermeneutica del lavoro di Arteaga non può scaturire da categorie che non solo risultano tarde rispetto alla sua opera e ancor più alla formazione, per lo più italiana, che ne costituì la genesi, ma che anche non colgono (e non possono cogliere) nel segno di un'opera aperta, a volte ambigua e contraddittoria, di un analista che ha comunque tentato di penetrare in un mondo in via di sparizione, e che ne ha colto alcuni frammenti con grande chiarezza, non riuscendo tuttavia a comporli in un quadro sufficientemente coerente, dato che gli eventi stessi della musica e della sua estetica stavano velocemente evolvendo, e in gran parte erano già radicalmente mutati.

Rudat peraltro nota come Batllori comprenda l'importanza dell'atto della creazione artistica per Arteaga, e Menéndez Pelayo ne riconosca l'innovativa concezione di un'arte inserita nel contesto sociale: entrambi però gli attribuirebbero un eccessivo idealismo soggettivo. Manuel Olguín avrebbe il merito invece di aver compreso il ruolo chiave del concetto di bellezza nell'arte, ma il demerito di essere stato incapace di distinguere Arteaga da Winckelmann. Anche José Luis Micó Buchón sbaglierebbe nella sua critica, avvicinando le concezioni di Arteaga al misticismo neoplatonico di Sant'Agostino, anche se coglierebbe nel segno quando interpreta il senso del concetto di imitazione.

¹⁶ E.M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga...*, cit., p. 273. Giudizio riportato pari pari da M.A. Pastor Pérez, *Arteaga y Vico*, cit., p. 46.

¹⁷ Ivi, p. 274.

¹⁸ Ivi, p. 8.

Il musicologo italiano Riccardo Allorto viene stroncato totalmente da Rudat, per la sua lettura di Arteaga come razionalista neoclassico, incapace di includere l'espressione nel sentimento artistico. Quasi la stessa sorte tocca a Vittorio Borghini, che errerebbe nell'attribuire ad Arteaga l'idea che l'arte sia il prodotto di un'immagine mentale dell'artista, ed inoltre collocherebbe Arteaga più in alto di Kant senza darne ragioni.

Parrebbe evidente, dunque, come Arteaga risulti autore di assai difficile lettura e comprensione agli occhi della critica, quantomeno quella precedente al saggio del 1970.

Sevilla Fernández ha confermato di recente il debito di Arteaga nei confronti di Vico, ma anche in questo caso non si va oltre l'accenno rapido. Tuttavia, Sevilla Fernández annota convenientemente che le citazioni di Vico si trovano nelle *Lettere al Sig. G.B.C.*, del 1787, «ossia in uno scritto che precedette di due anni la pubblicazione de *La Belleza Ideal*; per cui possiamo senz'altro affermare che nella sua elaborazione del compendio di estetica siano presenti influenze Vichiane, anche in assenza di riferimenti espliciti»¹⁹.

Le opere teoriche principali di Arteaga sono tre, e due di esse sono comunque precedenti alle citazioni riportate nelle *Lettere al Sig. G.B.C.*: *Disertaciones sobre el ritmo*, del 1780; *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, (Bologna, 1783); *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación* (Madrid, 1789).

La contrapposizione teorica di armonia e melodia era stata inserita in un trattato di estetica tra i primi da Charles Avison (1709-1770), che nel 1752 ne fece oggetto del suo *An Essay On Musical Expression*. Avison, compositore, organista e clavicembalista²⁰, fu un allievo di Francesco Geminiani, e difese lo stile italiano e la forma del concerto grosso, con particolare riguardo ai modelli di Domenico Scarlatti e Benedetto Marcello. Le sue critiche serrate allo stile di Georg Friedrich Händel suscitarono molte polemiche, ma sono il segno di una posizione per così dire "tradizionalista". Quasi antesignano del riconoscimento della superiorità della maniera "antica", Avison individua nell'equilibrio fra melodia e armonia uno dei criteri estetici per riconoscere la qualità espressiva della musica.

Ciò che Avison non riesce a raggiungere è una descrizione sufficientemente autonoma della fantasia e del suo ruolo tanto nell'invenzione musicale quanto nella costruzione di un'estetica. Egli rappresenta uno dei primissimi esempi di riflessione sull'estetica della musica, che offre per tutta la seconda metà del secolo materia di contendere tanto sulla polarità armonica e melodica, quanto sul ruolo del gusto, che alla fine vedrà l'affermarsi del partito dei melodisti, e il tramonto, già sotto gli occhi di Avison, dell'età del basso continuo e della maniera del barocco maturo, che già Arteaga chiama "antico". Arteaga si colloca su un crinale da cui può osservare da un lato le novità incarnate da Gluck, da Calzabigi e da Vincenzo Manfredini, ma dall'altro, come novella Arianna, può guardare la nave di Teseo incrociare ormai al largo di un mondo già fatto storia e mito, come ben testimonia, sotto l'eleganza tutta britannica della sua prosa, l'equilibrato Charles Burney²¹.

¹⁹ J.M. Sevilla Fernández, *Giambattista Vico nella cultura spagnola...*, cit., p. 176.

²⁰ A testimonianza di come anche il partito degli "antichi" riconoscesse la necessità estetica della melodia, valga quanto Avison dichiara in calce alla versione per tastiera del Largo del primo dei suoi *Dodici Concerti Grossi*, Op. 9, Londra, Preston & Son, 1766, p. 3: «The accustomed Performer on the Organ or Harpsichord, will easily fill up the Harmonies of his Part as directed by the Figures in Thorough Bass. It was therefore thought unnecessary to crowd the Page with a multiplicity of Notes, which only serve to embarrass the Melody». La versione tastieristica si può ascoltare nella registrazione del maestro clavicembalista Fernando De Luca, all'indirizzo www.saladelcembalo.org, la più estesa banca dati libera di esecuzioni per clavicembalo esistente al mondo.

²¹ C. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London, T. Becket and Co., 1771.

L'erudito reggiano Giambattista Dall'Olio²² (1739-1823) nel 1790 pubblica nelle «*Novelle Letterarie*» di Firenze due dissertazioni in forma epistolare, che avrebbero dovuto costituire l'embrione del suo lavoro sulle origini del melodramma. Nel testo, Dall'Olio si scaglia contro le teorie della decadenza dell'opera settecentesca, di cui Arteaga era un sostenitore, imputandogli un utilizzo tendenzioso delle fonti, tanto da arrivare ad affermare (opinione peraltro piuttosto diffusa all'epoca nell'ambiente italiano) che l'opera *Le rivoluzioni* «contiene bugie e imposture non a centinaia, ma a migliaia»²³. Va da sé che Dall'Olio, nella contesa, prese le parti di Vincenzo Manfredini, con un certo spirito anche vagamente nazionalistico contro il drappello degli iberici.

Arteaga si trova sodale con numerosi appartenenti all'intellettualità spagnola di ambito gesuitico, che si trapianta in un'Italia pontificia per certi versi non troppo dissimile dalle coordinate culturali iberiche, nell'imminenza dell'espulsione dell'Ordine dalla Spagna. Tra questi Antonio Eximeno (1729-1809), protagonista di un'amicizia e di una polemica con Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784), il grande bolognese europeo che fu il riferimento teorico e storico principale di Arteaga nel tempo della sua formazione italiana.

Ad Eximeno comunque non appartengono atteggiamenti particolarmente astratti, e non è sua la tendenza ad attribuire alla musica caratteri in qualche modo misticheggianti, né comunque ad intenderla quale depositaria di una sapienza antica e filosofica, di una “sapienza riposta”, come si direbbe con linguaggio vichiano. Una delle definizioni pacate, ma fulminanti che Eximeno verga come epigrafi, si riferisce ad essa come la «[...] Musica, la quale non è che un piacere preparatoci dalla Natura per addolcire i fastidj della vita»²⁴. Come per Avison, sembra che la musica sia molto più incline a produrre effetti nel dominio del piacevole, che ad indurre passioni tristi. È evidente la conseguenza che questo sbilanciamento produce sul sistema teatrale degli affetti, che solo fino a due o tre decenni prima costituiva ancora il variegato paradigma espressivo e comunicativo del melodramma.

Ma è piuttosto sorprendente come Eximeno tratti alcuni caratteri delle origini della musica non soltanto con strumenti concettuali piuttosto vichiani, ma anche con una terminologia che sembra tener conto della prosa del napoletano. Anche soltanto ad una lettura generale del lavoro di Eximeno, e ad una ricognizione iniziale del rapporto che ci fu con Arteaga, si profila la possibilità di echi vichiani anche nella relazione intellettuale fra i due. Eximeno non cita mai Vico nella sua opera principale, ma in diversi passi il filo rosso con le sue idee è particolarmente evidente, come ad esempio nella lucida individuazione dell'interdipendenza di lingua e musica. «Dal principio, che la Musica consiste nelle modificazioni del linguaggio, si deduce che quelle Nazioni saranno più atte ad esercitare la Musica, le quali parlino, un linguaggio più grato all'orecchie. Questo mi sono proposto dimostrare nella seconda Parte, ricavando dalla varia indole delle lingue le cause della coltivazione, e della decadenza della Musica»²⁵.

Al principio musicale edonistico che si dispiega anche nella piacevolezza del suono della lingua si affianca una prospettiva per così dire evolutiva, con una parabola di crescita e di

²² L. Callegari, *Aspetti del dibattito musicale tardo settecentesco nel pensiero di Giambattista Dall'Olio*, in G. Vecchi, M. Calore (a cura di), *Teatro e Musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, Firenze, Olschki Editore, 1994, pp. 129-159, specialmente pp. 132 e 135.

²³ G. Dall'Olio, *Lettera a Bernardo Barbieri Sull'Anfiparnaso di Orazio Vecchi*, in «*Novelle Letterarie*», Firenze, 1790, in *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese di Girolamo Tiraboschi*, Reggio, Tipografia Torreggiani e Compagno, 1833, pp. 351-357 (reprint Bologna, Forni, 1972, pp. 321-348).

²⁴ A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Stamperia di Michel Angel Barbiellini nel Palazzo Massimi, 1774, p. 60.

²⁵ Ivi, p. 13.

decadenza della musica stessa, che in questo caso segue le sorti delle Nazioni. Il fenomeno musicale sembra quasi poter essere trattato come una manifestazione politica e civile, ed indagato con gli strumenti di una nascente storiografia. Anche queste osservazioni sono in fondo profondamente vichiane. Una delle definizioni che Eximeno appronta nel trattato *Dell'origine e delle regole della musica*, giunge all'identificazione della musica stessa con il linguaggio nel suo grado più puro, vale a dire scevro dai compromessi imposti dalla definizione dei significati. Tuttavia, risalta l'annotazione dei comuni fondamenti di parola e di musica: «Sarà dunque il nostro assunto ridur la Musica ad una semplicità quanto convenevole alla Natura, altrettanto giovevole alla pratica, provando essere la Musica un puro linguaggio, che à però i fondamenti quasi comuni con quelli del parlare»²⁶.

Se in molti passi Eximeno mostra di questa comunanza soprattutto gli elementi articolari, sonori e funzionali, condizionato dal suo sfondo velatamente empirista, non si può tuttavia non cogliere un parallelismo con le riflessioni vichiane sulla radice comune al canto di quelle che furono le prime lingue. Di questa comunanza è testimone anche Arteaga, che la riprende con moduli più personali, ma ancora con accenti vichiani, seppure un decennio più tardi.

Eximeno manifesta indizi di influenze vichiane, che andrebbero ulteriormente indagate. In un breve scritto Stefani sintetizza la polemica fra l'Eximeno e Padre Martini, che cambiò un rapporto di stima in un sessennio di silenzi. Arteaga, che godeva della stima di entrambi, fu l'artefice del loro riavvicinamento, e la sua collocazione per così dire "intermedia" si rivela anche nelle ambiguità e nella non consequenzialità di molte delle sue posizioni in fatto di estetica musicale. Le due opere oggetto del contendere sono la *Storia della musica* di Padre Martini, apparsa nel 1757, ed il trattato *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* dell'Eximeno, che vide la luce a Roma nel 1774. Stefani²⁷ riassume così uno dei nodi principali dello scontro. Da un lato Padre Martini, che crede nel primato del contrappunto sulla melodia, e professa la svalutazione dell'*espressione* come impedimento alla comprensione degli elementi formali, che da soli garantiscono la tenuta del senso della costruzione compositiva. «La musica "moderna" è dunque sin dall'origine predestinata alla condanna. La conquista tipicamente moderna dell'"espressione" viene respinta perché perturberebbe l'ordine cosmico tra suoni e affetti, servendo alla fin fine soltanto al diletto»²⁸.

Attraverso la diade sacro-profano, Stefani indica dunque la radicalità conservatrice della soluzione del Padre Martini, a cui si contrappone, dall'altro lato, la prospettiva storicistica, e si potrebbe aggiungere anche "antropologica" dell'Eximeno: diametralmente opposta anche per l'assunzione del diletto, del piacevole, come categoria estrinseca del giudizio estetico, nell'apertura progressiva dell'indagine sul *gusto*, che di lì a poco troverà sistematizzazione nelle riflessioni del Kant della *Kritik der Urteilskraft* (1790).

Radicale nel senso opposto è la soluzione dell'Eximeno: sacro e profano non sono qualità inerenti alla musica, ma pura relazione di essa a un oggetto. Quale oggetto? Anzitutto il contesto globale del rito, della situazione. Poi il "soggetto" cioè un determinato testo e gesto rituale. Quindi le disposizioni par-

²⁶ Ivi, p. 60.

²⁷ Oltre ad altre opere, Stefani prende in esame in particolare i seguenti luoghi dei due trattati: G.B. Martini, *Storia della musica*, vol. I, Dissertazione 3^a: «Del Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio», Bologna 1757; A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica...*, cit..

²⁸ G. Stefani, *Padre Martini e l'Eximeno: Bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV (1970), 4/3, pp. 463-481, p. 467.

ticolari dell'uditore in un'analisi della devozione che è degna di nota. Infine i presupposti della cultura e del costume²⁹.

Ma davvero vichiana è anche la dinamica di oggettivizzazione della relazione fra musica e mondo, in questo senso veramente musica "mondana". L'appartenenza ai fatti della storia di tutte le determinazioni del fenomeno musicale, o quantomeno la loro considerazione sotto questa specie, apre lo spazio per un riposizionamento dei fenomeni del suono e del canto, che si avvicinano ad una più solida e profonda intimità con i movimenti del mondo e della storia, nei moti della corporeità, nei gesti, nei ritmi e nelle antichissime intenzioni che diedero origine comune (e ancora agiscono in questo senso) a suoni parlati e suoni cantati.

Arteaga preparò scrupolosamente la sua storia della musica, quale si può in effetti considerare la sostanza del testo *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. In questo interesse storico, che va di pari passo con quello di Martini e di Burney, si può ritrovare una centralità di stampo metodologico, che sicuramente deriva da un'assimilazione ponderata, ma consolidata, della lezione vichiana, anche sotto questo profilo probabilmente già transitata nell'Eximeno. L'interesse documentale di Arteaga è testimoniato da Batllori nelle ricerche sulla poesia romanza delle origini, che coincide con la curiosità di ritrovare all'interno delle espressioni musicali precedenti ad Alfonso el Sabio il carattere della musica greca, che egli riscontra in alcuni manoscritti dei secoli XII e XIII consultati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (*Tractatus de cantu mensurato*, del monaco benedettino Francone) ed alla Biblioteca Barberina in Roma (Codice di Teodorico de Campa), e dei quali riporta in una lettera, precedente al 1783 (anno di pubblicazione delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*), alcuni frammenti. Nei canti, che egli ritiene provenzali, ad ogni nota corrisponde una sillaba, e questo lo pone sulle tracce di un'investigazione che è prima metodologica che enciclopedica³⁰.

Questa attitudine filologica musicale si iscrive negli esordi della disciplina, di cui Burney fu tra i primi protagonisti. Un'attitudine che dà conto della levatura di Arteaga come ricercatore, forse spesso sottovalutata, adombrata dal suo carattere battagliero e incline alla polemica, al sarcasmo, e facile a crearsi inimicizie per la franchezza delle sue opinioni e la talora scarsa sensibilità per la diplomazia. Ad Arteaga accadde qualcosa di simile a quanto toccò a Giacomo Casanova, ricordato per la vita avventurosa, ben più che per la sua interessante produzione letteraria e critica. A ben guardare, le *Disertaciones sobre el ritmo*, del 1780, rappresentano un tentativo assai dotto, specialistico e sistematico di penetrare nell'essenza della musica del mondo antico, con un'impostazione nient'affatto accademica. In questo lavoro, ancora non sufficientemente considerato dagli studi, quantomeno in Italia, Arteaga adotta un metodo assai moderno, investigando gli elementi letterari, teatrali, linguistici, prosodici e poetici che indirettamente diano informazioni sulla musica degli antichi, altrimenti perduta. A quest'opera andrebbe dedicato uno studio specifico, e quasi sicuramente vi si ritroverebbero tracce del metodo vichiano³¹.

²⁹ Ivi, pp. 479-480.

³⁰ La lettera si trova a Roma, Archivio dell'Università Gregoriana, ms. 553, f. 326-327, ed è riportata da Batllori, in E. de Arteaga, *I Lettere Musico-filologiche II Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, a cura di M. Batllori, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Arte y Arqueología «Diego Velázquez» (Sección de Estética), 1944, pp. xv-xxv.

³¹ Nella stesura dell'opera, Arteaga ha sicuramente tratto molto materiale dalla ricca silloge di Marcus Meibomius (Tönnig, c. 1630 - Utrecht, 15 febbraio 1710), che viene citato in ben 19 pagine dell'edizione di Batllori. Nell'opera, Meibomius riporta i seguenti scritti: Aristoxenus (*Elementa harmonica libri III*), Euclides (*Introductio harmonica*), Nichomachus gerasenus pythagoricus (*Harmonices manuale*), Alypius (*Introductio musica*), Gaudentius philosophus (*Introductio harmonica*), Bacchius senior (*Introductio artis musicae*), Aristides Quintilianus (*De musica libri III*),

Si ritorna dunque brevemente su alcune idee di Arteaga contenute nelle *Rivoluzioni*. Batllori individua le caratteristiche principali dell'opera: l'antiaccademismo, la teoria del *buon gusto* come reazione antibarocca, e l'ideale drammatico come fusione di tutte le belle arti. Inoltre, pone l'accento giustamente su due osservazioni di Arteaga sull'unione di parole, musica e rappresentazione:

La prima, che la musica è più povera della poesia, limitandosi quella al cuore, all'orecchio e, in qualche modo, alla immaginazione, laddove questa si stende anche allo spirito ed alla ragione. In contraccambio la musica è più espressiva della poesia, perché imita i segni inarticolati, che sono il linguaggio naturale e, per conseguenza, il più energico [...]. La seconda è che la poesia fatta per accoppiarsi colla musica, debbe rivestirsi delle qualità che questa richiede, e rigettarne tutte le altre: circostanza che tanto più divien necessaria quanto la lingua è men musicale³².

È difficile non ravvisare accenti vichiani nei modi e nel linguaggio che Arteaga adotta per dimostrare che la musica possiede maggior potere espressivo rispetto alla poesia. Arteaga si riferisce esplicitamente al linguaggio naturale, composto di segni non articolati. Il linguaggio naturale, inoltre, significa in modo più "energico", vale a dire più diretto, con passioni più forti. Il richiamo va immediatamente alle figure dei "bestioni", che vivevano di passioni e di emozione. Fra i molti luoghi vichiani che si possono richiamare, spicca il testo della *Degnità LIX*: «Gli uomini sfogano le grandi *passioni* dando nel *canto*, come si sperimenta ne' sommamente *addolorati*, & *allegri*. Queste due Degnità, supposto, che gli Autori delle Nazioni gentili eran andat'in uno stato ferino di *bestie mute*; e che, per quest'istesso *balordi*, non si fussero risentiti ch'a spinte di *violentissime passioni*, dovettero formare le *prime loro lingue cantando*»³³. È evidente l'ascendenza vichiana della collocazione della musica al livello gnoseologico e storico dei linguaggi non articolati, con un'antecedenza cioè rispetto alla comparsa determinata delle lingue positive, delle lingue volgari. È visibile lo stampo vichiano anche nel fatto che la musica possa imitare i segni inarticolati. Il linguaggio è squisitamente vichiano, e questa presenza la si ritrova proprio in uno dei gangli essenziali dell'estetica musicale dello spagnolo, la natura del concetto di espressione.

Con una felice descrizione, Andrea Sangiacomo ricostruisce come l'urlo si faccia canto nel cammino di formazione della parola vichiana³⁴. La capacità *riproduttiva* esercita di pari passo la capacità *produttiva* della mente umana. Il processo di appropriazione degli eventi del mondo, così come quello parallelo di modellazione della coscienza, non segue una libera scelta individuale. Non possiamo sottrarci dall'attitudine umana alla conoscenza.

Come reazione intenzionale all'inintenzionale stato di angoscia originario, la parola è e deve essere intesa essenzialmente come suono che mantenuto vivo, spandendosi, articolandosi in successione, articola, scandisce e divide l'indistinto originario. L'urlo viene modulato, ritmicamente e melodicamente:

Martianus Capella (*De musica liber IX*). Vedasi M. Meibomius, *Antiquae Musicae Auctores Septem. Graece et Latine*, Apud Ludovicum Elzevirium, Amstelodami, 1652. Naturalmente, il debito di Arteaga alla *Storia della musica* (1757-1781) di Padre Martini rimane indubbio.

³² E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano...*, cit., pp. 38-39.

³³ G. Vico, *La Scienza Nuova...*, cit., p. 875.

³⁴ Per un'analisi del tema vichiano del parlare cantando, con un equilibrato confronto con Herder, si veda J. Trabant, *Parlare cantando: Language Singing in Vico and Herder*, in «New Vico Studies», 9 (1991), pp. 1-16, edito da Giorgio Tagliacozzo e Donald Phillip Verene.

si fa canto e nel suo procedere *temporale*, in *successione*, articola *nomi - nomoi - canti rituali*, che non già imitano le differenze tra le cose, ma le *inventano*, le *istituiscono*³⁵.

È Vico stesso che dà l'indicazione del criterio guida che può aver indotto i "bestioni" a formulare canti, la regola naturale che essi possono aver seguito nella produzione e nella riproduzione dei canti primigenii. Nella *Degnità XLVII* si legge con estrema chiarezza una proposizione, che riveste un valore tutt'altro che trascurabile nella decodifica del rapporto che l'uomo intrattiene con l'apparire del mondo, anche fin dalle primissime origini. «La Mente umana è naturalmente portata a *dilettarsi dell'Uniforme*»³⁶.

In questo assunto vi sono tre polarità di estrema rilevanza. Il concetto di uniforme, per cui la disposizione crea regolarità; questa poi si rende desiderabile e crea diletto; infine la naturalezza e spontaneità di questo processo.

Rudat segnala poi anche la vicinanza di Arteaga con le tesi del dedicatario dell'opera *Le rivoluzioni*, quel José Nicolas De Azara, autore del *Comentario al tratado de la Belleza de Mengs*, dove l'estetica neoclassica è già decisamente affermata. De Azara formula una teoria del bello come sintesi di perfezione e piacevolezza.

La union de lo perfecto y agradable es sin duda lo que hace Bellas las cosas. El alma juzga la perfeccion: los sentidos perciben el agrado: y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la Belleza. Perfecto, respecto de nosotros, es aquello en que no sobra ni falta nada de lo que creemos debe tener. Agradable, lo que hace una impresion moderada en nuestros sentidos. El ignorante podrá pues juzgar de la impresion material que reciben sus órganos: y el entendido de lo que sobra, ó falta á la cosa; pero de lo Bello solo es juez competente la razon³⁷.

Arteaga concorda con l'impostazione di De Azara a riguardo del ruolo del gusto e della vivacità immaginativa nel consentire il giusto atteggiamento critico che permette di riconoscere il bello. Rudat annota che «Las reflexiones de Arteaga giran alrededor de las mismas ideas cuando señala que la función del gusto es percibir, confrontar y analizar las relaciones. El mejor crítico es el hombre de gusto que posee sensibilidad y vivacidad imaginativa y que, a la vez, debe controlar la impetuosidad del genio»³⁸.

Un'altra prospettiva che in parte risente di Vico, ma in parte se ne distacca, si ritrova ancora nelle *Rivoluzioni*. Nel Capitolo VI del Tomo I, *Riflessioni sul meraviglioso. Origine storica, e propagazione di esso in Europa. Cause del suo accoppiamento colla musica, e la poesia nel melodramma*, Arteaga ricostruisce la genesi del sentimento della meraviglia, e la riscontra nel fatto che «L'ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l'uomo a dilettarsi del meraviglioso»³⁹. La sequenza con cui Arteaga ricostruisce l'uscita dallo stato di incoscienza e la creazione, compiuta tramite immaginazione, di dèi e divinità, ricorda abbastanza da vicino alcuni passi vichiani, anche se descrizioni simili non erano infrequenti nella trattatistica coeva. «Quindi s'immaginarono un Dio, il quale giacendo in umida grotta, e incoronato d'alga, e di giunchi da un'urna di cristallo versasse le acque

³⁵ A. Sangiacomo, *Vico e la vocalità del linguaggio nella storia della critica*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani» XXXIX (2009), 2, pp. 147-169.

³⁶ G. Vico, *La Scienza Nuova...*, cit., p. 871 (88).

³⁷ J.N. De Azara, *Comentario al tratado de la Beleza de Mengs*, in *Obras de A. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de camara del rey, publicadas por don Joseph Nicolas De Azara*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, paragrafo III, p. 63.

³⁸ E.M. Kahiluoto Rudat, «*Lo prerromántico*»; una Variante neoclásica en la estética y literatura españolas, in «Iberoromania», 0(15), 2009, p. 47.

³⁹ E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, cit., p. 210.

[...]. Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principj dell'universo, popolarono di Numi gli elementi, il Cielo, e l'inferno perfino [...]»⁴⁰.

Arteaga indaga le cause della ricerca umana del piacere: «[...] gli uomini non hanno altro supplemento che il desiderio vivo d'esser felici, e l'immaginazione, che si finge i mezzi di divenirlo»⁴¹. L'idea che l'immaginazione sia il mezzo per una felicità possibile sulla terra, perseguibile dunque tramite una forma immaginativa che si avvicina molto all'illusione, marca una distanza piuttosto visibile da Vico, per il quale della dimensione fantastica non si riscontra mai un'accezione negativa o comunque depauperata rispetto al reale.

Quanto esposto sia pure per cenni, testimonia della difficile posizione di Arteaga e del suo tentativo di operare una sintesi coerente fra almeno tre polarità contrapposte ed ugualmente intense nel giudizio sullo stato dell'arte musicale e nella concezione di un'estetica, tanto musicale quanto generale.

Da un lato, Arteaga si mantiene debitore degli insegnamenti del Padre Martini, in merito alla superiorità della lezione musicale ed estetica degli antichi. In questo tuttavia, egli si scontra, in un dissidio mai esplicitato, ma drammaticamente evidente, con la convinzione del padre bolognese della superiorità della struttura armonica e del contrappunto sulla vena espressiva e melodica della musica.

In secondo luogo, lo spagnolo conserva la lezione vichiana, che forse costituisce il fattore di maggior ambiguità nella costruzione del suo pensiero estetico. Da Vico, infatti, Arteaga trasse con buona probabilità l'intuizione della radice fantastica delle facoltà conoscitive, abbinata alla consapevolezza di un carattere originario del divenire storico e dell'operare di un corso di decadenza e rinascita dei fenomeni umani. Ai suoi occhi di uomo della fine del secolo, le posizioni di Vico potevano trovare utili conferme nell'evoluzione delle riflessioni sull'estetica come disciplina nascente. Nel contempo, tuttavia, quelle stesse posizioni del napoletano si scontravano irrimediabilmente con i risultati del nuovo pensiero estetico a lui contemporaneo: ed il campo in cui questo scontro si rendeva maggiormente evidente era proprio l'estetica musicale.

Infine, il terzo grande polo di convergenza e attrazione del pensiero estetico di Arteaga è rappresentato dalle concezioni della bellezza ideale di stampo decisamente neoclassico, con le quali egli si trova a confrontarsi a più riprese e nelle diverse declinazioni della riflessione sul bello, sul genio e sul gusto⁴².

⁴⁰ Ivi, p. 211.

⁴¹ Ivi, p. 213.

⁴² Si ringraziano per la preziosa collaborazione e la squisita disponibilità il personale dell'Accademia Virgiliana di Mantova, della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, della Biblioteca del Dipartimento di Iberistica dell'Università Statale di Milano e della Biblioteca dell'Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno del CNR di Napoli. Un ringraziamento altresì al Prof. Giovanni Cavallera, alle cantanti barocche Eleonora Aleotti e Silvia Valenti, e al maestro Mario Sollazzo, per il motivante supporto.