

Piero Giordanetti

# Kant e la musica

2001

Edizione a stampa: CUEM, Milano 2001  
Edizione digitale: Spazio Filosofico. Collana "Il Dodecaedro":  
2001

## SOMMARIO

### Introduzione

- I. La musica nelle teorie del Settecento (p. 7)
    1. L'organista e l'inconscio (p. 8) - 2. Musica e *Bildungsvermögen* (p. 10) - 3. Musica, matematica e fisica (p. 11) - 3.1. Intervalli musicali e proporzioni matematiche (p. 11) - 3.2. Proporzioni matematiche e suoni singoli (p. 23) - 3.3. Suoni e colori. Il clavicembalo oculare di Castel (p. 30) - 4. Musica e cultura del gusto (p. 34) - 5. Dissonanze e dolori innominati (p. 36) - 6. Musica e piacere corporeo (p. 39) - 7. Musica e affetti (p. 41) - 8. Musica e terapia (p. 42)
  
  - II. La genesi della teoria musicale della *Critica del Giudizio* (p. 43)
    1. *Le Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (p. 46) - 2. Fra il 1764 e il 1770 (p. 49) - 3. Intorno al 1770 (p. 56) - 3.1. Il sistema delle arti e il *Bildungsvermögen* (p. 76) - 3.2. L'organista e le rappresentazioni oscure (p. 78) - 3.3. La singola impressione sonora: bella o solo piacevole? (p. 80) - 3.4. Musica e cultura del gusto (p. 84) - 3.5. Suoni e colori (p. 85) - 3.6. Il diletto: salute e benessere (p. 85) - 3.7. Musica e immaginazione involontaria (p. 90) - 4. Intorno al 1775 (p. 92) - 4.1. L'analogia fra suoni e colori (p. 92) - 4.2. Il *Bildungsvermögen* (p. 94) - 5. Dalla seconda metà degli anni Settanta alla *Critica del Giudizio* (p. 98) - 5.1. L'improvvisazione (p. 99) - 5.2. La validità empirica del gusto (p. 100) - 5.3. Genio e tema (p. 105) - 5.4. Il gioco della *Imagination* (p. 107) - 5.5. Pregi e difetti della teoria di Verri (p. 111) - 5.6. Suoni e colori (p. 116) - 5.7. Musica e cultura (p. 119) - 5.8. Il sistema delle arti (p. 120)
  
  - III. La teoria musicale della *Critica del Giudizio* (p. 125)
    1. Violini, archi e concerti (p. 125) - 2. Suoni attraenti, puri e belli (p. 128) - 3. L'organista e l'oscuro (p. 140) - 4. Improvvisazioni, musica senza testo e bellezza libera (p. 142) - 5. Canto dell'usignolo e musica vocale (p. 145) - 6. Suoni artistici e suoni naturali (p. 148) - 7. La piacevole musica da tavola (p. 157) - 8. Genio, gusto e musica (p. 159) - 9. L'arte del bel gioco di sensazioni (p. 160) - 9.1. Perché la musica è un'arte piacevole? (p. 162) - 9.2. Perché la musica è un'arte bella? (p. 163) - 9.3. La musica è bella o piacevole? (p. 173) - 10. L'oratorio e il sublime (p. 176) - 11. Tema, affetto dominante, idea estetica (p. 177) - 11.1. Attrattiva e affetti (p. 178) - 11.2. Cultura e matematica (p. 185) - 11.3. Matematica e affetti (p. 190) - 12. Musica e *Vergnügen* (p. 193) - 13. Musica e finalità oggettiva formale (p. 197) - 14. La seconda edizione della *Critica del Giudizio* (1793) (p. 200) - 14.1. Kant a Hellwag (p. 200) - 14.2. L'assenza di urbanità della musica (p. 206)
- Conclusione (p. 209)  
 Appendice: Schopenhauer e Kant (p. 217)  
 Riferimenti bibliografici (p. 235)

Ringrazio il prof. Giovanni Piana per la discussione del dattiloscritto e per aver accolto il volume nella collana «Il Dodecaedro». Per le loro preziose osservazioni sono grato ai professori Elio Franzini, Francesco Moiso, Maria Vittoria Predaval, Gabriele Scaramuzza e Paolo Spinicci.

Desidero ringraziare, inoltre, il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, nella persona della Direttrice Prof. Fernanda Caizzi, per aver reso possibili soggiorni di studio presso altre università e biblioteche nell'ambito del Progetto Giovani Ricercatori.

I professori Reinhard Brandt e Werner Stark (Marburg) hanno posto a mia disposizione gli appunti, inediti sino al 1997, delle *Lezioni di antropologia* di Kant.

## ABBREVIAZIONI USATE NEL TESTO

## AA

*Kants gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1901 sgg.

## KdU

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Mit einer Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti, Hamburg 2001.

## CdG

I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino 1993.

## JA

Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Stuttgart-Bad-Cannstatt 1971-1995.

## W

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 voll., in *Sämtliche Werke*, a cura di A. Hübscher, Wiesbaden 1972.

## M I

tr. it. di W I, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Milano 1991.

## M II

tr. it. di W II, *Supplementi al «Mondo»*, a cura di G. De Lorenzo, Roma-Bari 1986.



## INTRODUZIONE

Sebbene la teoria musicale della *Critica del Giudizio* sia stata oggetto di giudizi disparati, vi è consenso generale almeno su di una affermazione: «Kant non capiva assolutamente nulla di musica». Le motivazioni sono individuate ora in idiosincrasie personali, ora nell'assoluta assenza di rilievo teoretico della sua concezione dell'arte in generale e della musica in particolare. Kant avrebbe attribuito alla musica la posizione inferiore nel sistema delle arti perché essa si limiterebbe a «giocare con le sensazioni»: la musica non è arte bella, ma solo piacevole; il suo paradigma è ben rappresentato dalla musica da tavola in uso nel Settecento. Il razionalismo estetico sfocerebbe, così, in una condanna dell'arte musicale che la sacrificerebbe al procedere meccanico dell'intelletto e alla struttura rigoristica della ragione. Le sue osservazioni sugli effetti fisici della musica sarebbero mere curiosità sull'unico aspetto che al filosofo interessasse veramente. Kant avrebbe dunque elaborato una teoria irrilevante per la storia dell'estetica musicale, ed entro il contesto del suo sistema filosofico le affermazioni sulla musica sarebbero completamente prive di interesse. Analizzata in profondità, la teoria si rivelerebbe disseminata di contraddizioni e priva di qualsiasi coerenza interna. In breve: Kant era in questo ambito «ignorante», non era a conoscenza delle teorie musicali contemporanee, né aveva mai assistito a concerti di grandi maestri. Quando poi ci si chiede quale fosse il motivo di tanto accanimento contro quest'arte sublime, si asserisce che esso risiede nei tratti particolari della personalità del filosofo: elementi personali, individuali e biografici sarebbero il vero motivo del suo atteggiamento teorico. Così si esprimono, per non citare che alcuni esempi, Wieninger, Schueller e Weathertson:

Nell'estetica musicale di Kant rimangono quindi difficoltà essenziali, il cui [...] fondamento ultimo [...] è la personalità del pensatore stesso, l'assenza in lui della facoltà di una viva intuizione musicale (Wieninger 1929, p. 74).

Kant ha aggiunto alla sua teoria estetica osservazioni psicologiche, sociologiche e moralistiche sulle arti [...] Si dice spesso che queste osservazioni rispecchiano l'assenza in Kant di sensibilità estetica. E, di fatto, egli sembra trattare soggetti empirici e psicologici che noi pensiamo non siano propriamente oggetto di studio della filosofia (Schueller 1953, pp. 232-233).

L'analisi kantiana della musica è chiaramente inadeguata. Prende le mosse da un iniziale esame trascendentale e si indirizza verso una concezione della musica fondamentalmente personale e poco plausibile (Weatherston 1996 p. 63).

Questa, in poche righe, l'immagine quasi universalmente accettata. È veramente accettabile questo ritratto?

Le ricerche che qui si presentano si prefiggono di ricostruire fonti e genesi della teoria musicale elaborata dalla *Critica del Giudizio*. Il capitolo I traccia il quadro delle discussioni nel quale la teoria di Kant si è inserita, riportando alla luce le dottrine note al filosofo. Il capitolo II ricostruisce le diverse fasi dell'estetica musicale kantiana nelle loro linee fondamentali, mettendone in rilievo l'evoluzione. Il capitolo III è dedicato all'opera pubblicata nel 1790 in prima edizione, nel 1793 e nel 1799 in seconda e terza edizione.



# I

## LA MUSICA NELLE TEORIE DEL SETTECENTO

Gli studi sulla genesi dell'estetica di Kant non si soffermano in genere sulle fonti della teoria musicale. Otto Wieninger ritiene che una ricerca sulla genesi non possa offrire alcun aiuto per la spiegazione dell'opera matura (Wieninger 1929); non si può quindi accettare la valutazione ottimistica di Nachstheim, secondo la quale «esclusivamente il lavoro di Gustav Wieninger» si sarebbe «sforzato di valorizzare in modo possibilmente esaustivo le fonti» (Nachstheim 1997). Sebbene abbia raccolto un gran numero di affermazioni sparse nei 30 volumi dell'Edizione dell'Accademia, neppure l'edizione curata da Nachstheim, nel volume *Zu Immanuel Kants Musikästhetik* del 1997, si può considerare un progresso in questa direzione. In essa sono state ristampate *Riflessioni* ricavate dai manoscritti postumi sulla chimica e la fisica, ma non si fa alcun cenno agli appunti dalle *Lezioni di fisica* contenuti nel volume XXIX dell'Edizione dell'Accademia. Benché il curatore noti che le lezioni e i manoscritti postumi possano essere di aiuto per comprendere lo sviluppo della teoria di Kant ed eventualmente per interpretare passi difficili degli scritti a stampa, questa constatazione rimane allo stato di esortazione: l'introduzione non tratta, infatti, né

la genesi né le fonti storiche, ma analizza alcuni aspetti della *Critica del Giudizio*

Utili, a questo proposito, sono invece alcune indicazioni di Richard Grundmann sulle lezioni di antropologia pubblicate nel 1831 da Johann Adam Bergk con lo pseudonimo di Friedrich Christian Starke, di Otto Schlapp nella monografia sulla teoria del genio del 1901, di Erich Adickes nelle note al volume XIV dell'Edizione dell'Accademia, e di Marie Rischmüller nelle annotazioni alla riedizione delle *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Annotazioni alle «Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime»] comparsa nel volume terzo delle *Kant-Forschungen*.

Benché spesso sia stata espressa la convinzione che le rapide annotazioni di Kant sulla musica rivelino in modo evidente come egli non abbia approfondito la conoscenza degli sviluppi dell'estetica musicale a lui contemporanea, un'analisi dei volumi dell'Edizione dell'Accademia permette di riportare alla luce il confronto con una serie di dottrine che erano patrimonio comune dei teorici della musica nel Settecento. Non si tenterà qui una ricostruzione storica della riflessione filosofica sulla musica, ma si prenderanno in considerazione unicamente quegli autori dalle cui opere si possa dimostrare con certezza che il filosofo di Königsberg ha desunto spunti determinanti; le dottrine non saranno quindi presentate nella loro completezza, ma se ne esaminerà il contenuto esclusivamente riguardo ai temi che saranno affrontati da Kant, approntando così materiale di cui si mostrerà la presenza nella teoria della *Critica del Giudizio* e nelle fasi della sua genesi.

## 1. L'ORGANISTA E L'INCONSCIO

Quali processi sono implicati nell'esecuzione di improvvisazioni all'organo? La domanda è impostata nel secondo libro dello *Essay on Human Understanding* [Saggio sull'intelletto umano] di John

Locke, che considera impossibile stabilire con sicurezza l'esistenza di contenuti oscuri della nostra mente, perché proprio per la loro natura non possiamo sapere che cosa essi siano. L'esecuzione di una melodia non può quindi essere ricondotta a processi o contenuti oscuri dell'intelletto umano, ma deve essere spiegata grazie al principio psicologico dell'associazione d'idee. Sebbene sembri molto probabile che la causa dell'idea delle note e del movimento regolare delle dita del musicista sia il movimento dei suoi spiriti animali, questa determinazione fisiologica non può esserci d'aiuto per comprendere le abitudini intellettuali e i legami fra idee. Si può notare che non appena un musicista richiama alla mente l'inizio di una melodia a lui nota, le idee delle diverse note si presentano al suo intelletto in una successione corretta, benché egli non debba forzare la sua attenzione: le note si succedono l'una all'altra secondo una struttura regolare, e altrettanto si può dire del muoversi delle dita della sua mano sui tasti dell'organo; il principio psicologico dell'associazione delle idee è dunque l'unica spiegazione plausibile in un *Saggio sull'intelletto umano* (Locke 1690, II, 33, 6, p. 463).

Al contrario di Locke, Leibniz ammette che vi siano rappresentazioni oscure nel profondo della nostra anima. Leibniz attribuisce la percezione della normatività matematica a un calcolo compiuto dall'anima al di sotto della soglia della coscienza; scrive a Christian Goldbach da Hannover, il 17 aprile 1712, che la musica è un'attività aritmetica nascosta svolta dall'animo in uno stato di incoscienza, avvalendosi di percezioni confuse o di cui non si può avere la sensibilità né un'appercezione distinta. Vagano nel buio coloro i quali sono dell'avviso che nell'anima nulla possa verificarsi al di là dei limiti della coscienza. Sebbene non abbia sensazione della propria attività di calcolo aritmetico, l'anima ne avverte l'effetto sotto forma di piacere per le consonanze, di dispiacere per le dissonanze che ne risultano (Leibniz 1738-1742, vol. I, p. 241). Leibniz commenta il § 6 del capitolo XXXIII del libro secondo di Locke nei suoi *Nouveaux Essais sur l'entendement humaine* [*Nuovi saggi sull'intelletto umano*] mettendo in risalto non il ricorso alla

legge dell'associazione, ma la fondazione sugli spiriti animali: «§ 6. Le disposizioni e gl'interessi individuali v'hanno pur parte. Certe tracce del frequente processo degli spiriti animali diventano vere vie battute; e, quando si cerca un'arietta, si sa cantarla fino in fondo appena trovatala» (Leibniz 1988, p. 257).

## 2. MUSICA E *BILDUNGSVERMÖGEN*

Nel Settecento la musica è di norma contrapposta alle arti figurative (cfr. ad esempio Meiners 1772, pp. 232-233; d'Alembert 1761, Sulzer 1771-1774); inserendo la musica fra le arti figurative, Schelling presenta la sua partizione come un progetto completamente nuovo, del quale non si trovano tracce nei secoli precedenti; dichiara di voler costruire le tre forme fondamentali dell'arte figurativa, la musica, la pittura e la plastica, che comprende scultura e architettura, e ricorda che, sotto il profilo storico, la musica è sempre stata separata dall'arte figurativa.

Determinante per il discorso kantiano è la contrapposizione fra musica europea e musica orientale; alla prima si attribuirà la facoltà formatrice, la seconda rimarrà, nelle sue *Lezioni* e nelle sue *Riflessioni*, in balia dei sensi. In alcuni resoconti di viaggio settecenteschi si nota come i cinesi si credessero inventori dell'arte musicale; se si dovesse attribuire valore di verità a queste loro pretese si dovrebbe concluderne che la loro musica si sia deteriorata col tempo, perché ora, si constata in quei resoconti, giace in uno stato di imperfezione tale da non meritare nemmeno il nome di musica. La musica europea piace ai cinesi se una voce sola accompagna gli strumenti, ma essi non apprezzano affatto le composizioni più belle e più complesse in cui si realizza un intersecarsi di diverse voci di timbro grave o acuto, né i semitoni, le fughe, le sincopi che appaiono loro solo come un caos disordinato e confuso (cfr. anche Du Halde 1747-1749, vol. 3, pp. 347-348; AHR 1750; Schwabe 1747-1774, vol. 6, pp. 312 sg; AA XXV 77).

Sullo stesso tema, Johann Georg Sulzer, che pubblica fra il 1771 e il 1774 una *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [*Teoria generale delle arti belle*], afferma che il fatto che i Cinesi non comprendano la musica europea non è sufficiente a dimostrare che essa non abbia principi immutabili (Sulzer 1793, p. 423); la diversità nella valutazione non deriva da un preteso arbitrio del gusto, ma dall'applicazione, propria a ogni popolo, dei principi generali dell'ordine, della simmetria e dell'armonia a casi specifici di composizione musicale (cfr. Sulzer 1793, p. 424).

### 3. MUSICA, MATEMATICA E FISICA

#### 3.1. *Intervalli musicali e proporzioni matematiche*

Il nesso fra musica e proporzioni matematiche appare sin dall'antichità classica, in Pitagora e in Platone. A prescindere dalle fonti, difficilmente determinabili, della conoscenza kantiana di Pitagora, si può affermare che tre furono i punti i quali richiamarono la sua attenzione su questo autore che avrebbe ripreso la musica dagli Indiani introducendola fra i Greci: l'armonia aritmetica dei rapporti fra i suoni, l'armonia delle leggi della natura e l'armonia delle sfere celesti. Il fondamento della musica è dato dall'aritmetica, da rapporti numerici e dipende da una legge fissa e regolare dalla quale i suoni non possono discostarsi; la natura stessa, il mondo fisico e i corpi celesti sono sottoposti alle leggi di un intelletto che li domina. Pitagora compie così un passaggio dall'armonia della musica all'armonia della natura e dei corpi celesti, ipotizzando l'esistenza di un intelletto divino; l'aritmetica come scienza dei numeri conduce in lui all'idea di un intelletto non sensibile. Anche per Platone la musica riveste una funzione specifica; il decimo libro della *Politeia*, laddove ravvisa la necessità dell'allontanamento dei poeti dallo Stato ideale, riconosce alla musica una funzione positiva come arte propedeutica alla contemplazione delle idee, in quanto in

virtù del suo stretto rapporto con la matematica e con le leggi dell'armonia nobilita l'uomo (si veda Platone, *Repubblica* 386a - 395b o 398c - 403c; vedi AA XXV, p. 994).

Seguiamo ora la ripresa e lo svolgimento di questo rapporto nella filosofia moderna. Nel *Compendium musicae* di Descartes sono definiti belli i rapporti che si possono percepire con facilità, mentre quelli che si percepiscono con difficoltà non possono essere considerati tali; sono segnalati i diversi gradi in cui questi rapporti possono essere avvertiti: *non nimis difficulter; facilius, facillime, sine labore*. Come già abbiamo visto, per Leibniz la percezione della musica è calcolo inconscio; se poi la rilevanza della matematica come forma da opporre alla mera materia è ripresa da Andreas Werckmeister, per il quale «i numeri e le proporzioni danno la forma e il suono è la materia» (Werckmeister 1687, p. 39; Arthur Warda, *Immanuel Kants Bücher*, Berlin 1922, p. 36), secondo Baumgarten la musica può essere intesa in senso generale come scienza dell'ordine; il concetto di ordine, a sua volta, è strettamente connesso con quello della coordinazione. Nel § 78 della *Metaphysica* si legge, infatti:

Si multa iuxta vel post se invicem ponuntur, CONIUNGUNTUR\*). Coniunctio plurium vel est eadem, vel diversa, § 10, 38. Si prior, est COORDINATIO\*\*), et eius identitas ORDO\*\*\*). Ordinis scientia olim erat MUSICA LATIUS DICTA. \*) verbunden werden. \*\*) zusammenordnen. \*\*\*) Ordnung.

L'armonia che si fonda su principi matematici è esaltata da Rameau come il fondamento dell'intera musica e dei sentimenti che ne derivano; la melodia non è se non una conseguenza dell'armonia, dalla quale dunque deriva il piacere che si prova per la musica; i sentimenti che sono mediati dalla musica debbono la loro origine alla semplicità divina della natura stessa, che si può rappresentare esclusivamente come un sistema di leggi rigorose. I principi di Rameau sono ripresi da d'Alembert in uno scritto tra-

dotto in tedesco nel 1757 con il titolo *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* [Introduzione sistematica all'arte della composizione musicale, secondo i principi del signor Rameau]:

Tutto ciò che si è detto sin qui è, a mio parere, più che sufficiente a convincerci che la melodia ha il suo fondamento nell'armonia e che nell'armonia che è o effettivamente presente o la cui presenza si può presupporre si debbano cercare gli effetti della melodia (d'Alembert 1757, p. 70, § 153).

Un'importanza del tutto particolare rivestono, in una ricerca sulle teorie note a Kant e da lui discusse, le *Lettere* di Leonhard Euler, matematico, fisico e filosofo svizzero, nato a Basilea nel 1707, morto a San Pietroburgo nel 1783. Fu allievo di E. Bernoulli e insegnò dapprima a San Pietroburgo, per passare nel 1741 a Berlino e ritornare in Russia nel 1766. Numerosi sono i suoi saggi e trattati sulla musica e sull'acustica; in particolare *Le lettere a una principessa tedesca*, scritte originariamente in francese con il titolo *Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie* (Petersburg 1768-1772) e subito tradotte in tedesco come *Briefe an eine Deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie* (Leipzig 1769-1773). La traduzione tedesca del primo e del secondo volume comparve nel 1769 con il titolo *Briefe an eine deutsche Prinzessin*. Nel 1773 fu pubblicato il terzo volume. Euler ammette che le sue ricerche si devono considerare il risultato del giudizio di un uomo che non conosce a fondo l'estetica musicale e che quindi devono essere giudicate con prudenza sotto questo aspetto. Confessa alla principessa del margravio di Schwedt, più tardi contessa di Anhalt-Dessau, il proprio imbarazzo poiché, non comprendendo egli assolutamente nulla di musica, dovrebbe vergognarsi, a suo parere, di osar spiegare ad altri qualcosa su questo tema (Euler 1769, p. 27). Le *Lettere* prendono spunto dalla domanda relativa al fondamento

della sensazione di piacere generato in noi dall'ascolto di una musica bella, confrontandosi con l'opinione che tende a vedervi il risultato della semplice azione dell'immaginazione. Se si assumesse come valida quest'ultima prospettiva, sarebbe coerente non ricondurre la musica ad alcun principio e lasciarla in balia dei molteplici effetti da essa prodotti. Peraltro, il piacere per un brano musicale non deriva dalle stranezze dell'immaginazione, ma dalla percezione dell'ordine. Se ci chiediamo quale azione possano produrre sull'orecchio due suoni che sono uditi contemporaneamente (Euler 1769, I, p. 14), vogliamo determinare come l'orecchio percepisca i rapporti fra due note e intendiamo indicare il fondamento di questa percezione nei rapporti stessi; questo rapporto fra le note può risultare al senso dell'udito sia piacevole sia spiacevole. A pagina 16 del primo volume delle *Lettere* nell'edizione del 1769 si legge:

Si può dire che tutte le proporzioni fin qui considerate di 1 a 2, di 1 a 4, di 1 a 8, di 1 a 16, proporzioni che racchiudono sempre la natura di un'ottava semplice, doppia, tripla o quadrupla, traggono la loro origine dal solo numero 2, poiché 4 è due volte due, 8 due volte quattro, e 16 due volte otto. Quindi, ammettendo nella musica il solo numero *due*, si potrebbero conoscere soltanto quegli accordi o consonanze che i musicisti chiamano ottava, sia essa semplice, doppia o tripla. E poiché il numero 2, moltiplicato sempre per se stesso, fornisce soltanto i numeri 4, 8, 16, 32, 64, dove ciascuno è sempre doppio del precedente, tutti gli altri numeri ci rimangono ancora sconosciuti. Ma se uno strumento avesse solo ottave, come appunto i suoni indicati con C, c, c, c, c, e tutti gli altri ne fossero esclusi, la musica che esso produrrebbe non sarebbe affatto piacevole a causa della sua eccessiva semplicità. Introduciamo dunque, oltre il numero 2, ancora il numero 3, e vediamo quali accordi e quali altre consonanze ne risulteranno. Anzitutto la proporzione di 1 a 3 ci rappresenta due suoni, di cui l'uno ci dà, per uno stesso tempo, un numero di vibrazioni 3 volte maggiore dell'altro. Questa proporzione è senza dubbio la più facile a comprendere dopo quella di 1 a 2, e capace quindi di fornirci consonanze bellissime,



di natura però completamente diversa da quella delle ottave (Euler 1769-1773, vol. I, p. 16; Eulero 1958, p. 18).

La quinta Lettera, *Sull'unisono e sulle ottave*, si esprime in questi termini:

Ora Vostra Altezza comprenderà facilmente che quanto più una proporzione è semplice o espressa con piccoli numeri, più essa si presenta distintamente all'intelletto, suscitandovi un sentimento di piacere (Eulero 1958, p. 15; Euler 1769, I, p. 14).

Questo principio generale è valido anche per l'architettura, che ricorre a proporzioni matematiche semplici perché suscitano piacere nell'intelletto.

Anche gli architetti osservano con la massima cura questa regola, impiegando ovunque nelle loro costruzioni proporzioni tanto semplici quanto lo permettono le altre circostanze. Essi fanno di solito le porte e le finestre il doppio più alte che larghe, e ovunque cercano di attuare proporzioni esprimibili in piccoli numeri, perché questo piace all'intelletto (Eulero 1958, p. 16).

Per il medesimo motivo le proporzioni semplici sono utilizzate nella musica.

Lo stesso accade per la musica, dove gli accordi piacciono solo quando lo spirito riesce a scoprirvi la proporzione sussistente fra i vari suoni, e tanto più facilmente riesce a coglierla quanto più essa è espressa con piccoli numeri (Euler 1769, I, p. 14; Eulero 1958, p. 16).

Le condizioni che rendono possibile il piacere risiedono nel concetto dell'ordine che, a sua volta, risulta comprensibile sulla base di due elementi: l'armonia e la misura. L'armonia fra i suoni deriva dalle loro differenze, in quanto essi sono bassi o alti, gravi o

acuti e questa differenza è data dal numero di vibrazioni che ciascun suono manda in uno stesso tratto di tempo (cfr. Eulero 1958, p. 26). La differenza fra la velocità delle vibrazioni dei diversi suoni è ciò che propriamente si chiama *armonia*, la quale si produce quando, nell'ascoltare una musica, si comprendono i rapporti o le proporzioni che le vibrazioni di tutti i suoni hanno fra loro. Ma, oltre l'armonia, la musica ha in sé ancora un altro genere di ordine: la *misura*, per la quale si assegna a ciascun suono una certa durata; la percezione della misura equivale alla conoscenza della durata di tutti i suoni e delle proporzioni che ne nascono e stabilisce se un suono dura 2,3,4 volte più di un altro (cfr. Eulero 1958, pp. 26-27). Una musica perfetta richiede quindi due condizioni: l'armonia e la misura. Nel suono del tamburo e del timballo domina la misura, nell'assenza completa dell'armonia, in una musica in cui tutti i suoni sono eguali tra loro. Vi è però anche un tipo di musica, il corale, nel quale regna sovrana l'armonia ed è assente la misura, poiché tutte le note hanno la medesima durata.

Definita la natura matematica dei rapporti numerici fra le vibrazioni che costituiscono i suoni e dopo aver spiegato come questi rapporti siano percepiti dall'orecchio, l'*Ottava lettera* elabora un'autonoma teoria del piacere. Inserendosi nella tradizione che prende avvio da Pitagora, Euler afferma che i rapporti matematici semplici relativi al numero di vibrazioni prodotte dagli strumenti musicali nell'aria formano il correlato oggettivo e la base del piacere; il dispiacere è, al contrario, il risultato della percezione di rapporti complessi. Il piacere coincide con la percezione dell'ordine e quindi con l'armonia e la misura, ma esse non sono sufficienti; il piacere nasce anche dalla capacità dell'ascoltatore di indovinare le intenzioni e i sentimenti del compositore, la cui esecuzione, in quanto la si giudica riuscita, riempie lo spirito di una piacevole soddisfazione (Euler 1769, I, p. 27; Eulero 1958, p. 28). L'elemento matematico e l'attenzione al piano del compositore sono entrambi oggetti dell'intelletto: tutta la teoria della musica di Euler è caratterizzata, del resto, dal primato dell'intelletto sulla sensibilità.

Nell'*Ottava lettera* la spiegazione dell'origine del piacere è integrata dall'osservazione che armonia e misura, che si fondano su proporzioni matematiche, non sono sufficienti a dare origine al piacere: una musica che consistesse solo di ottave non susciterebbe in noi piacere con la semplice rappresentazione dell'elemento matematico. Euler rifiuta le teorie che attribuiscono la fonte del piacere non alla semplicità dei rapporti matematici ma a rappresentazioni che richiedano uno sforzo; se infatti una dissonanza è l'esempio di un tipo di rappresentazione che può essere compresa solo con difficoltà e sforzo, una serie di dissonanze non ci piacerà mai di per sé. E, poiché né una serie di consonanze, né una serie di sole dissonanze possono dare origine al piacere, sarà allora necessaria a questo scopo una combinazione fra la rappresentazione dell'elemento matematico e la conoscenza del piano e dell'intenzione del musicista. Anche a questo proposito Euler ribadisce l'importanza dell'intelletto e dell'elemento matematico: la dissonanza è un rapporto fra note espresso da numeri complessi che risulta difficilmente percepibile dall'animo, ma trae la sua legittimazione dal piano e dall'intenzione del compositore (cfr. Euler 1769, p. 19).

La concezione di Euler è presente in Johann Peter Eberhard, autore di un testo di fisica che Kant adotterà per un certo periodo per le sue lezioni; una distinzione evidente delle vibrazioni di due corde che suonano armonicamente genera piacere in seguito all'armonia stessa, mentre il dispiacere originato dal rapporto fra due note si può spiegare come la conseguenza di una distinzione non evidente; nel primo caso si ha a che fare con consonanze, nel secondo con dissonanze. Eberhard polemizza con Leibniz: la teoria del calcolo inconscio non può essere suffragata dall'esperienza; che l'anima conti le vibrazioni e le confronti poi l'una con l'altra è assolutamente inverosimile; vi possono infatti essere uomini che non sono capaci di contare e che però sono in grado di percepire l'evidenza dei rapporti fra le vibrazioni. Come in Euler, anche in Eberhard il calcolo inconscio è sostituito dalla percezione dell'evidenza.

Se si possono distinguere con evidenza le vibrazioni di due corde che suonano contemporaneamente si ha la sensazione di un piacere e il timbro [*Klang*] delle corde diviene piacevole. Se però non si possono distinguere tra loro le vibrazioni il timbro è sgradevole. Le note che causano sensazioni piacevoli quando le si ascolta contemporaneamente sono chiamate consonanze, le altre dissonanze. La spiegazione che abbiamo appena dato è nettamente più verosimile di quella che propone Leibniz. Leibniz crede che l'anima conti le vibrazioni e le compari poi l'una con l'altra. Ciò non è però verosimile. Come potrebbe altrimenti un uomo che non è in grado di contare distinguere le note armoniche da quelle disarmoniche? La spiegazione che abbiamo addotto ha invece il suo fondamento nell'esperienza universale che tutto ciò che è evidente causa in noi piacere mentre ciò che non è evidente causa dispiacere (cfr. Eberhard 1759, pp. 286-287).

La teoria di Euler è esposta fedelmente nel *Großes Vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* [Grande lessico universale completo di tutte le scienze ed arti] edito a Leipzig fra il 1731 e il 1750 in 64 volumi da Johann Heinrich Zedler, cui seguirono fino al 1754 quattro volumi di supplementi. I suoni possono trovarsi in un rapporto di contiguità temporale oppure di successione; simultaneità e successione rendono possibile l'ordine poiché, grazie ad essi, si distinguono sia suoni gravi da suoni acuti sia la durata di entrambi. L'ordine è una connessione delle parti secondo una certa regola e colui il quale ha la facoltà di cogliere questa regola è in grado al tempo stesso di provare piacere. La piacevolezza dell'arte musicale non può sorgere se non dalla percezione di rapporti costanti fra grandezze così diverse tra loro. Percepriamo il rapporto fra due suoni quando sentiamo il rapporto fra i numeri delle vibrazioni che si verificano contemporaneamente e percepiamo che un suono compie tre vibrazioni nel medesimo tempo in cui un altro suono ne compie due; riconosciamo il loro rapporto e quindi anche il loro ordine, in quanto percepiamo che sono fra loro

in una relazione costante di 3 a 2; ricaviamo piacere, inoltre, dai rapporti relativi alla diversa durata dei suoni (cfr. Zedler 1745, 44. Band, Sp. 1190-1191).

Kant intrattiene per un lungo periodo uno scambio epistolare con Markus Herz, autore nelle «Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen» del 1769 di una recensione alle *Lettere* di Euler. Nelle *Betrachtungen über die spekulative Weltweisheit* [*Considerazioni dal punto di vista della filosofia speculativa*], pubblicate a Königsberg nel 1771, muovendo dalla convinzione che la rappresentazione di un oggetto sensibile sia sottoposta alle forme dello spazio e del tempo e coincida con l'idea di una localizzazione spazio-temporale, Herz sostiene che, analogamente, la rappresentazione di un edificio o di una musica non è possibile senza assumere leggi universali della bellezza. Negare la bellezza ad un edificio o a una melodia conformi a leggi è altrettanto impossibile quanto è assurdo rappresentarsi un oggetto sensibile senza pensarlo *in qualche luogo e in qualche tempo* (trad. it. Herz 2000, pp. 307-308, qui p. 308). La causa della grande diversità dei giudizi sui singoli oggetti del bello risiede solo nel fatto che le loro determinate impressioni, e dunque anche il loro rapporto con le leggi generali, vengono avvertite in modo diverso dai singoli individui. Così Herz sottopone a critica le teorie che, ponendo sullo stesso piano il senso dell'udito, il tatto e l'olfatto, ritengono che tutti i sensi siano esatti; e polemizza con la *Lettre sur la sculpture, à Mons. Theod. de Smeth* di Hemsterhuis il quale sostiene che la bellezza non è realmente negli oggetti dal momento che tanto il piacere per una forma bella quanto il dispiacere per una forma brutta svaniscono gradualmente quando li contempliamo a lungo (Herz 1771, p. 22 nota). I sensi sono contraddistinti da arbitrarietà e casualità; se si accettassero le conclusioni di Hemsterhuis, nota Herz, colui che dà a conoscere il suo dispiacimento circa la più grande simmetria in un edificio o la più regolare armonia in una melodia non sarebbe meno corretto nella sua pretesa di quello la cui sensazione tattile o olfattiva non concorda

con il giudizio che altri formulano sugli oggetti di questi sensi (Herz 1771, trad. it. Herz 2000, p. 307).

Anche nella *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* [Ricerca sull'origine delle sensazioni piacevoli e spiacevoli] del 1773 di Johann Georg Sulzer la presenza di Euler è determinante; la definizione della perfetta armonia come vibrazione contemporanea di quattro corde, che si possono chiamare «unisono», «terza maggiore», «quinta», e «ottava» lascia trasparire la conoscenza del *Tentamen novae Theoriae musicae*, espressamente nominato. Sulzer segue però, nell'applicazione di questa teoria, la differenziazione fra spirito e senso in base ai gradi dell'evidenza di provenienza leibniziana: i sensi percepiscono l'armonia come unità e successione di oscillazioni e questa percezione dà luogo al piacere per la musica. L'armonia è qui, peraltro, oggetto di una percezione oscura; solo in base a calcoli che determinano il rapporto della velocità in conseguenza delle vibrazioni di un certo numero di corde si può comprendere con lo spirito la bellezza dell'armonia; e ciò che piace all'anima nella rappresentazione oscura dei sensi le piace anche quando lo si può esporre allo spirito in modo evidente. Da questa rappresentazione nasce nello spirito una sensazione piacevole il cui oggetto è la bellezza; l'origine del piacere è sempre la perfezione ed è indifferente se essa riguardi la conoscenza sensibile o la conoscenza intellettuale (cfr. Sulzer 1773, pp. 1-99).

Sulzer passa poi a considerare sia gli oggetti che sono belli per i sensi sia gli oggetti che sono rappresentati all'intelletto da concetti evidenti; fra i primi pone l'armonia, che si colloca sul medesimo piano dei colori e della loro struttura, e i rapporti numerici dai quali essa risulta. La piacevolezza delle sensazioni complesse deriva dal fatto che le diverse serie di impressioni istantanee da cui è formata l'intera sensazione giungono a dar luogo a un intero dotato di regolarità; la loro spiacevolezza, invece, è una conseguenza del fatto che le impressioni istantanee non generano un intero dotato di regolarità. Facendo riferimento al § 13 del capitolo I del *Tentamen*

*novae theoriae musicae* di Euler, l'articolo «Klang» della *Teoria generale delle arti belle* afferma che si può dimostrare, ricorrendo alla matematica, che ogni intervallo può essere espresso dal rapporto fra le velocità delle vibrazioni in numeri; 1:2 indica l'ottava; 2:3 designa la quinta. Sulzer riconosce nelle formule algebriche l'esempio di una bellezza puramente intellettuale la cui origine risiede in particolari proprietà dei numeri; la bellezza di un teorema, ad esempio il teorema di Newton sull'elevazione di una radice a una qualsivoglia potenza, nasce dall'avvertire un'unità nella molteplicità ed è tanto maggiore quanto maggiore è la molteplicità (cfr. Sulzer 1771-74, Articolo «Klang», p. 33).

Nell'undicesimo dei *Briefe über die Empfindungen* [Lettere sulle sensazioni] del 1771, Mendelssohn concepisce la bellezza sensibile come un'unità del molteplice la quale presuppone la limitatezza della facoltà dell'anima: il molteplice suscita piacere solo in quanto sia ricondotto all'unità e sia in tal modo facile percepirlo; un molteplice che non si fondasse su alcuna unità avrebbe come conseguenza un sentimento di dispiacere. Esempi di bellezza sensibile sono dati sia dall'architettura sia dalla musica: il progetto di un edificio può essere chiamato bello solo se la simmetria fra le parti e la loro varietà possono essere comprese facilmente (cfr. JA, I, p. 58); proprio per questo motivo il gusto gotico non deve essere condiviso, perché la molteplicità non vi si lascia ricondurre a una corrispondente unità.. Anche i rapporti fra le vibrazioni dei suoni rientrano nella bellezza sensibile e ne sono anzi fonte. «I rapporti semplici fra le vibrazioni: una sorgente della bellezza!» (cfr. JA, I, p. 85), scrive Mendelssohn, che sembra riferirsi a Euler, quando nota:

Quale sia il significato dei rapporti semplici fra le vibrazioni, lo comprenderà facilmente chiunque; perché è noto che due corde danno luogo a una consonanza se sono in una tensione reciproca derivante da un rapporto semplice; ovvero, se il numero delle vibrazioni dell'una si trova in uno stesso momento di tempo in un rapporto di 1:2, 2:3, 3:5 o anche 5:8 con il numero delle vibrazioni

dell'altra. Le vibrazioni delle dissonanze stanno invece in un rapporto di 8:9, 8:15, 45:64, e simili (JA, I, p. 115).

E ancora ad Euler si riferisce implicitamente Mendelssohn quando soggiunge che il piacere dell'anima per la composizione deriva anche dalla possibilità di prevedere certe conseguenze, di avere aspettative e di essere confermati e soddisfatti dal loro sviluppo. Nulla è più piacevole dell'assistere alla soluzione dei problemi, cosa che contribuisce alla bellezza perché le facoltà dello spirito possono essere in tal modo occupate senza incontrare difficoltà (JA, I, p. 315).

Si rivela anche interessante, in relazione alla genesi della teoria di Kant, la seconda parte dello scritto di Mendelssohn *Phädon, oder über die Unsterblichkeit der Seele* [*Fedone o sull'immortalità dell'anima*]: la musica e l'architettura sono strutture ordinate derivante l'una dalla coordinazione di molteplici note, l'altra dalla coordinazione di numerose pietre; i singoli componenti sono parti prive di vero ordine e vera simmetria; armonia e simmetria riguardano solo l'intero. Sebbene nessun singolo suono sia dotato di armonia e nessuna singola pietra possieda simmetria né regolarità, l'intero cui essi danno luogo può rivelare queste caratteristiche. Sorge però il problema di chiarire come sia possibile che un intero armonico derivi da parti disarmoniche e che parti che non sono dotate di regolarità possano dar luogo a una totalità dotata di regolarità. L'armonia nella musica e la simmetria nell'architettura sono, in base alle definizioni che ne abbiamo dato, il rapporto fra diverse impressioni; non possono, dunque, essere pensate se non a partire dalla comparazione e dall'unificazione di singole impressioni. Armonia e proporzione si identificano, quindi, con questo rapporto fra le note o le pietre isolate, e il loro fondamento ultimo si trova nell'attività della facoltà di pensare. Ordinamento, simmetria, armonia, regolarità e, in generale, tutti quei rapporti che richiedono un'unificazione o un rapporto di reciproco ordine del molteplice sono effetti della facoltà di pensare. Né le singole note, né l'armo-



nia sono esempi di un ordine già esistente in natura; esse danno luogo a un concerto armonico solo grazie all'intervento della facoltà di pensare dell'anima. L'argomentazione di Mendelssohn, che non assegna alle singole sensazioni alcun significato autonomo, ma riconduce la loro unificazione in una totalità all'attività dell'anima, si inserisce dunque nella tradizione platonica. Tradizione che viene ripresa anche da Francis Hutcheson nella *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù*, in un contesto teorico peraltro diverso da quello elaborato da Mendelssohn. Le strutture matematiche regolari operano immediatamente sul senso interno, indipendentemente dall'intervento della mente; il senso interno anticipa l'intelletto in quanto percepisce tutte le idee fra le quali sussistono regolarità; queste ultime sono già presenti implicitamente nella mente e riguardano le configurazioni di idee esistenti. L'origine del piacere per l'armonia consiste in una uniformità, ma nelle migliori composizioni all'uniformità si accompagna la varietà che è data dall'intervento delle dissonanze. Il piacere sorge quindi dall'uniformità nella varietà; questa genesi non prevede l'intervento della riflessione, né della conoscenza, ma solo quello di una sensazione piacevole (si veda A. Lupoli, *Introduzione a Hutcheson* 2000, p. 39).

Quando le varie vibrazioni di una nota coincidono in maniera regolare con le vibrazioni di un'altra danno luogo a una composizione gradevole, e tali note prendono il nome di *accordi*. Così le vibrazioni di ogni nota coincidono nel tempo con due vibrazioni della sua *ottava*, e due vibrazioni di ogni nota coincidono con tre della sua *quinta*; e così via per gli *accordi* restanti.

### 3.2. *Proporzioni matematiche e suoni singoli*

Dopo aver preso in considerazione i rapporti armonici fra più note e la natura del suono in generale, possiamo ora ad analizzare in qual modo nelle fonti di Kant si discuta della natura di una singola

nota e del suono a essa corrispondente; la separazione fra lo studio dei rapporti fra una molteplicità di note e lo studio di una nota singola è, del resto, un dato costante sia nelle ricerche estetiche sia nelle indagini acustiche del Settecento. In base a questa distinzione sono concepite le annotazioni di Johann Georg Sulzer nella *Untersuchung* del 1773, nelle quali si rileva che mentre una sensazione composta risulta da molteplici sensazioni singole - le note di più corde sono unite in un accordo - le sensazioni semplici, come ad esempio un solo suono, sono causate da ripetute impressioni di uguale forza (cfr. Sulzer 1773, pp. 56-58). Negli *Anfangsgründe der theoretischen Musik* [*Primi principi di musica teorica*] di Marpurg i suoni sono oggetto di studio dell'acustica sia sotto il profilo della loro natura fisica, sia nei loro rapporti matematici (cfr. Marpurg 1757, pp. 1-2). Nel *Philosophisches Lexikon* [*Lessico filosofico*] di Walch si afferma che la dottrina del suono o della nota musicale offre occasione alla fisica di occuparsi della musica, della sua essenza e dei suoi effetti (Walch 1775, p. 197); la musica è oggetto dell'acustica, parte della scienza della natura. Questa suddivisione è presente anche in Wenceslaus Johann Gustav Karsten, il quale distingue i fondamenti fisici della musica dalla teoria matematica, dal calcolo dei suoni dell'organo e del pianoforte (Karsten, *Kenntniß der Natur* [*Conoscenza della natura*], ristampato in AA XX, p. 244. Sulzer 1773, p. 67. Sulzer 1773, pp. 56-58).

Nell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, tradotta nel 1773 in tedesco da Christian Garve con il titolo *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schönen* sul testo della quinta edizione inglese, Edmund Burke esamina i suoni e la loro funzione nella genesi dei due sentimenti in questione, seguendo un metodo dichiaratamente fondato sull'esperienza e sull'essenziale considerazione del rapporto fra mente e corpo. Il bello e il sublime sono ricondotti ai due sentimenti dell'autoconservazione e della socievolezza; mentre il bello produce rilassamento nelle fibre del corpo, il sublime genera tensione; se il bello dà luogo al piacere, il sublime porta con sé inevitabilmente

dolore perché è simile al terrore, anzi è un piacere misto a terrore. Il capitolo XXV della Parte terza assegna ai suoni soavi, dolci e delicati e a note chiare, piane, facili e smorzate il privilegio della bellezza, laddove suoni alti e intensi o note acute, aspre o cupe possono suscitare altre passioni. Si nota che la bellezza non può coesistere con la grande varietà e il rapido passaggio da una misura o da un suono a un altro, perché essi non suscitano rilassamento, intenerimento e languore, ma allegria o altre improvvise e tumultuose passioni; la bellezza non è gaiezza e allegria, ma malinconia (Burke 1985, p. 138). La distinzione tra l'effetto di un suono semplice e quello di una successione di suoni è trattata nel capitolo XI della Parte quarta; nel primo caso l'orecchio è colpito da una sola onda d'aria, la quale produce una vibrazione nel timpano e nelle altre parti membranose. Alla vibrazione corrisponde un grado di tensione, alla vibrazione ripetuta corrisponde l'attesa di un'altra vibrazione che determina un'ulteriore tensione. Dopo avere udito una serie di vibrazioni ne attendiamo altre; poiché non possiamo determinare con esattezza quando esse giungeranno nasce in noi una specie di sorpresa che determina un'ulteriore intensificazione della tensione sino all'orlo del dolore; si genera in tal modo il sentimento del sublime. Condizione affinché si realizzi questo effetto è che le vibrazioni siano simili, come spiega il capitolo XII; l'esempio che a Burke pare meglio dare un'idea di questo processo fisico è quello dato dai colpi ripetuti di un cannone (Burke 1985, pp. 149-150).

Diversa l'impostazione di Leibniz. Nel § 17 dei *Principes de la nature e de la grace* di Leibniz la bellezza della musica è ricondotta alla corrispondenza fra i suoni e il calcolo che si compie nella nostra anima senza che ne siamo consapevoli. La musica ci procura diletto sebbene la sua bellezza non consista in altro se non nella corrispondenza fra numeri e calcolo inconscio compiuto dall'anima al momento del risuonare delle vibrazioni. La gioia che l'occhio prova per le proporzioni è analoga a quella dell'udito e anche i piaceri degli altri sensi dovrebbero derivare dal medesimo fondamento, sebbene non siamo in grado di spiegarlo con la medesima evi-

denza. I sensi dell'udito e della vista sono radicalmente distinti dagli altri, poiché solo vista e udito provano diletto e gioia per le proporzioni e per la corrispondenza fra i numeri che possono essere spiegati in modo evidente: avvertire la bellezza della musica è un'occulta attività di calcolo dell'anima.

Si sofferma a lungo sul problema del singolo suono Leonhard Euler. Nel 1750 aveva già pubblicato la *Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis*, contenuta poi anche negli *Opuscula* editi in tre volumi nel 1746, 1750 e nel 1751. Nel contesto delle ricerche dedicate alla scienza dell'acustica la spiegazione matematica della musica è distinta dall'indagine sui suoi fondamenti fisici. Questa distinzione fra analisi dei rapporti fra suoni e analisi delle singole sensazioni è presente nelle *Lettere*, in cui il discorso prende le mosse dalla spiegazione fisica dei singoli suoni musicali per soffermarsi poi sullo studio della connessione fra più suoni. Nella *Terza lettera*, prima di esaminare il suono musicale si dà una definizione della natura del suono in generale; se nell'antichità si credeva che il suono si propagasse come il profumo di un fiore che eccita i nostri nervi olfattivi con lievi esalazioni, Euler è dell'avviso che la natura del suono consista nel fatto che le vibrazioni prodotte da una corda sono portate dall'aria sino al nostro orecchio; la sensazione del suono si ha quindi quando l'orecchio è colpito dalle vibrazioni dell'aria. E ciò non vale solo per il suono in generale [*Schall*] ma anche per i suoni musicali in particolare [*Ton*]: la differenza fra suoni [*Töne*] deriva dalla diversità del numero delle vibrazioni nell'aria.

Così se una corda produce 100 vibrazioni al secondo e un'altra 200, i loro suoni saranno essenzialmente diversi: il primo sarà più grave o più basso, l'altro invece più acuto o più alto (Euler 1769, I, p. 9; Eulero 1958, p. 11).

Quando ascoltiamo un singolo suono musicale il nostro orecchio è colpito da una successione di vibrazioni equidistanti l'una

dall'altra, che si succedono cioè con frequenza regolare; la sensazione di un suono, quindi, può essere raffigurata come una successione di punti equidistanti tra loro. Supponiamo però che gli intervalli fra questi punti siano ora più grandi ora più piccoli, che essi non siano regolari; ne potremo dare una raffigurazione sensibile attraverso una serie di punti che non si trovano a distanza regolare fra loro; ad essi corrisponderà la sensazione acustica di un rumore confuso e disarmonico (cfr. Euler 1769, I, p. 10). Il suono coincide per Euler con una serie di vibrazioni che colpiscono il nostro orecchio, vibrazioni grazie alle quali si può determinare la differenza fra suono musicale e semplice rumore. Solo nel primo caso si può cogliere una regolarità nella successione delle vibrazioni dell'aria, nel secondo la norma, la struttura regolare sono sostituite dal disordine; esiste quindi una differenza fra suono e suono; solo il secondo, infatti, si fonda su regolarità e armonia. Se le vibrazioni si succedono con uniformità, ovvero se gli intervalli sono tutti uguali, il suono è un suono regolare (cfr. Euler 1769, I, p. 9).

Il senso dell'udito è in grado di formulare un giudizio che distingua i suoni l'uno dall'altro; l'udito non è passivamente esposto alle impressioni che provengono dall'esterno, ma è in grado di percepire la differenza fra i suoni che si susseguono nel tempo. Il nostro orecchio ha però limiti oltre i quali i suoni non sono più percepibili: pare, infatti, che non riusciremmo più a sentire un suono con meno di 20 vibrazioni per secondo, perché troppo basso, né un suono con più di 4000 vibrazioni, perché troppo acuto (cfr. Euler 1769, I, p. 10; Eulero 1958, p. 11).

Anche in questo caso Euler rifiuta la tesi leibniziana che si dia un calcolo inconsapevole dell'anima; egli considera con riserva l'equiparazione dell'udito musicale ad un esercizio di calcolo del quale il soggetto non sarebbe consapevole. Nella *Lettera 134* scrive però che, sebbene non si possa negare che il nostro organo della vista non sia in grado di contare numeri complessi, meno ancora di quanto l'orecchio sia in grado di contare le vibrazioni che costituiscono i suoni, si deve anche ammettere che siamo sempre in grado

di distinguere distintamente il più e il meno (cfr. Euler 1769, II, p. 224; Euler 1958, p. 473).

«Dei fondamenti della musica» trattano i paragrafi 280-300 degli *Anfangsgründe der Naturlehre* (1772) di Johann Christoph Polykarp Erxleben (cfr. AA XI 204, 253, 302, 428). Fra gli «scritti sull'acustica e la musica teoretica» Erxleben cita le seguenti opere:

Claudii Ptolomaei harmonicorum L. III per Ioann. Wallis, Oxon. 1682, 4.; 2) Marin Mersenni harmonicorum L. XII, Parip. 1635, fol. 3) Athan. Kircheri musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, Rom. 1650, fol.; 4) Systeme general des intervalles des sons, et son application à tous les systemes et à tous les instrumens de Musique, par M. Sauveur; in den Mem. de l'acad. roy. des sc. 1701, pag. 297; 5) Tentamen novae theoriae musicae, auctore Leon. Eulero, Petrop. 1739, gr. 4; 6) Coniectura physica circa propagationem soni ac luminis, auctore Leon. Eulero, Berol. 1750, 4; ist der zweyte Band von seinen Opusc; 7) Harmonics, or the philosophy of musical sounds, by Rob. Smith, Cambridge, 1749, gr. 8; 8) Recherches sur la nature et la propagation du son, par M. Louis de la Grange, in den Miscellan. turinenp. Tom. I, pag. I; 9) Eclaircissement plus détaillés sur la generation du son et la propagation du son et sur la formation de l'écho, par M. Euler; in den Me. de l'acad. roy. des sc. de Pr. 1765, pag. 335.

Pur notando che è difficile stabilire con certezza quali suoni il nostro udito possa distinguere, il § 297 cerca di definire i limiti entro i quali le note sono percepibili e dà informazioni sulle ricerche condotte all'epoca. I limiti sono calcolati sulla base della capacità di percepire un determinato numero di vibrazioni in un secondo. Su questo tema non si sarebbe ancora arrivati, secondo l'autore, alla chiarezza, poiché Sauveur ha considerato la nota più bassa udibile da orecchio umano come quella nella quale le parti dell'aria compiono 12 vibrazioni in un secondo; otto ottave sarebbero quindi percepibili dal nostro udito. Euler indicava invece, in una prima fase del suo pensiero, 30 vibrazioni per il suono più basso e di 7520

per quello più alto, mentre più tardi avrebbe proposto rispettivamente le cifre 20 e 4000, con la conseguenza che, a suo avviso, i suoni udibili avrebbero costituito all'incirca otto ottave (cfr. *Erleben* 1772, pp. 238-239). Anche nel *Physikalisches Wörterbuch* [*Dizionario di fisica*] di Gehler si sottolinea che l'udito è un senso particolarmente fine e lo si adduce a principio non ulteriormente esplicabile, come una sensazione che non si può descrivere a parole (cfr. Gehler 1798, vol. IV, p. 376).

Questa spiegazione è ripresa da Johann Georg Sulzer. Sebbene un suono sembri al primo sguardo un'impressione ininterrotta che colpisce i nervi, ricerche fisiche hanno dimostrato che questo effetto ininterrotto è in realtà una successione di sollecitazioni e di vibrazioni separati l'uno dall'altro, benché ogni suono racchiuda in sé una molteplicità di impressioni. L'apparenza di una durata ininterrotta deriva dal fatto che le vibrazioni dell'aria si susseguono così velocemente che non siamo in grado di avere consapevolezza dell'esistenza di un intervallo che le separa; in realtà ogni singola sensazione deriva da una grande quantità di sensazioni istantanee. Fino a questo punto Sulzer ha sviluppato, sul modello di Euler, una spiegazione fisica dei suoni; poiché però il suo fine non è formulare una teoria riguardante le sensazioni fisiche, ma compiere una ricerca sulle sensazioni piacevoli e sulla loro differenza da quelle spiacevoli, si rivela interessante che questa teoria fisica sia completata da una sua applicazione all'estetica. Quale è la radice della piacevolezza dei singoli suoni? I suoni saranno piacevoli se le diverse vibrazioni che li compongono si susseguiranno a intervalli regolari e si potranno rappresentare intuitivamente all'occhio come una serie di punti collocati l'uno accanto all'altro in linee rette e alla medesima distanza.

Non sono mancati coloro che non hanno notato la complessità dei suoni singoli; per Mendelssohn le impressioni provenienti dalla vista e dall'udito sono sensazioni che non hanno valore di verità, perché la verità può essere ricavata dai sensi in base a principi razionali universali. L'udito e la vista procurano sensazioni singole

cui non si può dare completamente fiducia, essi ingannano e non riescono a formulare una comprensione evidente delle cose. Ciò che noi udiamo e vediamo è colmo della medesima confusione ed oscurità di tutto ciò che i corpi esterni ci insegnano attraverso gli altri sensi. Non si può scorgere in Mendelssohn alcun tentativo di spiegare i suoni dal punto di vista fisico come gioco armonico di molteplici vibrazioni (JA, 1, 51).

### 3.3. *Suoni e colori. Il clavicembalo oculare di Castel*

Locke narra nel terzo libro del *Saggio* che uno studioso cieco che per molto tempo aveva indagato gli oggetti visibili, e si avvaleva di spiegazioni trovate nei libri o presso amici per comprendere i nomi della luce e dei colori, si vantò un giorno di aver finalmente compreso che cosa significasse «scarlatto». Ad un amico che gli chiedeva come potesse definirlo il cieco rispose: «È come il suono di una tromba» (Locke 1996, III, 4, 11, pp. 497-498). A prescindere dal contesto entro il quale l'esempio si inserisce, è per noi rilevante che Locke prospetti un'analogia fra i colori e i suoni.

Fra il 1725 e il 1735 il matematico francese Louis Bertrand Castel (1688-1757) presentò l'idea di una musica dei colori e il progetto di un clavicembalo oculare in due scritti, apparsi il primo nel «*Mercure*» e il secondo nel «*Journal de Trévoux*». Ritornò sul tema con il testo *Optique des couleurs*, pubblicato a Parigi nel 1740, tradotto in tedesco nel 1747 con il titolo *Die auf lauter Erfahrungen gegründete Farben-Optica [L'ottica dei colori fondata su mere esperienze]* Il fondamento di questa perfetta analogia fra colori e suoni che induce all'idea di un clavicembalo oculare, all'idea che sia possibile realizzare con esso un'arte affine alla musica è dato dalla convinzione che i colori si muovano in cerchio come i suoni musicali. Krüger scrive: «Queste considerazioni hanno fatto nascere in me una volta l'idea che anche gli altri sensi seguano nella valutazione del piacevole le medesime leggi dell'udito e ho trovato



che almeno per quanto concerne la vista non mi sono sbagliato poiché le regole della simmetria richiedono i medesimi rapporti delle consonanze musicali e gran parte della bellezza del corpo umano riposa proprio su questo fondamento. Ciò mi ha dato la speranza di trovare un modo di poter dilettere gli occhi con i colori analogo a quello con cui si diletta l'udito. Alla fine ho escogitato un clavicembalo oculare che è descritto negli scritti dell'Accademia di Berlino ed è completamente diverso da quello che ha fatto realizzare il padre Castel» (1748, I, pp. 373 sgg. Cfr. anche Krüger 1743; Buffon 1748, p. 428; Wellek 1935; Wellek 1936; l'articolo «Farben- oder Augenclavecin», in Walch 1775, I vol., pp. 1242-1243). L'analogia emerge dunque chiaramente dagli scritti di Castel e la vivace partecipazione al dibattito suscitato (cfr. Wellek 1935, p. 369) si può documentare in numerosi autori; le idee di Castel furono discusse da Wolfgang Krafft, Christoph Mizler, Moses Mendelssohn, Denis Diderot (cfr. Diderot 1984, pp. 26-27).

L'analogia fra suoni e colori, vista e udito, suono e luce non è una prerogativa di Castel, ma è accettata anche da Euler, il quale però sottopone a critica l'idea di un clavicembalo oculare. Castel, che costruì un pianoforte in cui ogni tasto, non appena toccato, faceva apparire un pezzetto di stoffa tinto di un determinato colore, credeva che questo strumento potesse offrire uno spettacolo molto piacevole agli occhi. Euler crede invece che solo la pittura possa offrire qualcosa di gradevole agli occhi, analogo alla musica per l'orecchio; non riesce a comprendere come una serie di pezzi di stoffa colorati, presentati in un certo ordine e corrispondenti ciascuno ad un tasto del clavicembalo, possa essere piacevole per gli occhi (cfr. Euler 1769, I, p.108; Euler 1958, p. 109).

Per spiegare come corpi opachi possano diventare visibili Euler rinvia, nella *Nova theoria lucis et colorum*, ai casi in cui la corda accordata su una determinata nota emette un suono, benché nessuno la tocchi, quando qualche strumento emette la medesima nota (cfr. anche Euler 1769, I, p. 89). Si tratta del fenomeno della simpatia dei suoni che è descritto come segue, ad esempio da Marpurg:

«In dem Zurückprallen und Mitklingen der Töne hat dennoch die sogenannte *Sympathie der Tone* ihren Grund, vermöge welcher eine klingende Seyte die andere nicht allein zittern, sondern auch öfters mitklingend macht» (Marpurg 1757, p. 11). L'analogia, si fonda in Euler sulla teoria ondulatoria della luce formulata da Euler richiamandosi a Cartesio: la luce è un movimento ondulatorio dell'etere ed è analoga al suono, il quale può essere definito un movimento ondulatorio dell'aria (cfr. Euler 1746, p. 184; cfr. anche pp. 171-172). Euler approfondisce questo tema nella *Lettera 136* in cui spiega in che modo i corpi opachi ci divengono visibili. I corpi colorati sono simili alle corde di un clavicembalo e i vari colori ai vari suoni, differenti per la loro acutezza e per la loro gravità.. La luce da cui questi corpi sono illuminati è analoga al rumore cui il clavicembalo è esposto; come questo rumore agisce sulle corde, così la luce da cui un corpo è illuminato agirà sulle più piccole particelle della superficie di questo corpo, e queste particelle, fatte così vibrare, emetteranno raggi proprio come se fossero luminose, non essendo la luce altro se non il movimento vibratorio delle più piccole particelle di un corpo comunicato all'etere, che, successivamente, lo trasmette agli occhi (cfr. *Lettere 19-30, 134-136*; Euler 1958, p. 480). Abraham Gotthelf Kästner redasse un estratto pubblicato nel 1750 nello «Hamburgisches Magazin» della teoria della luce e dei colori di Euler, in cui ricorda che secondo Euler in una ottava è compreso un numero notevole di suoni, dei quali solo alcuni ricevono un nome specifico dai conoscitori della musica; analogamente nei colori semplici sono contenuti, nello spazio compreso fra la vibrazione più lenta e quella più veloce, innumerevoli altre vibrazioni, ad alcune delle quali si potrebbe attribuire un nome determinato, mentre le altre acquisiscono il nome di quelle cui più si avvicinano (cfr. Kästner 1750, p. 193). Scrive Kästner che «i colori semplici sono analoghi ai suoni semplici che compiono in un certo periodo di tempo un certo numero di vibrazioni» (Kästner 1750, p. 192; si veda anche Herz 1787, pp. 170-171).

Nella *Einleitung in die Natur-Lehre* [Introduzione alla dottrina della natura] nella seconda edizione del 1754, di Johann Andreas Segner, al § 579 si afferma

che il suono presenta analogie sotto diversi aspetti con la luce, e si può aver l'idea che perfino i colori siano simili ai suoni. Non è dunque la luce il movimento ondulatorio di una materia elastica, come il suono non è se non il movimento ondulatorio dell'aria? (Segner 1754, p. 433).

Nel 1772 le *Meditationes physicae circa systemata Euleri et Newtonii de luce et coloribus* di Carol Daniel Reusch sottolineano che gli esperimenti di Newton dimostrano, a differenza di quanto sosteneva Euler, che le vibrazioni non sono isocrone: la luce, quindi, non è simile al suono emesso da una corda ma al suono di un corpo che provoca rumore (cfr. Reusch 1772, p. 41). Secondo Erxleben, se si accettasse la teoria di Euler si potrebbe dire che un foglietto sottile e trasparente ha un unico colore, come una corda tesa emette un unico suono determinato quando è percossa. Mentre Newton aveva supposto che la luce fosse costituita da corpuscoli che emanano dalla fonte luminosa, Euler, con il quale Erxleben concorda, concepisce la luce come un movimento ondulatorio simile al suono. Euler spiega la differenza fra i colori fondamentali in base alla diversa velocità delle vibrazioni dell'etere; quelle più veloci sono interrotte in misura minore di quelle più lente. I colori sono per l'occhio, a suo avviso, quello che le note sono per l'udito: il violetto è la nota più grave, il rosso la nota più acuta, il bianco un chiasso disordinato. In tal modo l'idea di un clavicembalo oculare diventa molto verosimile (cfr. Erxleben 1772, p. 298).

Christoph Friedrich Hellwag (1754-1835), corrispondente di Kant, pubblica sul «Deutsches Museum» dell'ottobre 1786 un saggio da lui inviato successivamente, sotto forma di estratto, a Kant in allegato a una lettera scritta dopo la pubblicazione della *Critica del Giudizio*. Hellwag mostra in un breve *excursus* storico che

l'analogia fra suoni e colori è stata già prospettata da Kircher, Newton e Castel. Il tentativo di Castel di «rappresentare accordi e melodie di colori su un clavicembalo oculare» è giudicato però in modo negativo: Castel muove, infatti, dalla convinzione errata che colori e suoni possano essere comparati l'uno con l'altro sino a riconoscerne la perfetta analogia. Per Hellwag non si può certo negare che colori e suoni palesino una affinità sotto molteplici aspetti; luce e suono rimangono però diversi. Contro Kircher, Newton, Castel e Euler, Hellwag si richiama al principio della «mescolanza» dei suoni e dei colori: tanto i colori quanto i suoni possono essere comparati e distinti a partire dalla mescolanza in cui si presentano abitualmente e che è ignorata quando li si dispone sulla scala musicale oppure secondo punti separati dello spazio visivo. I colori possono, però, essere ridotti a cinque fondamentali, mentre gli elementi base dei suoni sono probabilmente indeterminabili. Possiamo dare una dimostrazione dell'indeterminabilità facendo riferimento al sistema vocalico nel quale i suoni principali sono le vocali, mentre gli altri sono disposti in posizione intermedia fra di essi; nei dittonghi sono espressi tutti i gradi intermedi fra le due vocali che li compongono, cosicché essi risultano mescolanze di suoni analoghe ai giochi cromatici delle bolle di sapone. La vista ha una maggior varietà rispetto all'udito: mentre la scala musicale ha solo una dimensione, il campo visivo ne ha due e il gioco prospettico è certo più ampio rispetto a quello della scala musicale (cfr. Kant 1990, pp. 248-249).

#### 4. MUSICA E CULTURA DEL GUSTO

Non è possibile trattare qui in modo particolareggiato il dibattito nato intorno alla metà del Settecento sul valore delle arti in relazione alla promozione dei costumi; ci limiteremo ad indicare le soluzioni antitetiche proposte da Rousseau, da Home, da Hume e da Sulzer, le cui opere furono ben note a Kant. Per Rousseau le arti

ingentiliscono le nostre maniere e insegnano alle nostre passioni un linguaggio ricercato; nate dall'ozio e dalla vanità portano con sé il lusso, la dissolutezza dei costumi e la corruzione del gusto (si veda Rousseau 1970, pp. 209-237). Hume rileva invece nella musica come nelle altre arti liberali la capacità di affinare la nostra sensibilità per le passioni tenere e gradevoli, rendendo la mente incapace di emozioni rozze e violente. Hume cita un verso di Ovidio: «Ingenuas didicisse fideliter artes /emollit mores, nec sinit esse feros» («L'aver appreso fedelmente le arti belle / addolcisce i costumi e non permette di essere feroci»). Come le altre arti, la musica sottrae la mente alla concitazione degli affari e degli interessi, alimenta la riflessione, dispone alla tranquillità e produce una piacevole malinconia, la quale, fra tutte le disposizioni della mente, è la più consona all'amore e all'amicizia. In secondo luogo, la delicatezza del gusto è favorevole all'amore e all'amicizia in quanto limita la nostra scelta a poche persone e ci rende indifferenti alla compagnia e alla conversazione della maggior parte degli uomini (cfr. Hume 1994, p. 72).

Più esplicitamente, la *Prefazione* alla prima edizione della *Teoria generale delle belle arti* di Sulzer attribuisce alle arti belle il merito di risvegliare un sentimento per il bene morale e un'avversione per il male. Le belle arti possono esercitare questa azione di perfezionamento morale se il loro unico fine è far sorgere un vivo sentimento del bello e del bene e una forte avversione per il brutto e il male; anche la musica può causare questi benefici effetti. A riconoscere il valore culturale delle belle arti è incline anche Henry Home lord Kames, nei suoi *Principles of Criticks* [*Principi della critica*]. La prefazione del traduttore contrappone la convinzione di Home, che una corretta cultura delle belle scienze renda migliore il cuore, all'«errore» di Rousseau, che aveva insegnato che le belle arti e le scienze corrompono il cuore e le disposizioni morali. Il gusto per le belle arti e la sensazione morale sono strettamente affini, sostiene Home, poiché entrambi scoprono ciò che è giusto e ciò che non è giusto. La critica, di cui Home esporrà i prin-

cipi, funge quindi come incentivo e appoggio della virtù e nessuna occupazione lega maggiormente l'uomo ai suoi doveri che coltivare il gusto per le arti belle; un gusto corretto è una perfetta propedeutica all'apprendimento di ciò che è bello, conveniente, grande nel carattere e nell'azione (cfr. Home 1763, p. 14). Al capitolo 25 del secondo volume della seconda edizione riveduta e corretta del 1772, le differenze, che non possono essere certo negate nella valutazione del bello da parte di esseri umani diversi, sono ricondotte a distinti livelli di raffinamento del gusto. Gli uomini, originariamente selvaggi e simili a bestie, sono stati indotti da vincoli sociali alla ragione e alla finezza del gusto. Chi volesse quindi occuparsi del problema delle regole e del giudizio tanto nella morale quanto nelle belle arti, non dovrebbe far riferimento a idee condivise in genere dai selvaggi, ma piuttosto al gusto della parte «perfetta» dell'umanità (cfr. Home 1772, p. 558).

##### 5. DISSONANZE E DOLORI INNOMINATI

Se nelle teorie e nelle osservazioni che sono state sinora riferite il discorso verte sul piacere, si deve attribuire all'illuminista milanese Pietro Verri il merito di aver preso in considerazione come nella musica si esprima soprattutto un sentimento di dolore. Nel 1777 comparve nella traduzione tedesca di Christoph Meiners lo scritto *Gedanken über die Natur des Vergnügens* del milanese Pietro Verri: la versione dell'edizione italiana del 1773. Nel 1781 Verri estese la sua edizione e le premise una prefazione nella quale si confrontava con le fonti, riconoscendo il suo debito nei confronti di una tradizione già esistente. Il piacere non può essere definito se si prescinde dal dolore; anzi, esso non si presenta con una natura sua propria, ma si rivela essere solo l'improvvisa cessazione del dolore. Il dolore è quindi l'elemento originario a partire dal quale soltanto il piacere acquista una configurazione; l'analisi del piacere si trasforma in tal modo in un esame della natura del dolore. Sia il dolo-

re, sia il piacere che ne può risultare si possono suddividere in due classi: vi possono essere tanto piaceri fisici, quanto piaceri morali, dolori fisici e dolori morali. Essi hanno in comune il fatto di non fondarsi su dolori innominati, ovvero su sentimenti la cui origine non può essere ulteriormente determinata perché non sono esattamente localizzabili. I dolori innominati si presentano come il fondamento dell'anima, la quale agisce solo per liberarsene; l'azione umana non deriva, quindi, dalla rappresentazione di un bene non ancora presente che si cerca di realizzare, ma dalla volontà di placare un originario sentimento di dolore.

Questa definizione si iscrive in un metodo di natura empirica: non la struttura dell'opera d'arte musicale deve imporsi come oggetto della ricerca, non le regole che possono garantire la produzione di una bella musica, ma l'aspetto individuale e soggettivo della creazione e del piacere. Il metodo psicologico che Verri desume da Locke induce alla convinzione che anche l'ascolto dell'arte musicale, come l'invenzione, deve la sua origine al sentimento originario del dolore: se l'uomo si trovasse in una condizione di soddisfazione morale e di salute fisica non sentirebbe l'esigenza di ascoltare musica. Tutte le arti belle hanno per base dolori innominati [*nahmenlose Schmerzen*], mali [*Uebel*] che sono la sorgente dei piaceri più delicati della vita. Se l'uomo è veramente lieto, soddisfatto e vivace, è insensibile alle arti belle, a meno che la sua sensibilità derivi da un'abitudine meccanica a riflettere su di esse, oppure la vanità di mostrarsi sensibile non lo renda ipocrita. L'uomo vigoroso che ha contentezza nel cuore non ha la sensibilità, la quale cresce col sentimento della nostra debolezza, dei nostri bisogni, dei nostri timori (cfr. Verri-Kant 1998, p. 61).

L'elemento fondamentale della musica è, per Verri, la melodia, che attrae l'essere umano e provoca in lui un piacere fisico reale generato da suoni dolci (cfr. Verri 1777, p. 66). Non solo un godimento fisico, ma anche una «elevazione dell'anima» e un «caldo entusiasmo» sono gli effetti della musica, che si può definire «espressione di molte passioni». Il risultato è una «completa illu-

sione», che dipende dall'immaginazione dell'ascoltatore, alla quale di possono quindi ricondurre le differenze individuali nei giudizi. La musica è diversa dalla pittura e dalla poesia perché un dipinto e una poesia possono suscitare un piacere che presuppone un ascoltatore passivo, mentre nella musica l'immaginazione è attiva (cfr. Verri 1777, pp. 67-68); il ruolo dell'ascoltatore è in essa molto più rilevante della funzione del compositore; l'ascoltatore, infatti, può scoprire bellezze ignote al compositore.

A questa definizione generale dello scopo e della funzione della musica si affiancano applicazioni concrete. Che cosa permette alla musica di svolgere questo suo compito? In qual modo l'ascolto della musica può liberarci dal sentimento di dolore connesso necessariamente, a partire dalla nascita, con la condizione umana? Come può la musica suscitare piacere e liberarci dai dolori innominati e dalla noia? Verri mette in particolare risalto il valore positivo delle dissonanze da cui appunto nasce quel dolore momentaneo che è, ai suoi occhi, premessa indispensabile del piacere. Le dissonanze sono un dolore momentaneo che funge da premessa indispensabile del piacere. Una musica composta solo da consonanze è faticosa, regolare, e non presenta alcun difetto, ma proprio per questo motivo essa non possiede grazia né attrattiva, né un leggiadro disordine

La grand'arte consiste a sapere con tanta destrezza distribuire allo spettatore delle piccole sensazioni dolorose, a fargliele rapidamente cessare, e tenerlo sempre animato con una speranza di aggradevoli sensazioni, in guisa tale ch'egli prosegua ad essere occupato dagli oggetti proposti, e terminatane l'azione, richiamandosi poi la serie delle sensazioni avute, ne veda una schiera di piacevoli, e sia contento di averle provate. A tal proposito io osservo che sarebbe intollerabile una musica, se non vi fossero opportunamente collocate e sparse delle dissonanze, le quali cagionano una sensazione disagiata e in qualche modo dolorosa (Verri 1972, p. 47).



## 6. MUSICA E PIACERE CORPOREO

Nel XVIII secolo compaiono frequentemente osservazioni riguardanti l'effetto dei suoni sul corpo e anche su oggetti privi di vita. John Derham riferisce nella *Physico Theologie* [*Teologia fisica*] (1741) che esperimenti hanno dimostrato che i suoni, se sono dotati di stabilità e costanza, se cioè la loro successione rappresenta un *continuum* temporale, possono esercitare un'azione talmente forte sui corpi da determinarne la rottura; la semplice voce umana può causare la frantumazione di un bicchiere di vetro e il suono della musica può danneggiare gravemente il pavimento di una casa.

Mi ricordo che quando raccontai al signor Willis l'esperimento del bicchiere che si era frantumato per l'effetto della voce umana sentii dire da lui che il pavimento della casa di un musicista suo vicino era stato spesso danneggiato, cosa che egli non aveva esitato a ricondurre al ripetersi dei suoni musicali.

Non si tratta di parole di Derham, ma di una citazione da Morhof:

Memini cum ipsi [clarip. Willisio] de experimento Vitri per vocem fracti narrarem, ex eo audivisse, quod in aedibus Musicis sibi vicinis aliquoties collapsum pavimentum fuerit: quod ispe sonis continuis adscribere non dubitavit (Morhof 1683, cap. 12; si veda anche Marpurg 1757, p. 12).

Anche Euler scrive:

Anche la storia ce ne fornisce un bellissimo esempio, relativamente ai bicchieri. C'era un uomo che riusciva a rompere i bicchieri lanciando un grido. Quando gli si presentava un bicchiere, egli ne esaminava anzitutto il suono, poi cominciava a gridare nello stesso suono, facendo così vibrare il bicchiere. L'uomo allora, mantenendo

do sempre lo stesso suono, aumentava con tutte le forze la propria voce, fino a determinare la rottura del bicchiere, scosso da fortissime vibrazioni (Euler 1958, p. 89, *Lettera* 26).

E già Boyle notava:

An ancient musician affirmed to me, that, playing on a base viol in the chamber of one of his scholars, when he came to strike a certain note on a particular string, he heard an odd kind of jarring noise, which he thought at first had either been casual, or proceeded from some fault in the string; but having afterwards frequent occasion to play in that same room, he plainly found, that the noise he marvelled at was made bey the tremolous motion of a casment of a window, which would be made to tremble by a determinate sound of a particular string, and not by other notes, whether higher or lower» (Boyle 1685, p. 23, chapt. VII, observ. VI).

La musica agisce non soltanto sulla materia inanimata del bicchiere o di un pavimento, ma anche sul corpo umano; il mezzo, l'aria, riceve le impressioni dei suoni che sono così recepiti dal senso dell'udito. Questa analisi induce ad ammettere, per Derham, l'esistenza di un creatore saggio, onnipotente e buono: come le melodie più belle sono la voce di una creatura vivente, anche il senso dell'udito è opera di un creatore (cfr. Derham 1741, p. 236).

Anche Moses Mendelssohn nei *Briefe über die Empfindungen* prende in considerazione il piacere [*Lust*] sensibile che riguarda a suo avviso solo l'uomo ed è possibile solo *pro positu corporis* (cfr. JA, I, p. 115); il piacere sensibile è il sentimento dell'incremento delle funzioni vitali nel corpo. L'effetto della musica deriva dalla corrispondenza sussistente fra i nervi del corpo umano e le corde degli strumenti musicali. Mendelssohn polemizza qui con Sulzer, notando che l'intuizione della perfezione non è compatibile con la natura del piacere sensibile: i dilette dei sensi non possono promettere all'anima un tesoro di concetti poiché per essenza sono diversi dai piaceri superiori. Che i suoni, e in particolare l'armonia delle

consonanze determinino tensioni analoghe nel corpo è sottolineato anche da Euler: quando sentiamo il suono di una corda, le parti elastiche dell'orecchio vibrano tante volte quante sono le vibrazioni emesse dalla corda nel medesimo tempo (cfr. Euler 1769, vol. I, p. 8. Euler affronta il tema in un saggio pubblicato in francese e recensito nello «Hamburgisches Magazin» nel 1751, 8. Band, 3. Stück, pp. 271-276, in cui polemizza con Derham).

#### 7. MUSICA E AFFETTI

L'idea che è a fondamento della cosiddetta *Affektenlehre*, diffusasi in Europa nei secoli XVII e XVIII, è che la musica possa determinare sia il sorgere sia la scomparsa di affetti. Athanasius Kircher (1602-1680), teorico della musica e scienziato tedesco, gesuita che insegnò ad Avignone, a Vienna e infine a Roma ne delineò i tratti fondamentali. Fu autore di una *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* in 2 volumi e dieci libri pubblicato nel 1650 e riedito nel 1690 e di una *Phonurgia nova* (1670). Derham, che richiama anche il *De Poematum Cantu, et Rythmi viribus* di Isaak Vossius, ricorda che il musicista Timoteo riusciva a indurre all'ira Alessandro con una melodia frigia e a mitigarne, invece, il furore rallegrandolo con altri suoni. Analogamente, ricorda ancora Derham, un altro musicista suscitò nel re Erich di Danimarca una collera tale da indurlo a uccidere con le proprie mani il suo ministro più fidato. Derham riprende questa concezione e afferma che, poiché agiscono sui nervi, i suoni possono far sorgere e far tacere gli affetti; Willis, scrive, diceva che la musica agisce non solo sulla fantasia ma anche sul cuore dal quale può eliminare preoccupazioni e angoscia (cfr. Derham 1741, p. 235. Sulla forza della musica si vedano le fonti elencate da Derham 1741, p. 232 nota 29).

Anche Sulzer nota che la musica agisce sull'uomo non come essere pensante, ma come essere dotato di sensibilità e dimostra questa sua tesi richiamandosi alla descrizione che Rousseau dà del potente effetto dell'opera italiana sull'animo degli ascoltatori. Mentre

Salimbeni cantava un adagio, circa 1000 ascoltatori provavano uno stato di diletto, immobili e silenziosi come se fossero diventati di pietra. All'ascolto di quella voce, narra Rousseau, una voluttà indecrivibile si impossessò totalmente della sua anima; e aggiunge che questa impressione non può avere un grado medio; o la si sente oppure non la si sente affatto e quando la si prova si è trasportati al di fuori di se stessi e si è in balia della tempesta della passione, che ci rapisce senza che abbiamo la possibilità di resistere (cfr. Sulzer 1771-1774, articolo «Musik», p. 433). Una composizione musicale che non susciti sensazioni non può essere definita musica autentica. Ne trae la conseguenza che una serie di suoni che si susseguono l'un l'altro in base a leggi matematiche può essere il fondamento dell'armonia, la quale però non è ancora musica se non è in grado di infondere slancio alle nostre sensazioni; la musica autentica risveglia sensazioni nel cuore (cfr. Sulzer 1771-1774, articolo «Musik», p. 424).

## 8. MUSICA E TERAPIA

Su queste basi si fonda la convinzione, diffusa nel XVIII secolo, che la musica possa avere una funzione essenziale nella cura delle malattie. Mendelssohn attribuisce a Leibniz la convinzione che la medicina potesse fare molto da questo punto di vista (cfr. JA, I, p. 116). In un'opera di Desarneaux dal titolo *Médecin de l'hôpital militaire de Saint-Macaire*, Richard de Hautsierck redige nel 1772 un *Recueil d'observations de médecine des hôpitaux militaires* in cui descrive gli effetti della musica sulle convulsioni; una volta che si sia scoperto che questi movimenti scomposti sono l'effetto dell'azione di vermi intestinali e che essi si riducono sino a scomparire in seguito al suono della musica, si può ipotizzare che quest'arte possa guarire in quanto placa il movimento dei vermi, incantandoli con le sue melodie (cfr. Sulzer 1771-1774, p. 433). Prima di Sulzer già Athanasius Kircher aveva sottolineato gli effetti medici della musica (cfr. AA XXIX, p. 148).

## II

LA GENESI DELLA TEORIA MUSICALE  
DELLA *CRITICA DEL GIUDIZIO*

Alcuni fra i dati biografici di cui disponiamo grazie sia al carteggio sia ai resoconti dei contemporanei sembrano attestare che Kant dispregiasse profondamente, o in ogni caso non comprendesse, l'arte musicale. Georg Samuel August Mellin sottolinea la facilità, l'originalità e l'acume con cui Kant formulava giudizi in metafisica, ma nota al contempo che egli, a differenza di Kästner, Haydn o Mozart, era debole, goffo e scorretto nel giudizio su numeri e note (cfr. Mellin 1804, pp. 96-97). Ludwig Ernst Borowski scrive che Kant considerava la musica mero piacere dei sensi ed esortava i suoi allievi a tralasciarne lo studio, poiché il tempo e l'esercizio necessari per conseguire in essa una certa preparazione sarebbero stati sottratti all'apprendimento di altre scienze. Kant non amava musiche tristi; credeva che, nel caso in cui proprio si voglia prestare a quest'arte il nostro orecchio, si debba almeno essere ricompensati con un senso di felicità e benessere.

La musica era per lui un innocente piacere dei sensi. A me, quando avevo 16 anni e ad altri suoi allievi di allora rivolse il cordiale avvertimento di non dedicarci ad essa, perché si richiede molto tempo per impararla e più ancora per eseguirla con una certa maestria,

sempre a scapito di altre scienze più serie. Le musiche funebri poi non gli piacevano affatto. Credeva (e molti saranno forse d'accordo con lui) che, se proprio si vuol prestare l'orecchio a quest'arte, si dovrebbe almeno essere compensati col dono dell'allegria e della serenità (Borowski-Jachmann-Wasianski 1969, p. 74).

Ehregott Andreas Christian Wasianski (1755-1831), allievo e biografo di Kant, fu dal 1780 cantore nella chiesa e nella scuola di Tragheim e dal 1786 al 1808 diacono e quindi parroco. Si occupò molto da vicino della costruzione di strumenti, in particolare di un pianoforte ad archi realizzato da Johann Ludwig Garbrecht (1748-1810). Egli riferisce:

Un breve divertimento gli offriva in quell'estate, più che in altri tempi, la musica del cambio della guardia. Quando la guardia passava davanti a casa sua, faceva aprire la porta di mezzo della stanza di soggiorno e ascoltava con attenzione e compiacimento. Si sarebbe dovuto credere che il grande metafisico provasse piacere soltanto a una musica distinta per armonia, per arditi passaggi e dissonanze naturalmente risolte, o alle produzioni di compositori seri, come un Haydn; invece non era così.. Lo dimostra il fatto seguente. Nel 1795 venne a trovarmi insieme col compianto G. R. von Hippel per sentire il mio pianoforte ad archi (*Bogenflügel*). Un adagio nel registro dei flautati, che è simile alle note dell'armonica, gli riuscì più antipatico che indifferente; ma lo strumento col coperchio alzato, in tutta la sua forza, gli piacque moltissimo, specie quando imitava una sinfonia a piena orchestra. Ma non poteva ripensare senza disgusto a quando aveva ascoltato una musica funebre per Moses Mendelssohn che, per ripetere le sue parole, consisteva in un continuo fastidioso piagnisteo. Si aspettava, disse, che si esprimessero anche altri sentimenti, non solo, ad es., quelli della vittoria sulla morte (cioè musica eroica) o quello del trapasso; ed era già stato in procinto di darsela a gambe. Dopo quella cantata non era più andato a un concerto per non farsi martirizzare da simili spiacevoli sensazioni. Le fragorose musiche militari prevalevano su tutte le altre (Borowski-Jachmann-Wasianski 1969, pp. 271-272).

Jachmann dedica la decima lettera al ritratto del gusto estetico del nostro filosofo:

Meno di tutte capiva la musica, eppure aveva frequentato talvolta i concerti di grandi maestri. Non sonava nessuno strumento né consigliava la musica a chi si dedicava alle scienze, perché era del parere che essa distraesse troppo facilmente dall'occupazione scientifica. Alla musica non riconosceva alcuna espressione di concetti intellettuali che facciano pensare a qualche cosa, ma soltanto l'espressione di sentimenti, di sensazioni, dove i pensieri vanno concepiti a parte. Perciò apprezzava più la musica quando era associata alla poesia (Borowski-Jachmann-Wasianski 1969, p. 169).

Da questi rapidi cenni si possono però estrapolare alcune osservazioni che rivelano nel filosofo la presenza di un determinato tipo di interesse per la musica: Jachmann narra che Kant ha seguito «talvolta concerti di grandi maestri» ed anche altri hanno notato che nei primi anni della sua vita ha amato la musica e ascoltato concerti (cfr. Nachtsheim 1997, p. 10; Güttler 1927, pp. 236-238). Jachmann sottolinea, inoltre, che il grande metafisico provava piacere per una musica che si segnalasse per armonia, per arditi passaggi e dissonanze naturalmente risolte, o per le produzioni di compositori seri, come uno Haydn, ed apprezzava inoltre altre forme di musica non altrettanto serie né elevate. Nel 1768 Rolf Weber scrive nella sua Introduzione ai *Vertraute Briefe aus Paris 1792* di Reichardt che Immanuel Kant conosceva il giovane Reichardt perché lo incontrava in società o compagnie musicali serali e ne indusse i genitori ad iscriverlo all'Università (Weber 1980, p. 8). Anche Mellin ci aiuta a comprendere quale fu il rapporto di Kant con la musica: il nostro filosofo possedeva un giudizio relativo a cose musicali non certo paragonabile a quello di Mozart, Kästner e Haydn e ciò è da imputarsi ad un difetto del suo udito; peraltro Mellin nota che la peculiarità dell'atteggiamento di Kant consiste proprio nel fatto che egli si interessava dei suoni e dei rapporti matematici fra

essi dal punto di vista strettamente filosofico; ed è appunto ciò che indagheremo nella pagine successive, dando la parola direttamente a Kant.

### 1. LE OSSERVAZIONI SUL SENTIMENTO DEL BELLO E DEL SUBLIME

Le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* del 1764 contengono considerazioni sul nostro tema che non possono certo essere trascurate e già ci forniscono alcune indicazioni essenziali, la cui presenza si potrà cogliere anche negli anni successivi. Vi si afferma che non si dà giudizio sul bello e sul sublime musicale se non sulla base di un precedente sentimento individuale; che la musica, in quanto arte bella, strappa l'uomo alla rozzezza e all'animalità del godimento sensibile e favorisce la cultura dei talenti conoscitivi, della bontà e della nobiltà del cuore.

Le sensazioni di piacere non dipendono dalla costituzione degli oggetti esterni, ma dal sentimento proprio a ogni essere umano; poiché fanno parte della natura del singolo soggetto, tutti i sentimenti possono essere soltanto arbitrari e relativi. Di questa specie sono i sentimenti rozzi, derivanti dai sensi esterni e corrispondenti alla diversa natura dei singoli esseri umani; essi possono generare piacere indipendentemente dalla presenza di un'attività di pensiero e non richiedono né talenti, né doti intellettuali, poiché si fondano completamente sulla natura dei sensi. Sebbene rientrino in un orizzonte empirico, i sentimenti del bello e del sublime, più raffinati, si differenziano dai sentimenti rozzi in quanto presuppongono un'eccitabilità dell'anima che rende capaci di aspirazioni virtuose e lascia trasparire talenti e doti intellettuali. L'universalità empirica, riconosciuta ai sentimenti più raffinati e non ai sentimenti grossolani, rende possibile la distinzione fra essi: fra i primi si possono annoverare il sentimento del bello e del sublime, mentre ai secondi appartiene tutto ciò che rientra nel concetto di utilità. Se sia la bel-



lezza sia il sublime emozionano, ovvero colpiscono il soggetto e il suo sentimento, l'effetto prodotto dalla bellezza si può chiamare attrattiva. Che la bellezza attragga significa che essa genera una sensazione piacevole e viva che è al contempo «lieta e aperta al sorriso» (Kant 1989, p. 81); l'emozione, che riguarda, in senso stretto, solo il sublime, causa invece una forte tensione nell'anima e nelle sue forze e, quindi, una maggiore stanchezza. In questo orizzonte antropologico il problema della validità dei giudizi estetici non è ancora prospettato espressamente; l'autore evita anzi accuratamente di entrare nel merito di questa discussione, perché suo esplicito scopo è esporre l'intero quadro della natura umana con gli occhi di un osservatore, non con gli occhi del filosofo (cfr. Kant 1989, p. 79).

Il giudizio su bello e sublime presuppone l'esistenza di un sentimento, di «organi» specifici che ci pongano in grado di cogliere l'elevatezza di una poesia o il valore morale della virtù di un eroe. Bello e sublime appartengono al sentimento proprio di ogni essere umano; essi non risultano comprensibili grazie a un'attività intellettuale che si serva di argomentazioni logiche; ciò che ci attrae per la sua bellezza, ciò che ci emoziona per la sua sublimità può essere avvertito solo dal sentimento e non può essere colto dall'intelletto. L'abisso che separa intelletto e sentimento non avrebbe potuto essere segnalato in modo più deciso: «Qui non si tratta tanto di ciò che l'*intelletto* comprende, ma di ciò che il *sentimento* prova» (Kant 1989, p. 102). Il gusto per una composizione musicale è strettamente dipendente dal sentimento e molto affine al gusto per la bellezza o la sublimità della natura. Esso è analogo al gusto per la poesia e al fascino dell'amore; se è assente il sentimento, sarà assente anche la capacità di pronunciare un giudizio sul bello e sul sublime di una poesia, di un'azione, di una musica. «Chi si annoia all'ascolto di una bella musica dà forti motivi di supporre che le bellezze delle opere letterarie e il sottile fascino dell'amore avranno poca presa su di lui» (Kant 1989, p. 101).

L'attribuzione al sentimento di un carattere fondante non esclude però che la musica possa avere un legame con il talento della

conoscenza, dato che le facoltà dell'anima sono intimamente connesse. Le doti dell'animo, le doti intellettuali, il talento da cui deriva la capacità di conoscenza dell'intelletto sarebbero stati dati inutilmente agli esseri umani se questi ultimi non disponessero della facoltà di sentire il bello e il sublime. Solo quando questo sentimento del nobile e del bello opera come movente che spinge l'essere umano ad avvalersene in modo corretto e regolare, i talenti acquistano contenuto e significato. L'osservazione empirica mostra che la musica, la pittura e la poesia, che fanno venire alla luce e sviluppano la raffinatezza del sentimento, hanno la funzione di sottrarre l'uomo alla rozzezza del godimento corporeo: all'ascolto di una bella musica, alla contemplazione di un dipinto, alla lettura di una poesia il sentimento del bello e del nobile risveglia l'attività delle facoltà e dei talenti dell'intelletto.

La musica ha peraltro una relazione molto stretta anche con il cuore ovvero, indirettamente, con il sentimento morale; il cuore è infatti altro dall'animo, poiché costituisce il principio dell'azione. Principio al cui interno si possono distinguere due aspetti diversi: la nobiltà del cuore non coincide, infatti, con la sua bontà. L'introduzione di questa distinzione deve essere ricondotta al fatto che la maggior parte dei «cuori» non è sensibile all'effetto di un sentimento morale universale; la bontà del cuore è quindi una saggia disposizione della provvidenza per spingere al bene sia quegli uomini che non dispongono di principi morali sia, come vedremo, tutto il genere femminile. La musica ha dunque rapporto con la nobiltà del cuore o con la sua bontà? Gli impulsi della bontà del cuore che la provvidenza ci ha donato non possono essere considerati un particolare merito della persona, perché sono analoghi agli istinti animali; la musica è quindi sul medesimo piano della nobiltà del cuore e della vera virtù, la cui presenza nell'animo umano è, appunto, rivelata dal gusto per la musica. Coloro che alla partecipazione ad un ricco banchetto preferiscono l'ascolto di una bella musica si elevano al di sopra del godimento, e la loro scelta può essere valutata come segno della presenza del sentimento morale.

Si nota che una certa finezza di sentimento viene ascritta al merito di un uomo. Che uno possa fare un buon pasto a base di carne e di dolci o che dorma incomparabilmente bene, lo prenderemo a dimostrazione di uno stomaco di ferro, ma non di un merito. Invece, chi sacrifica una parte del pasto nell'ascolto di una musica o si immerge profondamente in una narrazione traendone diletto o legge volentieri cose argute, anche se sono solo minuzie poetiche, acquista agli occhi di quasi tutti il garbo di un uomo raffinato, del quale si ha un'opinione elevata e per lui onorevole (Kant 1989, p. 102 nota 7).

Laddove, peraltro, ed è il caso del sesso femminile, non esiste la possibilità di pervenire a principi, ma è presente, al più, la bella virtù, la musica educa ed eleva il gusto; esplica quindi una preziosa funzione educativa; essendo connessa agli impulsi morali incrementa almeno, se non la nobiltà, la bontà del cuore.

La musica si iscrive, inoltre, in un sistema delle arti, che però non è né espressamente esposto né fondato con esplicita argomentazione. La sezione quarta, che si occupa del tema antropologico del gusto delle diverse nazioni, si sofferma rapidamente sulle arti e sulle scienze proprie di ogni nazione. L'arte musicale vi compare come quell'arte nella quale il genio della nazione italiana si è distinto dalle altre nazioni nel corso della storia; vi è presentata come un'arte bella: «Il genio italiano si è distinto soprattutto nella musica, nella pittura, nella scultura e nell'architettura. Tutte queste arti belle [...]» (Kant 1989, p. 124). La musica rientra quindi nelle arti belle, né vi è passo dello scritto in cui la si trovi catalogata fra le arti meramente piacevoli.

## 2. FRA IL 1764 E IL 1770

La posizione della musica nell'estetica di questa prima fase è chiarita da un passo degli appunti dalle lezioni kantiane di metafisica redatti da Herder. Distinta dalla logica l'estetica è designata una

«logica della conoscenza inferiore». A differenza, però, di Baumgarten, che aveva introdotto questa separazione, gli appunti attribuiscono alla conoscenza sensibile un particolare significato e una specifica autonomia: le conoscenze dei sensi di cui si occupa la musica sono più chiare, più vivaci, e non inferiori alle conoscenze evidenti. La musica è così al tempo stesso tema dell'estetica come logica del sentimento e parte integrante di una rivalutazione della sensibilità.

*Aestetica.* Tutte le nostre conoscenze hanno inizio da conoscenze sensibili: esse sono le prime e le più chiare, le più vivaci e non sono inferiori alle conoscenze evidenti - emozionano - rendono più comprensibile [*faßlicher*]; pittura, musica poesia ecc. si occupano delle conoscenze sensibili. Estetica le regole e i principi del sentimento essa è logica del sentimento (l'altra logica è logica del giudizio) Questa è logica della conoscenza inferiore quella della conoscenza superiore. L'estetica è più utile e più fondata sul gusto della logica (AA XXVIII, p. 850).

Nell'estetica come logica del sentimento la distanza fra sentimenti rozzi e sentimenti raffinati si articola in base al loro rapporto con le tre facoltà dell'animo, il sentimento di piacere, la facoltà conoscitiva e la facoltà di desiderare: una tripartizione che si può documentare già negli anni Sessanta. Relativamente al piacere sensibile, fisico, i sentimenti sono rozzi, non possono essere goduti a lungo perché suscitano presto disgusto; non sono indizio della presenza di un talento della facoltà conoscitiva e non hanno alcun rapporto con il sentimento morale. Il sentimento che scaturisce dall'ascolto della musica non è certo assimilabile ai sentimenti rozzi: esso può essere goduto a lungo senza suscitare disgusto né sazietà, è indizio sicuro del fatto che l'uomo possiede talenti; è connesso anche con il sentimento morale. Gli appunti redatti da Herder confermano, quindi, la concezione espressa nelle *Osservazioni* e fanno emergere una valutazione positiva della musica che è inserita fra le arti belle, raffinate, come poesia, pittura e architettura.

Sentimento più rozzo e più raffinato: più rozzo 1) che non possono essere continuati a lungo 2) non mostrano tanti talenti e non hanno alcun nesso con il sentimento morale 1) perciò il mangiare 2) un poeta morale è più raffinato di Anacreonte: è più morale. Milton ha più talenti di Catullo; più raffinati: il contrario. 1) il sentimento connesso con il talento e il sentimento morale perciò poesia, pittura, musica, scultura sono gradualmente più raffinate 2) quelli che possono essere continuati più a lungo anche alcune sensazioni sensibili. Il sentimento sensibile (facoltà di distinguere) si chiama gusto dove l'impressione emoziona in modo immediato senza giudizio della ragione. Esempio: se mi trovo in una condizione di sicurezza su di una alta roccia e tuttavia tremo di paura: il gusto presenta diversità (alcuni hanno gusto per ciò che è epico ecc. ecc.) de gustibus non est disputandum (è all'incirca vero esclusivamente come modo di dire) (AA XXVIII, pp. 864-865).

La musica è chiamata in causa anche nelle *Riflessioni* su logica, antropologia e fisica. Nella *Riflessione* 2033, datata da Erich Adickes 1752-1756, criticando Meier per aver presentato in una luce positiva l'erudizione, Kant afferma che l'erudizione è mera *cognitio historica* che non può essere utile al filosofo, poiché l'atto del filosofare può fondarsi solo sull'abilità del soggetto; proprio perché dotato della capacità di comporre qualcosa di nuovo, il filosofo è simile a un musicista. L'abilità è, dunque, l'origine soggettiva della filosofia e della musica: arte e scienza si conciliano in essa. Colui il quale apprenda una musica dimentica i brani imparati all'inizio, ma mantiene la capacità di suonare; se quindi si dimentica qualcosa rimane, comunque, l'abilità che ci consente di continuare a pensare in base alla specie della conoscenza che avevamo appreso.

Nelle annotazioni redatte da Kant nel suo esemplare interfolgiato delle *Osservazioni* fra il 1764 e il 1766 attrattiva ed emozione sono spiegate fisiologicamente e si accenna all'armonia; il che propone un modo diverso di affrontare il tema della musica.

L'armonia deriva dall'accordo del molteplice come nella musica e nella poesia e nella pittura. Esse sono punti di quiete di alcuni nervi (Kant 1991, p. 20).

L'armonia implica sempre la presenza di una molteplicità che genera attività, ma, come unità del molteplice, può approdare alla quiete. Attività e quiete sono qui rapportate al corpo e inserite in una dimensione fisiologica; l'armonia è fonte di un piacere di tipo corporeo.

Accanto alla fondazione sul sentimento proprio ad ogni uomo compare nelle *Bemerkungen* e in alcune *Riflessioni* un elemento che segna l'inizio di una diversa prospettiva: la valutazione dei rapporti fra i suoni e dell'armonia. Risale agli anni 1752-1756, in base alla datazione di Erich Adickes, la *Riflessione 1676* nella quale la natura dei suoni è espressamente discussa. Georg Friedrich Meier, autore del manuale scelto da Kant per le sue lezioni di logica, lo *Auszug aus der Vernunftlehre*, esprime la propria convinzione che la rappresentazione di una cosa presente nell'anima sia simile a un dipinto e ritragga analogamente il suo oggetto. A Meier, Kant obietta che la rappresentazione non è una copia perfetta dell'oggetto nella nostra anima; il rapporto fra le parti di cui consta un concetto è infatti analogo al rapporto fra le parti di cui consta una cosa; i suoni ci possono aiutare a spiegare meglio questo concetto. Le note di un brano musicale non coincidono certo con i suoni, ma ne sono una *repraesentatio*.. L'accordo riguarda il rapporto armonico fra le note e il rapporto armonico fra i suoni: questi due rapporti si rendono garanti della corrispondenza tra la rappresentazione e la cosa rappresentata. Già negli anni Cinquanta, dunque, Kant aveva ben presente l'idea della connessione armonica dei suoni e delle note che vi corrispondono.

Nelle *Annotazioni* autografe redatte nel proprio esemplare delle *Osservazioni*, posto il quesito se il gusto abbia validità a priori o puramente empirica, nonostante paia propendere per la seconda soluzione Kant cerca di isolare quelle qualità degli oggetti che cor-

rispondono al nostro giudizio sul bello e possono suscitare in noi piacere. Simmetria e ordinamento nello spazio assolvono proprio a questa funzione. La regolarità non può esistere senza semplicità, la quale ne rappresenta, anzi, una delle condizioni irrinunciabili: solo la semplicità conferisce unità all'oggetto e determina ordine e simmetria in base a uno scopo (Kant 1991, p. 111). Il piacere che deriva dalla simmetria si può comprendere come facilità di pensare e di rappresentare qualcosa, una facilità che, dal canto suo, è garantita dall'unità del molteplice. Come la simmetria nello spazio, così l'armonia nei rapporti temporali: fra spazio e tempo, fra simmetria e armonia sussiste quindi un'essenziale analogia (Kant 1991, p. 94).

Il nesso fra musica e matematica emerge anche da una *Riflessione* la cui datazione non può essere stabilita con precisione, in quanto Adickes la colloca fra il 1764 e il 1777. L'elemento formale della bellezza si può considerare sotto un duplice punto di vista: la forma può consistere sia in rapporti che procedono secondo la qualità, sia in rapporti relativi alla quantità. I rapporti quantitativi sono matematici poiché in essi «è sempre presente la medesima unità», consistono in «partizioni» dello spazio o del tempo; mentre le partizioni dello spazio determinano il fondamento dell'architettura, le partizioni del tempo danno luogo alla musica. Musica e architettura si fondano quindi su relazioni nel tempo e nello spazio che suscitano piacere [*gefällende Verhältnisse*]. Queste due arti non hanno di conseguenza molto in comune con le arti che si fondano su *gefällende Verhältnisse* della qualità: rapporti di identità e differenza, contrasto e vivacità formano, infatti, l'oggetto non della matematica ma della filosofia. Nel secondo rimane possibile solo una critica; nel primo è possibile dar luogo a una critica, a una disciplina e infine probabilmente a una scienza dei *gefällende* rapporti matematici nello spazio e nel tempo. La matematica offre qui la possibilità di concepire la musica come oggetto non solo di una critica, di una valutazione dei suoi oggetti, ma anche di una disciplina che insegni ad applicare le sue peculiari regole, e infine *wohl*, probabilmente,

di una scienza, che però è intesa come scienza empirica (cfr. *Riflessione* 626; AA XV, pp. 271-272).

Il contenuto di questa riflessione sembra presupporre le considerazioni svolte da Kant negli anni Sessanta sulla differenza fra matematica e filosofia. Che matematica e filosofia si possano ricondurre l'una alla qualità e l'altra alla quantità è un tema della *Indagine sulla distinzione dei principi della teologia naturale e della morale* del 1764. La grandezza è oggetto della matematica, mentre la filosofia si occupa di qualità. L'aritmetica si fonda su «poche e chiarissime dottrine fondamentali della dottrina fondamentale della grandezza (che è propriamente l'aritmetica generale)». Da una comparazione fra matematica e filosofia emerge una notevole diversità: la matematica verte su oggetti caratterizzati da una «facile comprensibilità» mentre gli oggetti della filosofia rivelano una «assai più difficile comprensibilità». Basta confrontare, per esempio, «la facile comprensibilità di un oggetto aritmetico, che comprende in sé una immensa molteplicità, con la assai più difficile comprensibilità di una idea filosofica mediante la quale invece si cerca di conoscere pochi elementi» (Kant 1982, pp. 225-226), per convincersi delle notevoli differenze che caratterizzano le due discipline. Se ne potrebbe già ricavare la conclusione che i rapporti matematici nella musica possono essere compresi facilmente e per questo motivo sono più simili alla facile comprensibilità di un oggetto aritmetico che alla comprensibilità di oggetti filosofici.

Se questa *Riflessione* presupponga la conoscenza dell'opera di Leonhard Euler oppure se Kant abbia elaborato queste concezioni autonomamente e indipendentemente non si può purtroppo stabilire a causa sia della datazione incerta della riflessione sia dell'assenza di riferimenti espliciti; il parallelismo fra musica e architettura, e l'idea della facile comprensibilità dei rapporti fra suoni espressi matematicamente sembrano comunque risalire a Euler. Si deve anche sottolineare che dal 1756/57 Kant si avvale per le sue lezioni di fisica alla Albertus-Universität-Königsberg degli *Erste Gründe der*



*Naturlehre* di Johann Peter Eberhard (cfr. AA II, pp. 9-10, 25, 502; AA X, p. 228).

Un altro elemento che diverrà determinante negli anni successivi è l'attenzione per la struttura del singolo suono: un interesse sulle prime unicamente fisico, del quale non si trova per ora alcuna traccia in una teoria del gusto. Nella polemica contro l'identificazione di Meier fra rappresentazione di una cosa e dipinto, la *Riflessione* 1676 richiama l'attenzione non solo sui rapporti fra suoni e sulla loro rappresentazione mediante note, ma anche sulle vibrazioni dell'aria e sulla loro rappresentazione mediante la sensazione uditiva. Quando sento quella vibrazione dell'aria la cui sensazione chiamo suono - scrive Kant - devo notare che all'interno della mia anima non si verifica alcuna vibrazione. La vibrazione dell'aria è localizzata nell'oggetto e la rappresentazione della vibrazione nell'anima è la sensazione del suono che però non ritrae né copia la vibrazione esterna come un dipinto, ma è diversa dalla vibrazione. L'accordo fra la rappresentazione e le cose rappresentate, accordo da cui scaturisce il concetto della *repraesentatio*, non è quindi una copia perfetta delle cose nella nostra anima. L'aria consta di vibrazioni che sono sentite dal soggetto e questa sensazione si chiama suono; il suono è una sensazione soggettiva, non una proprietà oggettiva. La vibrazione dell'aria è certo oggettiva, ma ad essa corrisponde la sensazione del suono, non vibrazioni nel soggetto.

All'ambito della fisica risale anche l'equiparazione fra suono [*Schall*] e luce. *Schall* e *Ton* sono diversi l'uno dall'altro e il loro rapporto è analogo a quello che intercorre fra luce e colore: «La luce e il calore sembrano distinguersi tra loro come suono e vento, la luce e i colori come *Schall* e *Töne*» (*Riflessione* 20; AA XIV, p. 65). Saggiunge poi: «Le corde tese [possono] devono emettere *undulationes*». Come già l'idea dei rapporti fra suoni anche la spiegazione fisica del singolo suono che abbiamo appena riferito dimostra con chiarezza che Kant era a conoscenza degli sviluppi dell'acustica; il riferimento alle teorie di Euler compare, infatti, come dato costante nei manuali di cui si avvaleva per le lezioni di fisica. Per-

ché parla di *undulationes*? Il ricorso a questo termine è puramente casuale oppure presuppone la conoscenza di teorie acustiche? Se Euler è l'autore al quale si collega la fondazione della bellezza dei rapporti fra più suoni, si deve ora mostrare che in Euler si può riconoscere in questa fase una fonte anche relativamente alla determinazione della bellezza del singolo suono. Adickes ritiene che non si possa dedurre dalla *Riflessione 20* che Kant conoscesse già le *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie*; pensa che Kant abbia avuto notizia delle teorie di Euler grazie a Eberhard e Segner oppure abbia letto la *Nova theoria lucis et colorum* di Euler (cfr. AA XIV, p. 81). Si può, però, anche notare che Kant avrebbe potuto prendere visione di un estratto di quest'opera redatto da Abraham Gotthelf Kästner nel 1750 per lo «Hamburgisches Magazin». Già lo scritto *De Igne* del 1755 accetta la teoria ondulatoria di Euler: «[...] hypothesin natura e legibus maxime congruam et nuper a clarissimo Eulero novo praesidio munitam [...]» (AA I, p. 378); come abbiamo visto, nella *Nova theoria lucis et colorum* si mostra che corpi opachi possono diventare visibili per un processo analogo a quello per cui la corda, accordata su una determinata nota, pur senza essere toccata, suona non appena uno strumento emetta questo stesso suono: paragone, questo, che presuppone l'accettazione della teoria ondulatoria.

### 3. INTORNO AL 1770

Poiché l'elaborazione della dottrina della musica e delle sensazioni acustiche è, all'inizio degli anni Settanta, parte integrante della teoria del gusto, un'adeguata comprensione delle *Riflessioni* e degli appunti dalle lezioni richiede l'esposizione dei principi dell'estetica kantiana. Se ne potrà arguire la conclusione che le considerazioni sull'arte musicale non sono semplicemente occasionali, né derivano solo dall'intenzione di raccogliere osservazioni empiriche, ma ma-

nifestano un legame molto stretto con la fondazione dei criteri del gusto.

Nel proprio esemplare della *Metaphysica* di Baumgarten Kant annota riflessioni estetiche accanto a riflessioni teoretiche; la struttura delle annotazioni autografe tradisce l'intenzione dell'autore di rendere fruttuosi i risultati delle sue ricerche teoretiche in un contesto estetico (cfr. AA XV, p. 273). Per la concezione dell'estetica intorno al 1770 è determinante la dissertazione *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*; la sensibilità vi è definita ricettività mediante la quale lo stato del soggetto è colpito da un oggetto esterno; la materia, in quanto presuppone la passività del soggetto, è contrapposta alla forma; solo quest'ultima, grazie alla coordinazione delle singole impressioni, rende possibile la conoscenza dell'oggetto (cfr. Kant 1982, pp. 419-461). È interessante ricordare che Kant ha cercato di rappresentare sensibilmente l'idea di coordinazione e l'idea di subordinazione con figure, appellandosi alle *Lettere a una principessa tedesca* di Euler che giocano per lui un ruolo fondamentale nella comprensione della musica: «Euler cercato di rendere sensibile ciò attraverso figure. Ma è più grave che solo la coordinazione, non la subordinazione si possa mostrare in figure. Infatti i sensi o meglio l'intelletto possono solo coordinare, la ragione subordina» (AA XXIV, p. 454). Queste definizioni hanno una finalità meramente teoretica, né sono applicate a problemi estetici.

La determinazione del sentimento di piacere e del giudizio di gusto trae origine dal tentativo, intrapreso - e dunque via via documentabile - nelle lettere, nei manoscritti postumi e negli appunti dalle lezioni, di trasferire i principi della dissertazione al giudizio sul bello. In una lettera a Herz del 7 giugno 1771 Kant afferma di essere occupato da un progetto che dovrebbe avere per titolo *I limiti della sensibilità e della ragione*, nel quale siano stabiliti sia i concetti fondamentali e le leggi del mondo sensibile, sia la dottrina del gusto, la metafisica e la morale (cfr. AA X 117). La teoria del gusto è parte di questo abbozzo. In una lettera del 21 giugno 1772

diretta sempre a Herz il progetto è suddiviso in una parte teoretica, che si articolerà a sua volta in fenomenologia generale e metafisica, ed una parte pratica, in cui saranno esaminati i principi universali del sentimento, del gusto e del desiderio sensibile e i primi principi della moralità. Kant dichiara di essere a buon punto nella distinzione del sensibile dall'intellettuale nella morale nonché di aver identificato i principi del sentimento, del gusto e della facoltà di giudicare e i loro effetti, ovvero il piacevole, il bello e il buono. Commentando questi passi del carteggio, Paul Menzer ha affermato:

Così è dimostrato che nella prima parte della filosofia pratica Kant voleva trattare scienze che avessero essenzialmente carattere empirico e ne separava la filosofia morale pura. Non vi può essere alcun dubbio sul pensiero di Kant in quella fase relativamente al carattere scientifico dell'estetica. La soluzione poteva essere ricavata dalle teorie della dissertazione. Non era una soluzione definitiva come neppure lo era il progetto elaborato nella lettera; se ne può solo ricavare che l'estetica si trova a metà fra filosofia teoretica e filosofia pratica (Menzer 1952, p. 71).

Non si può negare che la parte pratica dell'opera progettata sembri trattare solo discipline di natura empirica dalle quali è distinta la filosofia morale, ma sarebbe arduo sostenere che in questa fase sia esclusa l'esistenza di principi a priori della teoria del gusto.

La lettura dei *Prolegomeni* al corso di antropologia del semestre invernale 1772/73, il cui contenuto è trascritto negli appunti del volume XXV dell'Edizione dell'Accademia, induce a riconoscere con chiarezza che Kant nutriva uno spiccato interesse per la ricerca dei fondamenti del gusto. Il progetto delle lezioni illustrato nei *Prolegomeni* prevede l'analisi dei primi principi del gusto e del giudizio del bello (cfr. AA XXV, p. 8). Sebbene non sia impresa facile conferire un'esatta e indubbia collocazione temporale alle *Riflessioni* dei manoscritti postumi, non si può negare che il nesso con la dissertazione del 1770 e con gli appunti dalle lezioni compaia in essi con chiarezza. La *Riflessione 716* distingue, infatti,

un'estetica generale trascendentale da un'estetica particolare che sembra coincidere con la teoria del gusto e tratta il piacere e il dispiacere (cfr. *Riflessione 716*; AA XV, p. 317). L'estetica è scienza dei sensi in generale e si suddivide in estetica trascendentale, estetica fisica ed estetica pratica; l'ultima si occupa del piacere e del dispiacere nella sensazione (cfr. AA XXV, p. 43). Il concetto di un'estetica trascendentale, il cui oggetto coincide con le leggi del tempo e dello spazio non si può sviluppare in un'antropologia, ma deve essere riservato a una teoria della conoscenza. L'estetica fisica, invece, e l'estetica pratica possono essere svolte in un'antropologia (cfr. AA XXV, p. 268).

Passiamo ora all'analisi della teoria musicale elaborata con ampiezza sia nelle *Riflessioni* sia nelle *Lezioni*. La bellezza è una proprietà la cui validità è limitata agli esseri umani e non può riguardare né angeli, né creature celesti. Solo gli esseri umani, che hanno a loro disposizione la facoltà della sensibilità, sono in grado di percepire bellezza e bruttezza e di istituire tra di esse una differenza; queste proprietà dipendono dalla particolare costituzione della nostra sensibilità e non si possono determinare indipendentemente da essa:

I giudizi sulla bellezza sono universali per gli esseri umani. I giudizi sul bene sono universali per tutti gli esseri dotati di ragione, a prescindere da che cosa e dove essi siano. In angeli o creature dotate di ragione che si trovano su altri pianeti il bello non può suscitare piacere [*gefallen*], perché essi possono avere leggi della sensibilità diverse dalle nostre (AA XXV, p. 198).

Mentre la validità dei principi morali non è limitata agli esseri umani, ma si estende a tutti gli esseri razionali, la fondazione della validità del giudizio di gusto può essere intrapresa esclusivamente entro la sfera della sensibilità e rimane quindi ristretta alla cerchia della natura umana. Il giudizio estetico sulla musica si fonda su una

delle due regole della coordinazione, la forma del tempo e, come tale, ha validità a priori, ovvero universale e necessaria.

Spesso l'estetica di Kant intorno al 1770 è presentata come una disciplina di carattere empirico. Windelband ritiene che una lettera indirizzata nel 1771 da Kant a Markus Herz potrebbe dimostrare che «la teoria del gusto sarebbe stata concepita come una dottrina meramente empirica e non determinata da principi a priori» (AA V, p. 514) ed equipara il punto di vista da lui assunto in questa lettera con quello della prima edizione della *Critica della ragion pura*. A parere di Menzer, sebbene Kant abbia rifiutato già in questa fase un'estetica concepita secondo il modello di Baumgarten, ciò non significherebbe «che una critica del gusto sia impossibile. Essa può contenere tranquillamente regole empiriche» (Menzer 1952, p. 71). Sebbene Menzer abbia preso in considerazione la prospettiva dell'applicazione della validità a priori del tempo all'estetica come logica della sensibilità, egli non ha voluto ricavarne la conclusione che il giudizio di gusto abbia già in questa fase carattere a priori (cfr. Menzer 1952, p. 198). Schlapp ha riconosciuto il momento dell'a priori del gusto negli appunti dalle lezioni di antropologia denominati *Brauer*.. Tuttavia, a causa dell'errata datazione del testo, che riteneva risalisse al 1779, ha pensato che Kant avesse trovato in quella data un principio a priori del gusto. Nella *Logik-Philippi*, che Schlapp data intorno al 1770, Kant aveva già compiuto il tentativo di fondare regole del gusto sulle leggi universali della sensibilità e sul loro accordo. Secondo Schlapp Kant le avrebbe però considerate empiriche (cfr. Schlapp 1901, p. 187).

Kant non nega che il gusto contenga più elementi empirici che principi a priori, ma non gli sembra impossibile che non tutte le regole del gusto siano tratte dall'esperienza e che alcune abbiano origine nella natura e nella costituzione della nostra sensibilità. Nelle *Lezioni antropologia* leggiamo: «Vi sono però certe leggi universali che io riconosco a priori con la ragione prima di ogni esperienza» (AA XXV, p. 197). Certo vi è molto di empirico nel gusto e molto è derivato in esso in occasione dell'esperienza, ma non tutte

le regole sono derivate da essa e se il giudizio di gusto è accompagnato dall'intelletto esse si fondano certo nella natura della nostra sensibilità (cfr. AA XXV, p. 378).

In alcuni passi l'estetica è definita una scienza nella quale le leggi universali della sensibilità giocano un ruolo fondamentale nella determinazione della validità universale del giudizio di gusto. Bello e brutto sono determinazioni dell'oggetto, che valgono in relazione a esso: esistono leggi universali della sensibilità, il tempo e lo spazio. L'estetica è quindi scienza, è logica della sensibilità che può legittimamente coesistere con la logica dell'intelletto. Ci si potrebbe chiedere se Kant non stia parlando dell'estetica come scienza teoretica dello spazio e del tempo, ma il contesto nel quale questa formulazione compare non dà adito a dubbi:

La bellezza e la bruttezza sono veramente proprietà degli oggetti e si potranno stabilire sia leggi universali della sensibilità sia leggi universali dell'intelletto, sia una scienza per quelle e una estetica, sia una scienza per queste ultime ovvero una logica (AA XXV, p. 378).

La dottrina del gusto non è propriamente una dottrina, ma una critica, ovvero una distinzione del valore di un soggetto già dato; la critica ci insegna a valutare noi stessi, acuisce il nostro Giudizio [*Urtheilskraft*] e risveglia indirettamente il nostro genio (cfr. AA XXV, p. 385).

Seguiamo ora, in un discorso più particolareggiato, il delinearsi del pensiero di Kant a questo proposito. All'ascolto della musica l'udito percepisce i rapporti matematici fra i suoni e li giudica; l'udito è strumento del gusto, la cui attività si fonda sull'intuizione pura del tempo ed è facilitata da relazioni facilmente comprensibili. Nel capitolo sui sensi e sugli organi di senso delle *Lezioni di antropologia* si chiarisce che non sussiste di per sé, se ci si attiene ad una mera analisi della natura del senso, alcun rapporto fra udito e piacere estetico; l'udito non presenta di per sé alcun interesse per la va-

lutazione della bellezza, e dal punto di vista fisico non vi è alcun passaggio dal senso alla rappresentazione del bello o del piacevole. Quando sentiamo un suono, le parti elastiche dell'organo di senso sono colpite da una serie di vibrazioni in rapida successione; vibrazioni che provengono dai corpi che emettono il suono e sono trasferite all'udito attraverso l'aria. «L'udito di per sé non alcuna qualità, perché il succedersi di vibrazioni sulle parti elastiche in tensione non dà alcuna rappresentazione del piacevole, né del bello [...]» (AA XXV, pp. 275-276).

Questa descrizione fisica è però completata dalla constatazione che l'udito è dotato della capacità di prestare attenzione alle relazioni proporzionate e armoniche fra i numeri delle vibrazioni dell'aria, e di averne una percezione distinta. Il succedersi temporale delle impressioni colpisce in modo significativo il nostro udito, il quale non è contrassegnato da una semplice passività; la percezione delle impressioni in successione non si esaurisce nella semplice stimolazione dell'organo di senso e delle sue parti costitutive. Sebbene questo sia il risultato cui ci potrebbe condurre un'analisi empirico-antropologica del piacere [*Vergnügen*], si deve sottolineare che la natura dell'udito e del piacere [*Lust*] che ne deriva non si esauriscono in questo processo. L'udito si rivela «strumento dell'aritmetica delle sensazioni», poiché in esso si rende visibile la capacità di prestare attenzione alla proporzione fra le impressioni, capacità che contraddistingue un udito musicale; la sua capacità di giudicare sia il bello sia la differenza dal piacevole non può essere messa in dubbio. Il senso dell'udito dimostra, attraverso la percezione dell'ordine delle impressioni,

che l'anima ha la facoltà di essere particolarmente attenta alla proporzione dei numeri, e quindi anche di provare [*empfinden*] piacere [*Gefallen*] o dispiacere [*Mißfallen*] per le vibrazioni che si succedono armonicamente o disarmonicamente sulle parti elastiche dell'organo. L'udito è quindi solo uno strumento dell'aritmetica attraverso le sensazioni (AA XXV, p. 276).



Il capitolo sui sensi rientra ancora nell'orizzonte della facoltà conoscitiva, l'analisi condotta nel capitolo sul gusto si riferisce invece al sentimento di piacere e dispiacere, con l'intento di chiarire se un giudizio di validità universale sulla proporzione dei suoni e sull'armonia musicale sia possibile. Il piacere [*Wohlgefallen*] estetico non consegue all'azione dell'aria sulle parti elastiche del nostro organo; fatto, questo, esclusivamente fisico; solo quando l'armonia e la proporzione che regolano il gioco delle sensazioni temporali sono percepite dall'udito, grazie al quale il soggetto avverte d'essere facilitato nel comprendere in unità rapporti semplici, si origina il sentimento di piacere. Alla forma soggettiva del tempo corrisponde una struttura formale oggettiva che non può essere se non un rapporto: in caso contrario, infatti, si dovrebbe trarre la conclusione che il giudizio che è dato dalla forma del tempo si indirizza sull'elemento materiale, il che però renderebbe impossibile l'oggettività del giudizio. La forma dell'oggetto del gusto è una relazione che presuppone la successione, può essere definita «gioco delle sensazioni» e non deriva dalla materia. «Per questo la musica nella quale vi è una successione di suoni è detta gioco» (AA XXV, p. 45). Il gioco è propriamente il «fenomeno»; la melodia ovvero il timbro [*Klang*] dei suoni costituisce invece la materia o attrattiva; mentre il timbro suscita attrattiva e non ha quindi validità a priori, il gioco come rapporto temporale è il correlato di leggi universali della sensibilità. Si legge nella *Anthropologie-Hamilton*:

L'attrattiva nella musica è in ciò che pone in movimento i miei affetti. Una composizione conforme a tutte le regole musicali può essere bella, può piacere [*gefallen*] e tuttavia non ha attrattiva, ci lascia indifferenti e noi approviamo soltanto.

La distinzione fra armonia e melodia è presentata, in una *Riflessione*, come analoga alla differenza fra mondo sensibile e mondo intelligibile: «Non si dovrebbe forse dire che tutta la bellezza è

nella natura la melodia e nel mondo intellettuale la misura?» (*Riflessione* 700, 1770-1771; AA XV, p. 310). Non si deve però dimenticare che la misura è riferita alla forma del mondo sensibile non alla forma del mondo intellettuale. La distinzione fra musica terrena e musica celeste risale alla tradizione pitagorica e platonica, viene poi ripresa da Boezio e la si incontra ancora in Schelling (cfr. Moiso 1990, p. 230).

Nella musica l'elemento melodico o il timbro dei suoni costituisce la materia; la sua forma è data dall'alternanza armonica dei suoni. Per quanto attiene alla materia o al timbro, all'uno può risultare piacevole un determinato strumento, all'altro un altro; essa non concerne, infatti, se non la sensazione, che può essere diversa a seconda dei diversi soggetti. Per quanto riguarda, invece, la forma della musica, un concerto armonico deve necessariamente essere giudicato bello da tutti (cfr. AA XXIV, p. 348). Al timbro del singolo strumento si contrappone l'accordo armonico di tutti gli strumenti, che si impone come il vero e proprio oggetto del gusto in un concerto.

Sin qui abbiamo preso in considerazione il caso in cui una musica generi piacere [*Wohlgefallen*]; se i rapporti numerici fra i suoni si possono esprimere solo grazie a numeri complessi, alle consonanze subentrano le dissonanze che danno origine a un sentimento contrario a quello del piacere: poiché ostacolano il gioco delle nostre facoltà, le dissonanze non generano piacere estetico, ma anzi lo ostacolano; la loro presenza può però anche contribuire al piacere, introducendo varietà e alternanza, e incrementano il gioco delle facoltà.

La posizione della musica nel sistema emerge con particolare chiarezza, poiché è sottoposta ad indagine, nel suo aspetto formale, nel contesto di una teoria della sensibilità. Tutte le rappresentazioni che si riferiscono ai sensi hanno sia un aspetto materiale, sia un aspetto formale; nella materia rientra l'impressione sui sensi, che però non è sufficiente di per sé a fornire al soggetto il concetto dell'oggetto; la forma coincide invece con l'intuizione e con il tempo.

Una delle sue [dell'estetica, P.G.] leggi è la seguente: tutto ciò che facilita ed estende le intuizioni sensibili, ci rallegra in base a leggi oggettive che valgono per tutti. Le nostre intuizioni sensibili possono essere o nello spazio e sono le figure e le forme delle cose o nel tempo, e sono il gioco delle sensazioni.

Si deve sottolineare che l'a priori del giudizio è reso possibile solo dal tempo, perché nel tempo si realizza, appunto, quell'unificazione formale del molteplice che ha la funzione di facilitare la sensazione e di suscitare piacere. L'a priori non coincide, dunque, con la facilitazione della sensibilità, ma con la forma del tempo. Ciò emerge con chiarezza da una *Riflessione* cui si deve assegnare la precedenza rispetto agli appunti dalle lezioni, in quanto è di mano di Kant:

Abbiamo parlato di ciò che piace [*gefällt*], perché fa parte del nostro stato [*Zustande*] o lo colpisce e riguarda il nostro benessere. Ora parliamo di ciò che piace [*gefällt*] di per sé, a prescindere dal fatto che il nostro stato ne sia mutato oppure no, di ciò che piace in quanto è conosciuto, non in quanto se ne ha sensazione. [...] poiché ogni oggetto della sensibilità ha un rapporto con il nostro stato perfino per ciò che rientra nella conoscenza e non nella sensazione, ovvero nella comparazione del molteplice e della forma (poiché questa stessa comparazione colpisce il nostro stato in quanto ci crea difficoltà oppure è facile, vivifica oppure ostacola la nostra attività conoscitiva): così vi è qualcosa in ogni conoscenza che rientra nella gradevolezza [*Annehmlichkeit*]; ma in tal modo l'apprezzamento non arriva all'oggetto e la bellezza non è qualcosa che possa essere conosciuto, ma che possa essere solo sentito. Ciò che piace nell'oggetto e ciò che consideriamo come una proprietà di esso deve consistere in ciò che vale per tutti. Ora, i rapporti dello spazio e del tempo valgono per tutti a prescindere dalle loro sensazioni. Di conseguenza in ogni fenomeno la forma è di validità universale; questa forma è conosciuta anch'essa in base a regole comuni della coordinazione; ciò che quindi è conforme alla regola

della coordinazione nello spazio e nel tempo, piace necessariamente a tutti ed è bello. Il piacevole nell'intuizione [*Anschauen*] della bellezza riguarda la comprensibilità [*Faslichkeit*] di un intero, e solo la bellezza riguarda la validità universale di questi rapporti convenienti [*schicklich*].

Si muove, qui, dalla differenziazione fra bello e piacevole: il primo è affezione del nostro stato [*Zustand*] che incrementa il nostro benessere e ha quindi un effetto sul nesso animo-corpo in quanto oggetto della sensazione, il secondo è una conoscenza indipendente dall'affezione del nostro stato e non incrementa né diminuisce il nostro benessere. Il piacevole diletta [*vergnügt*], il bello piace [*gefällt*]. Questa rigida separazione fra i due campi deve essere completata da una considerazione più profonda. La sensibilità è, infatti, implicata sia nella sensazione del piacevole sia nella conoscenza del bello; non si può parlare di un piacere [*gefallen*] per il bello nel quale non si verifichi al tempo stesso un'affezione della sensibilità e del nostro stato. Anche nella conoscenza del bello è presente una sensazione, che però non si qualifica come singola affezione da parte della materia che attrae isolatamente e casualmente il nostro stato, ma come attività di comparazione del molteplice, il cui risultato è una forma. Si tratta di un'attrattiva di specie superiore: un'attrattiva formale, che con la facilità e la semplicità della sua rappresentazione vivifica oppure ostacola la nostra sensibilità, generando un incremento vicendevole fra le facoltà conoscitive.

Kant distingue dunque l'unificazione di un molteplice, che facilita la sensibilità, dalla validità universale di ciò che facilita la sensibilità, ovvero il tempo. Si veda anche la *Riflessione 630*: «Nella bellezza rientra nel piacere corporeo [*Vergnügen*] ed è soggettivo il fatto che la forma dell'oggetto facilita le attività dell'intelletto, è però oggettivo che questa forma sia universalmente valida» (AA XV, p. 274). Tutti gli oggetti della sensibilità hanno un rapporto con il nostro stato; da ciò dipende la facilitazione presupposta da questo rapporto; essa non riguarda la sensazione, ma il fenomeno. Sebbene

debba essere posta in relazione con la comparazione del molteplice e con la forma, questa comparazione che costituisce la base del bello colpisce il nostro «stato» in quanto incrementa oppure ostacola la nostra attività conoscitiva nel suo complesso. Vi è dunque in ogni conoscenza qualcosa che attiene alla gradevolezza; il fatto che la sensibilità sia facilitata rientra nel piacevole; non casualmente, quando parla del sentimento in questa fase del suo pensiero Kant ricorre al termine «afficiren»; solo più tardi riconoscerà la possibilità di un sentimento che non sia mera ricettività, ma attività (cfr. *Riflessione 806*; AA XV, p. 298).

Sul terreno della critica del gusto si è dimostrato che il tempo è il principio soggettivo a priori cui corrispondono i rapporti universali e necessari del molteplice delle sensazioni; l'udito giudica la musica un gioco che si verifica nel tempo. Ora si pone la domanda onde abbia origine il sentimento di piacere, ovvero se il gioco delle sensazioni sia immediatamente piacevole [*angenehm*] oppure piaccia [*gefalle*] perché procura all'intelletto, nell'unificazione di una molteplicità estesa, comprensibilità [*Begreiflichkeit*] e facilità [*Leichtigkeit*] e quindi evidenza nella totalità della rappresentazione. La soluzione è data dalla seconda possibilità; il gioco delle sensazioni piace non in modo immediato, ma grazie alla facilitazione della rappresentazione. Finché la validità a priori non riguarda il sentimento ma è una proprietà del tempo come forma pura dell'intuizione, rimane irrisolto il problema del sentimento di piacere per il bello. Una critica del gusto non può, però, accontentarsi della scoperta che l'universalità e la necessità della bellezza nella musica scaturiscono dalla forma pura del tempo, ma deve adempiere al compito di elaborare i fondamenti del sentimento; il sentimento è una facoltà non riconducibile alla conoscenza. Se il filosofo ha scoperto che l'unico principio a priori è dato dal tempo ed esso non è in grado di determinare di per sé la genesi del piacere [*Wohlgefallen*], deve aggiungersi una nuova componente, qualcosa che colpisce il nostro sentimento; ciò deve accadere in modo tale che la particolarità del gusto non ne sia danneggiata. Il gusto, infat-

ti, non si riferisce direttamente alla conoscenza, ma al sentimento di piacere e in tal modo implica in base alla sua propria natura il nesso con la sensazione e con la dimensione dell'individuale e del contingente; non può essere quindi risolto in una caratterizzazione puramente logica. La soluzione che Kant elabora in questa fase muove da una distinzione: da un lato le leggi formali universali della sensibilità e la loro validità universale a priori, il cui fondamento è la forma dell'intuizione pura del tempo; dall'altro un sentimento di piacere anch'esso formale, che si riferisce a questa forma dell'intuizione e proviene dalla facilitazione delle facoltà conoscitive. Un brano musicale non solo è giudicato grazie alla legge della coordinazione nel tempo, ma anche mette in movimento le nostre facoltà conoscitive. Poiché il giudizio di gusto sulla musica presuppone il tempo, la validità universale di questo giudizio deriva anche dalla forma del tempo; la valutazione di quella validità universale dà luogo alla bellezza, mentre il sentimento di piacere deriva dalla facilitazione causata dall'armonia (cfr. Tonelli 1955, pp. 168-171). La funzione dell'intelletto non può essere esclusa; e, anzi, nella *Riflessione 1798* si nota che «la forma essenziale del bello consiste nell'accordo dell'intuizione con le regole dell'intelletto - musica - proporzione [...]». Non si profila quindi alcun contrasto tra sensibilità e intelletto, anzi la valutazione del bello esige il loro rapporto; la sensibilità deve accordarsi con le regole dell'intelletto se si vuole che si riconosca la bellezza.

I due aspetti sono presi in considerazione anche intorno al 1772: nella *Anthropologie-Parow* il tempo è il fondamento a priori del gusto. La facilitazione e l'estensione della sensibilità sono leggi dell'estetica grazie alle quali soltanto è possibile il piacere [*Wohlgefallen*]:

Ciò suscita piacere [*gefällt*] perché tutto ciò che incrementa la nostra vita ha su di noi questo effetto che si può attribuire a una facilitazione dell'intuizione sensibile in quanto gli esseri umani non possono rappresentarsi altrimenti una grande molteplicità. Un'e-

stensione della nostra conoscenza e della molteplicità sono però necessarie per il piacere [*Wohlgefallen*] sensibile (AA XXV, pp. 378-379).

Ciò è confermato dalle *Riflessioni*. Nella *Riflessione 702* l'autore scrive:

Poiché lo spazio e il tempo sono condizioni universali di possibilità degli oggetti in base a regole della sensibilità, l'accordo armonico del fenomeno o della sensazione nei rapporti spaziali e temporali con la legge universale del soggetto atta a produrre tale rappresentazione secondo la forma è accordo con ciò che necessariamente si accorda con la sensibilità di ognuno. Quindi con il gusto. Al contrario, l'accordo con la sensazione è solo casuale. Il gusto è socievolezza. Musica (*Riflessione 702*; AA XV, p. 311).

E anche nella *Riflessione 1810* si legge:

La perfezione estetica in relazione alla conoscenza o in relazione al mero sentimento di piacere. Quella è occupazione, questa gioco. Piace molto [*gefällt sehr*], se l'occupazione ha l'apparenza del gioco. Non piace se il gioco sembra occupazione seria. È occupazione seria: accordare sensibilità e intelletto per l'incremento della conoscenza. Al contrario, un mero gioco è: mettere in rapporto la sensibilità con il sentimento di piacere in base a leggi universali (della disposizione), perché ciò non contribuisce alla conoscenza, come la musica e il suono ricercato oppure il chiasso della sensazione. Quindi, non vi può essere alcuna perfezione estetica della conoscenza, ma solo perfezione [estetica, P.G.] del gusto. Non proviamo piacere [*misfällt sehr*] se in una esposizione di carattere scientifico che mira alla conoscenza troviamo ciò che è richiesto dal gusto (*Riflessione 1810*; AA XVI, p. 124; 1769-1770).

Quando si consultino le *Logik-Nachschriften*, ci si imbatte in una citazione esplicita che rende possibile identificare l'autore cui Kant si appella nel momento in cui introduce il concetto di facilitazione delle attività conoscitive e dell'ordine da esse percepito;

l'ipotesi che Kant abbia ricevuto impulsi determinanti dalle *Lettere* di Euler diventa dato di fatto documentabile.

Un oggetto grande come un edificio piace quando ha in sé simmetria la quale facilita la vista dell'edificio. Gli accordi nella musica suscitano piacere grazie al rapporto semplice fra i suoni. L'ottava è come una proporzione 1 a 2; l'ottava alla quinta come 1 a 3. vid. Eulerum p. 16. Tutto ciò che estende la rappresentazione della nostra sensibilità, la facilita e la rende più evidente, piace. Vi sono quindi leggi comuni della sensibilità relative alla forma e queste leggi, se non sbaglio, sono quelle che ho analizzato finora (AA XXIV, p. 353; cfr. anche II, p. 414; si veda anche AA IX, p. 103, AA XVI, pp. 715, 726, 729).

Stranamente il riferimento a Euler nella *Logik-Philippi* è trascurato da Schlapp, il quale trascrive nella sua monografia altri estratti da questa serie di appunti (cfr. Schlapp 1901, p. 98 nota), né è spiegato da Nachtsheim nella sua edizione di testi kantiani sulla musica (cfr. Nachtsheim 1997, p. 129).

È possibile però appurare che Kant pensa alla pagina 16 delle *Lettere* nell'edizione del 1769, alle quali si riferisce anche nella *Dissertazione* del 1770 (cfr. AA II, pp. 414 e 419) e che riproduco secondo l'originale:

Man kann sagen, daß alle Verhältnisse von 1 zu 2, 1 zu 4, 1 zu 8. 1 zu 16, die wir bisher untersucht haben, und die die Natur einer einfachen, doppelten, drey und vierfachen Octave in sich enthalten, ihren Ursprung von der Zahl 2 nehmen, indem 4, 2 mal 2; 8, 4 mal 2; 16, 8 mal 2 ist; so daß, wenn man keine andere Zahl als die Zahl 2 in der Musik annimmt, man zur Kenntnis keiner anderen Art von Accorden oder Consonanzen kommt, als der, der die Tonkünstler eine Octave, eine einfache oder doppelte oder dreyfache nennen.

Richiamandosi sempre a Euler, che nel concetto di ordine aveva distinto proporzione e misura, una *Riflessione* che risale agli anni 1769-1770 afferma che l'ordine richiede sia l'uniformità temporale



in base alla misura del tempo sia una proporzione facilmente comprensibile derivata da rapporti numerici:

Il gioco delle sensazioni richiede in primo luogo divisioni uniformi nel tempo (uniformità nella misura del tempo) o misura, 2. Una proporzione comprensibile che risulta dai rapporti delle modificazioni delle parti (*Riflessione 685*; AA XV, p. 305).

Analogo il testo della *Logik-Philippi*:

La musica non dà oggetti né descrizioni di essi. La proporzione, che in nessun'altra specie del bello è così precisa e così molteplice come nella musica ne costituisce la bellezza. In essa però non vi è tanto il fenomeno, quanto una quantità di sensazioni e attrattiva [...].

La proporzione nella musica è in parte nei suoni, in parte nella misura; l'unità è nel tema musicale o nell'esecuzione del suono dominante (AA XXIV, pp. 357-358).

La riduzione di questo molteplice all'unità designata dalla proporzione e dalla misura non sarebbe possibile se non esistesse un tema, perché tutti gli esseri umani sono dotati di condizioni alle quali possono rappresentarsi una grande molteplicità di impressioni; nella musica questa condizione è data dal tempo. Deve quindi esistere anche sul versante oggettivo qualcosa che corrisponda alle condizioni di unificazione del molteplice; «[...] perciò si ha anche l'esecuzione di un tema che, in base alle motivazioni addotte precedentemente, deve piacere [*gefallen*] a tutti» (AA XXV, p. 182). In questo modo è delineata la posizione sistematica del tema: esso deve piacere a tutti, perché è oggetto di un piacere di validità universale e necessaria, condizione della comprensibilità del bello e dell'unificazione dei suoni in un'immagine. Al tema fa riferimento non solo l'intuizione del tempo ma anche la facoltà formatrice. Come si vede il tema è punto di arrivo cui si approda attraverso una

meditazione di carattere filosofico; esso interessa solo in questo contesto, non nell'ambito di una critica musicale.

Come l'introduzione della facilitazione e del giudizio dell'udito sono concetti che derivano dalla lettura di Euler, così anche la definizione dell'accordo proporzionato di suoni come proporzione e misura è una reminiscenza di quel confronto. Ancora a Euler si può collegare la comparazione di opere musicali e architettoniche: se cerchiamo di formarci la rappresentazione di una casa priva di proporzione, la rappresentazione della totalità ci risulta un'impresa difficile; se invece abbiamo di fronte agli occhi una casa costruita secondo le regole della proporzione, vediamo subito che le parti delle quali consta sono uniformi; la facilità o la difficoltà della rappresentazione di una totalità dipende dunque da una struttura oggettiva. La posizione assunta da Kant nei confronti di Euler si può sintetizzare affermando che egli la condivide senza esprimere alcuna riserva.

Sottovalutando il richiamo a Euler, si è rilevato che la posizione particolare attribuita al rapporto matematico fra i suoni mostrerebbe le tracce del confronto con Rameau. «Manifestamente sotto l'influsso di Rameau Kant tende a determinare l'armonia come elemento primario della bellezza dietro al quale l'elemento melodico si ritira come stimolo del sentimento» (Wieninger 1929, p. 28), scrive Wieninger, il quale adduce a sostegno una *Riflessione* nella quale il nome di Rameau compare esplicitamente:

La forma sensibile (o la forma della sensibilità) di una conoscenza piace o come gioco della sensazione o come forma dell'intuizione (in modo immediato) o come un [conc] mezzo per il concetto del bene. Il primo è l'attrattiva, il secondo il bello sensibile, il terzo la bellezza autonoma. L'attrattiva formale può essere immediata, come Rameau crede accada nella musica oppure mediata, come nella risata e nel pianto (*Riflessione* 639, 1769-1770; AA XV, pp. 276-277).

Erich Adickes spiega nella sua nota al testo che Kant avrebbe potuto venire a conoscenza, grazie a fonti indirette, della disputa tra Rameau e Rousseau e Frank-Zanetti ritengono che l'influsso di Rameau sulla teoria musicale di Kant sia documentato con dovizia di indicazioni da Adickes (Kant 1996, p. 1255).

«Nella fondazione di questa concezione» - prosegue Wieninger - «Kant si è però opposto a Rameau». L'oggetto non piace nell'intuizione grazie all'attrattiva immediata formale della musica che è attribuita a Rameau, ma nell'intuizione, in conformità alla legge della coordinazione dei fenomeni, come nel caso dell'armonia. Kant non attribuisce quindi a Rameau la fondazione della musica sull'armonia, ma la sua fondazione sull'attrattiva formale immediata.

In una *Riflessione* che, secondo Adickes, risale al 1772 Kant scrive:

Noi probabilmente non compariamo l'una con l'altra le pulsazioni dei suoni ma le loro impressioni e il loro effetto sul nostro stato; non sono quindi concetti numerici, ma un ordinamento fra le impressioni ciò che è oggetto del nostro piacere e un'affezione del nostro stato ciò che causa in noi diletto (*Riflessione 750*, AA XV, p. 329).

Non sarebbe ingiustificato leggere dietro queste affermazioni una critica alla teoria di Leibniz; secondo Kant non è opportuno affidarsi a concetti quali quello del numero e del calcolo quando si vogliono determinare i fondamenti dell'intuizione e del gusto. L'udito non compie fra le impressioni delle note - potremmo soggiungere: come vorrebbe Leibniz - una semplice comparazione confusa la quale solo in un secondo momento potrà essere resa chiara grazie all'attività dell'intelletto che produce rappresentazioni distinte; il gusto per la musica non può essere equiparato a una sensazione che dà origine a concetti confusi; il piacere per il bello non avrebbe in tal caso il carattere di un'attività estetica completamente

pura ma, venendo a coincidere con un giudizio su segni e dimostrazioni matematiche, si ridurrebbe a un'operazione dell'intelletto.

Kant mette in luce la differenza fra la comparazione della rappresentazione con l'oggetto a fini conoscitivi e la sua comparazione con il nostro stato e il nostro sentimento di piacere nel giudizio sul bello. Il divario che separa intelletto e sensibilità non può essere identificato con una contrapposizione fra rappresentazioni evidenti e rappresentazioni confuse. La teoria di Leibniz deve essere respinta perché non riconosce nel gusto una facilitazione delle intuizioni, bensì un insieme di concetti confusi. Posizione questa che trova espressione anche nella *Riflessione 643*: «Nella musica non si ha alcun concetto dei suoni, ma si hanno solo sensazioni e si conosce il loro rapporto non in numeri, non in regole universali, ma si riesce comunque a distinguerlo in modo intuitivo» (*Riflessione 643*, 1769-1770; AA XV, p. 283). I concetti numerici, tanto rilevanti per la teoria di Leibniz, sono sostituiti da un ordine fra le impressioni, mentre al giudizio concettuale subentra la distinzione intuitiva. Il concetto di ordine fra le impressioni rientra nei fondamenti della concezione kantiana del gusto degli anni Settanta e costituisce anche la base della valutazione del sublime come sentimento soggettivo, che consiste nell'impressione e nella sua forza secondo il grado ed è simile alle sensazioni private dei singoli colori e dei singoli suoni.

In un'annotazione autografa Kant muove dall'idea che l'evidenza [*Deutlichkeit*] possa coesistere con l'intuizione. L'evidenza dell'intuizione consiste nella coordinazione: essa è distinzione del molteplice in una totalità e può quindi essere attribuita alla intuizione (cfr. *Riflessione 643*, 1769-1770; AA XV, p. 283). Nella musica si verifica una concordanza armonica fra le leggi universali della sensibilità e il sentimento di piacere [*Lust*]; in ciò si mostra la distanza sia dalla filosofia pitagorica e platonica sia dalla scuola di Leibniz e Wolff. Kant si dice convinto che i Greci abbiano portato a completa perfezione tutto ciò che rientra nell'ambito del gusto e

in particolare anche la teoria musicale, presentata da Pitagora, seguito da Aristosseno di Taranto.

Si veda anche quanto è riferito nella *Logik-Blomberg*:

Pitagora si interessava molto dei numeri, e riteneva il numero 10 il numero più perfetto, altri credevano fosse il 4 e pensavano che per questo motivo Dio avesse creato 4 elementi. Pitagora voleva escogitare tutto a partire dai numeri. Per questo motivo diceva fra le altre cose: Anima est Numerus se ipsum movens (AA XXIV, p. 36).

Nello spirito di questa tradizione Kant sottolinea la percezione dei rapporti matematici che si compie nel senso dell'udito definendo quest'ultimo la vera aritmetica della nostra anima (AA XXV, p. 54). Si deve però notare che Kant non può condividere del tutto la teoria pitagorica, ripresa poi da Platone, perché non crede che i rapporti matematici siano oggetto di una conoscenza a priori che derivi dalla mera ragione e che i sensi non abbiano in essa alcun ruolo. Platone e Pitagora sono «filosofi intellettuali» che credono che tutto ciò che conosciamo di buono e intendiamo comprendere correttamente debba avere la sua sede a priori nella ragione. Platone e Pitagora tendono a suo avviso ad inoltrarsi in una concezione mistica, sottovalutando la sensibilità e la sua funzione (cfr. AA XXIV, p. 207).

I concetti del mondo intellettuale derivano dal nostro intelletto. Questi concetti erano chiamati numerus da Pitagora, idee da Platone e forma da Aristotele, termini con i quali essi intendevano designare tutto ciò che è conosciuto dall'intelletto (cfr. AA XXIV, p. 328).

La logica della scuola pitagorica non era se non misticismo che danneggiava la sensibilità, nella quale secondo il loro giudizio e anche secondo il giudizio dei Platonici non vi è verità, ma mera apparenza; essi spiegavano tutti i concetti a partire dall'intelletto e consideravano il mondo intero un libro di geroglifici (cfr. anche AA XXIV, p. 336).

Kant non può accettare che i sensi ingannino: proprio l'udito, un senso esterno, può percepire i rapporti fra i suoni. Contro Leibniz, poi, afferma che l'intuizione non offre concetti, né confusi né evidenti, ma solo i dati sui quali si fonda la conoscenza. Per Leibniz la conoscenza evidente è intellettuale, mentre la conoscenza confusa è sensibile; in Kant alla differenza di grado fra a priori e a posteriori della tradizione leibniziana, che conduce, sulla scala dell'evidenza, dall'intuizione sensibile al concetto intellettuale, subentra la differenza fra le fonti della conoscenza. Dalle *Lezioni di antropologia* del WS 1772/73 emerge come il bersaglio polemico della critica a questa identificazione non sia solo Leibniz, ma anche Mendelssohn (cfr. *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, p. 404 o p. 430).

### 3.1. *Il sistema delle arti e il Bildungsvermögen*

Disponiamo purtroppo di pochi documenti per chiarire quale gerarchia fra le arti Kant avesse istituito nel 1769-1770; uno di essi è la *Riflessione 683*.

Affinché la sensibilità abbia una forma determinata nella nostra rappresentazione, si richiede la coordinazione; essa è una connessione nella coordinazione, non una subordinazione quale quella che realizza la ragione. Il fondamento di ogni coordinazione, il fondamento della forma della sensibilità sono spazio e tempo. La rappresentazione di un oggetto in base ai rapporti dello spazio è la figura e la sua imitazione è l'immagine. La

forma del fenomeno senza rappresentazione di un oggetto consiste solo nella coordinazione delle sensazioni in base al rapporto temporale, e il fenomeno si chiama una successione (o serie o gioco). Tutti gli oggetti possono essere conosciuti sensibilmente e nell'intuizione solo entro una figura. Altri fenomeni non sono oggetti, ma mutamenti. La forma intuitiva di una successione di figure umane è la pantomima, di una successione di movimenti secondo la partizione del tempo la danza; unificate esse danno luogo alla danza mimica. La danza è per l'occhio ciò che la musica è per l'udito, solo che nella seconda vi sono divisioni del tempo più piccole in una proporzione più precisa. Le arti sono o arti figurative o arti imitative. Le seconde sono pittura, scultura. Le prime sono o in base alla mera forma o anche in base alla materia. Le arti che danno luogo alla mera forma sono l'arte dei giardini, le arti che danno luogo anche alla materia sono: architettura (anche l'arte di ammobiliare); anche la tattica rientra nel bell'ordinamento. Delle arti figurative fanno parte in generale l'arte di produrre qualsiasi bella figura come: bei vasi, orafi, gioiellieri, mobili, sì, il trucco delle donne e anche l'architettura. E ogni lavoro legato alla galanteria (*Riflessione* 683, 1769-1770; AA XV, pp. 304-305).

In questa fase la musica occupa una posizione del tutto particolare che non si può assimilare, come vedremo, a quella delle fasi successive: posto che il gioco corrisponde al tempo e si trova al centro della critica del gusto, ne deriva che la percezione della musica non può essere spiegata grazie al semplice senso esterno dell'udito, ma presuppone anche l'attività della facoltà figurativa. Le mere impressioni sensibili dalle quali è affetto l'animo sono unificate e diventano in tal modo parti costitutive di un intero; l'immagine nasce allorché le impressioni sensibili sono raccolte in una totalità dalla facoltà figurativa, sulla base delle affinità che essa nota negli oggetti; questa facoltà è presente nell'uomo come in germe, e deve di conseguenza essere esercitata. La percezione di una musica non si può ridurre alla percezione di un rumore mediante la sensazione, essendo quest'ultima condizione insufficiente

alla comprensione dell'armonia. La valutazione che i Cinesi danno della musica europea può esserci utile per comprendere questo fatto. Quando i padri missionari giunsero in Cina insegnarono alla popolazione fra le altre arti anche la musica; essa vi si era diffusa sotto forma di musica ad una sola voce, ben diversa da quella europea, fondata sulla polifonia. L'udito dei Cinesi poteva quindi percepire la musica polifonica, sebbene si fondasse su leggi ben determinate, solo come un rumore confuso. Se quindi l'animo non è in grado, sulla base delle impressioni percepite dai sensi, di formare l'immagine dell'oggetto, non riesce neppure a rendere ragione dell'armonia: i Cinesi non potevano comprendere la musica europea perché non riuscivano a farsene alcuna immagine. Il senso dell'udito deve essere quindi collegato con quella facoltà cui Kant all'inizio degli anni Settanta dà il nome di facoltà formatrice. «In tutte le sensazioni o intuizioni sensibili siamo passivi, ma la facoltà formatrice è attiva» (cfr. AA XXV, pp. 304-305). Questa attività del «formare» non deve essere identificata con l'immaginazione [*Einbildung*]; essa è o intuizione oppure imitazione. Nell'intuizione la facoltà è esercitata a partire dalla presenza di oggetti, nell'imitazione la facoltà richiama l'immagine trascorsa. Solo l'arte poetica dipende dall'immaginazione, fonte di tutte le invenzioni.

### 3.2. *L'organista e le rappresentazioni oscure*

Esaminiamo ora il capitolo «sulla facoltà rappresentativa»: noteremo anzitutto come in esso sia preminente l'interesse per la produzione di fantasie musicali, non per il giudizio di gusto sulla loro bellezza. Gli atti compiuti dal musicista illustrano che nell'anima umana si possono rintracciare attività della facoltà conoscitiva compiute in assenza di consapevolezza da parte del soggetto. In questo modo emerge un aspetto della teoria di Kant che permette di rivedere un giudizio ricorrente nelle storie dell'estetica musicale: non Schopenhauer, non Oersted, non Lazarus e neppure Hartmann,



o Heinse hanno per primi attribuito valore al concetto di inconscio, come Paul Moos o Hugo Goldschmidt sottolineano, ma Leibniz e dopo di lui Kant. Kant ammette, richiamandosi alla tradizione leibniziana, l'esistenza di rappresentazioni oscure e di un'attività oscura dell'intelletto; il musicista che suona l'organo compie un numero sorprendentemente elevato di atti anche complessi di riflessione, che avvengono in modo così veloce da non poter essere accompagnati da consapevolezza e costituiscono la parte più estesa del contenuto della nostra anima (cfr. AA XXV, pp. 20 e 249).

La teoria kantiana delle rappresentazioni oscure non concerne dunque solo il contenuto dell'attività conoscitiva, ma anche le attività stesse della conoscenza: nella regione inconscia dell'anima non vi sono solo rappresentazioni, ma anche attività.. Vi sono compiute riflessioni che si possono manifestare all'anima come sensazioni, perdendo in tal modo la loro vera natura: proprio in quanto diventano oggetto della sensazione, sono confuse con sensazioni e non identificate come riflessioni. Ciò deriva dal fatto che percepiamo le nostre riflessioni grazie al senso interno e non grazie a conclusioni razionali; se, al contrario, avessimo consapevolezza mediata delle rappresentazioni e delle riflessioni oscure, potremmo procedere per ragionamenti e salvarci dalle illusioni cui è soggetto il senso interno.

Dunque, la creazione di un'improvvisazione musicale è il risultato di un'attività inconscia dell'anima, essa non è né un prodotto dell'associazione, né un prodotto della mera sensazione, e non può neppure essere giudicata mediante la sensazione. Sia sotto l'aspetto della produzione sia sotto il profilo della ricezione la musica è sottratta al sentimento e alla sensazione ed è collegata all'intelletto e al suo rapporto con la sensibilità. L'armonia è un oggetto ideale che non può essere conosciuto grazie alla sensazione, perché non è di natura sensibile. Non si può negare che possiamo venire a conoscenza dell'armonia, ma si deve sottolineare che questa conoscenza dipende dall'intelletto e dalla riflessione; né il senso interno, né il

sensu esterno sono quindi i veri organi dell'armonia (cfr. AA XXV, pp. 22 e 251).

Poniamo ora a confronto Locke e Kant. La descrizione dell'attività dell'organista nel *Saggio* di Locke muove dal principio psicologico dell'associazione di idee, principio che non ammette la presenza né di rappresentazioni né di attività oscure dell'anima e dà luogo a una melodia compiuta. Kant, riprendendo quell'esempio, gli dà però un nuovo significato: sostituisce all'associazione la riflessione operata dall'intelletto e alla melodia l'improvvisazione o, più in generale, l'armonia, accentuando la connotazione intellettuale e spontanea dell'intervento del soggetto.

### 3.3. *La singola impressione sonora: bella o solo piacevole?*

Se finora, inserendosi nella tradizione delle ricerche matematiche, l'analisi si è concentrata sugli intervalli tra suoni, la teoria non è ancora stata esposta nella sua completezza; Kant non evita, infatti, di assumere ad oggetto di ricerca il rapporto fra il senso dell'udito e i singoli suoni. Nelle *Riflessioni* sull'antropologia si afferma:

Poiché nel rapporto delle sensazioni è nascosto qualcosa che ha validità universale, sebbene ogni sensazione possa avere solo la validità privata della gradevolezza. La facilità delle sensazioni fa probabilmente piacere [*Vergnügen*] (1769-1771; AA XV, p. 289).

Nella *Logik-Philippi* il timbro dei singoli suoni è distinto dalla loro alternanza armonica: su questa distinzione si fonda il decorso dell'argomentazione.

La proporzione che non è così molteplice né così precisa in nessun altro tipo di bellezza come nella musica è ciò che ne costituisce la bellezza. Tuttavia in essa non vi è tanto il fenomeno, ma una quantità di sensazioni e l'attrattiva. Ogni suono è simile all'espressione delle passioni (AA XXIV, pp. 357-358).

I suoni singoli possono essere comparati con il sentimento del sublime, che in questa fase è soggettivo, perché non possono elevarsi all'universalità né avere a loro fondamento una regola generale di giudizio. Ciò posto, Kant deve chiarire se il suono singolo sia una sensazione piacevole oppure riveli qualità in cui si renda visibile la forma. Si tratta di esaminare se non sia possibile conferire al singolo suono il medesimo carattere di oggettività che si è visto competere ai rapporti fra suoni. La difficoltà maggiore che si presenta in questa problematica dipende dal fatto che i singoli suoni colpiscono l'animo come mere sensazioni, che lo attraggono perché rappresentano la materia del gusto. La differenza fra gusto fenomenico e gusto della sensazione è sicuramente mantenuta; i suoni rimangono mere sensazioni e, in quanto tali, sono soggettivi, arbitrari e individuali. «Solo i rapporti possono essere ricondotti a regole. Ciò che riguarda l'impressione, ma non i rapporti, non può essere sottoposto ad alcuna regola universale» (AA XXV, p. 391).

Se però si considerano più da vicino i suoni musicali e si attribuisce valore alle ricerche compiute nel campo della fisica, si delinea la possibilità di eliminare in certo modo la loro materialità e di sottrarli alla soggettività. Poiché Kant fu sempre molto interessato alle ricerche della scienza della natura e della fisica non può stupire che la sua risposta al problema della bellezza del suono singolo si collochi nell'alveo della tradizione delle indagini acustiche.

Ci si deve meravigliare che il senso dell'udito sia in grado di dividere istantaneamente il tempo in tante parti, perché è stato calcolato che il suono più basso che l'uomo può identificare come tale è prodotto da 90 oppure, come altri dicono, da 24 vibrazioni sulla tuba uditiva e che per il suono più acuto sono richieste 6000 vibrazioni. Se si hanno solo 100 vibrazioni in meno, si riconosce subito che si ascolta un suono diverso. Se ne ricava quindi che l'anima umana deve dividere il tempo in 6000 parti nell'istante in cui percepisce il suono e si vede anche per quale motivo si abbia bisogno delle parole e non di pantomime o gesti per comunicare i propri

pensieri agli altri; il suono [*Schall*] si diffonde infatti dappertutto e si riceve in generale una sensazione più forte dalle impressioni che colpiscono il senso dell'udito che non dalle impressioni che colpiscono il senso della vista (AA XXV; cfr. anche AA XXV, p. 54; R. 289, AA XV, p. 108).

Lo stupore del filosofo per la determinazione del numero delle vibrazioni e delle onde sonore da cui risultano costituiti anche i suoni singoli, che appaiono privi di struttura oggettiva, trae la sua ragion d'essere non tanto dal calcolo preciso delle oscillazioni dei suoni gravi e acuti, ma dall'idea, che vi è connessa, di una riflessione compiuta dai sensi.

Solo la musica è in grado di suscitare in noi un piacere [*Wohlgefallen*] che derivi dal semplice gioco delle sensazioni. Infatti, il semplice pulsare dell'aria sulle parti elastiche non può piacerci a tal punto; sebbene un suono singolo probabilmente già piaccia, ciò deriva dal fatto che anche un suono singolo è già un gioco delle nostre sensazioni, poiché è noto che un suono causa 500 e più vibrazioni in un secondo (AA XXV, p. 390).

Anche una singola sensazione può dunque essere un gioco di sensazioni, in quanto in un singolo suono può manifestarsi un elemento formale che lo eleva dalla semplice passività ed individualità all'universalità e alla riflessione. Il numero delle vibrazioni sonore può essere stabilito concettualmente; un singolo suono causa nel soggetto, grazie alla sua struttura fisica, un gioco di sensazioni; l'udito può quindi unificare il molteplice dato nella sensazione e conferire ad esso una forma ben proporzionata. La molteplicità delle impressioni viene così sostituita da una struttura unitaria. Come relativamente ai rapporti fra i suoni Kant non dubitava che essi fossero onde trasmesse dall'aria e percepite dall'udito, così ora si mostra convinto che il singolo suono risulti da vibrazioni percepibili. Tanto nella teoria dell'armonia quanto nella ricerca sul singolo suono il suo punto di riferimento è Euler.

Di fondamentale rilievo nell'analisi delle sensazioni esterne è la differenza fra sensazione e fenomeno; se ascoltiamo una musica oppure qualcuno che parla, ci concentriamo più sul fenomeno che sulla sensazione, se invece il rumore è così forte che l'orecchio ci duole la nostra attenzione si dirige maggiormente sulla sensazione e non riflettiamo sul fenomeno (cfr. AA XXV, p. 50). Musica e riflessione sono quindi intimamente connesse; se si ha un prevalere della sensazione non si è più in presenza di musica, ma di rumore; nella musica l'udito è attivo e può esercitare la riflessione, è passivo non appena l'animo sia colpito dalla sensazione del rumore. Se, a causa di un'azione violenta dell'oggetto, è costretto a diventare passivo, l'animo non ha neppure la possibilità di riconoscere una composizione come tale. Il modo di rappresentazione sensibile dell'udito può pervenire alla chiarezza solo se si verifica la riflessione; la musica come fenomeno è oggetto della conoscenza, il «chiasso» come sensazione è oggetto del sentimento individuale. Nel senso dell'udito l'intelletto è attivo perché il gusto è più puro rispetto al senso dell'odorato e al gusto del palato, nei quali si realizza una comparazione operata dai sensi:

L'udito non ha appetito perché non trae godimento da nulla. Perciò il suo gusto è il più puro, ovvero il più libero da ogni mescolanza con la sensazione. Tuttavia non si può dire che l'olfatto e il gusto del palato non abbiano gusto [...]; ma il giudizio accade in modo diverso: in quelli grazie alla comparazione dell'intelletto, in questi grazie alla comparazione dei sensi (*Riflessione* 815; AA XV).

Sulla struttura fisica sottesa alla differenza fra musica e rumore Kant ricorre ancora a Euler: «Ogni *Ton* è uniforme nel tempo e si distingue dallo *Schall* grazie alle vibrazioni uniformi».

Kant si oppone alla concezione del sublime del suono elaborata da Burke perché il sublime non è se non mera impressione che genera piacere individuale, emozione che non si può comunicare. Analogamente si oppone implicitamente anche alla giustificazione

che Burke adduce a favore della bellezza dei suoni singoli: la loro attrattiva.

### 3.4. *Musica e cultura del gusto*

Già le *Osservazioni* hanno messo in rilievo che la musica può avere un benefico influsso sul cuore, può raffinarlo, allontanarlo da piaceri grossolani e indirizzarlo alla moralità, poiché agisce sul sentimento. Questa convinzione permane negli anni successivi, ed è anzi ripresa ed esposta in modo più preciso. Subisce però un'evoluzione la motivazione che regge il valore culturale; non è certo solo perché agisce in modo immediato sul sentimento, ma è anche grazie all'armonia che la musica può rendere l'essere umano capace di godere piaceri ideali e di esercitare un certo effetto sulla cultura del gusto. Essa raffina l'essere umano perché, a differenza del godimento, non implica un consumo dei suoi oggetti, ma è più nobile e più simile alla moralità; infatti non incrementa solo il nostro benessere, ma distribuisce il piacere in modo tale che contribuisca all'altrui piacere ideale. Una musica può infatti essere ascoltata da molti con piacere (cfr. AA XXV, p. 77). Poiché il gusto è la facoltà di scegliere ciò che è oggetto di un piacere di validità universale, non ci si deve meravigliare se la musica ha soprattutto una dimensione sociale ed è arte che non offre alcun piacere individuale. Il piacere, derivando dalla struttura oggettiva dei rapporti matematici, può essere sentito universalmente. L'utilità della musica, come delle altre arti, consiste proprio nel fatto che essa mette in piena evidenza i principi morali e offre loro un appoggio, come già hanno mostrato, rileva Kant, Sulzer e Home (cfr. AA XXV, p. 33).

### 3.5. *Suoni e colori*

Un'annotazione manoscritta di contenuto fisico, risalente agli anni Sessanta, ha esposto, come si è visto, la convinzione che colori e suoni, luce e suono [*Schall*] fossero fenomeni analoghi; fonte di queste considerazioni erano probabilmente già allora gli scritti di Leonhard Euler. Questa idea assume pochi anni più tardi una nuova connotazione: se precedentemente si rifletteva sulla natura fisica, ora si formula un'analogia estetica fra rapporti matematici fra suoni, o consonanze, e contrasto di colori. La *Riflessione 637* afferma, infatti: «Il contrasto fra i colori è per l'occhio esattamente ciò che la consonanza è per l'orecchio. Se i colori si mescolano, si ha la vera e propria consonanza, se sono l'uno accanto all'altro si ha l'armonia» (*Riflessione 637*; AA XV, p. 276; 1769).

### 3.6. *Il diletto [Vergnügen]: salute e benessere*

Nelle *Lezioni di antropologia* di questa prima fase la ricerca sulla musica dà occasione anche a riflessioni sul concetto del diletto [*Vergnügen*]; l'esame di questo aspetto permette di illuminare il fine e il significato di una concezione empirica. In primo luogo, il piacere per il bello non deve assolutamente essere identificato con il piacere per ciò che è meramente piacevole; il piacere che incrementa la felicità e dà un notevole contributo al benessere fisico e corporeo non è propriamente bellezza, ma mera attrattiva.

Un piacere ricavato dall'intuizione non incrementa assolutamente la nostra felicità e inoltre non è null'altro se non il rapporto della mia conoscenza con l'oggetto. Se però la bellezza accresce il nostro benessere a tal punto che noi desideriamo vedere l'oggetto ancora una volta, ciò significa che essa è già legata all'attrattiva (AA XXV, p. 374).

A differenza del bello, il piacevole è meramente empirico e non può essere oggetto di una critica, perché le regole di cui ci si serve per giudicarlo sono derivate dall'esperienza per astrazione: «L'arte delle sensazioni piacevoli, ovvero l'arte di piacere [*Vergnügen*], è solamente empirica e non ammette né una critica, né regole universali a eccezione di quelle che sono ricavate per astrazione dall'esperienza» (*Riflessione* 684, AA XV, p. 305; 1769-1770). Si profila con chiarezza quella differenziazione netta fra bello e piacevole che entrerà nella *Critica del Giudizio estetico* come una delle sue colonne portanti; a suo fondamento si colloca la distinzione decisa fra sensazione e gusto. La sensazione è infatti un piacere riferito alla modificazione del nostro stato individuale, mentre il gusto è un piacere derivante dalla intuizione degli oggetti (AA XXV, p. 374).

Se si considerano gli scritti a stampa si può constatare che «attrattiva» e «bellezza» fanno la loro comparsa già nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* del 1764, in cui l'attrattiva si presenta come l'effetto della bellezza sul soggetto. Dopo il 1765 questa tesi subisce una revisione: nel giudizio sul bello non può inserirsi surrettiziamente alcuna valutazione dell'attrattiva. «Attrattiva ed emozione derivano dal sentimento; bellezza e bruttezza dal gusto» (AA XXV, p. 178). Anche nelle *Lezioni di logica* si afferma: «Abbiamo già notato che la bellezza deve essere distinta dall'attrattiva» (AA XXIV, p. 360).

In ordine poi alla bellezza della musica, Kant sottolinea che osservazioni antropologiche dimostrano che essa può esercitare un effetto molto forte, sino a corroborare considerevolmente il sentimento vitale. Il sentimento della vita nella sua totalità è la base su cui è costruito il rapporto fra anima e corpo e si può localizzare sulle prime sul terreno della vita nel suo significato «animale», sul quale hanno effetto tutte le rappresentazioni in generale, a prescindere dalla loro origine sensibile, immaginativa o razionale. Che una rappresentazione derivi dalle facoltà superiori oppure dalle facoltà



inferiori della conoscenza è del tutto irrilevante per il sentimento della vita nel suo complesso: il suo effetto ultimo consiste nell'incrementare oppure nell'ostacolare, nella sua globalità, il sentimento vitale. Esso è preposto alla sensazione del diletto [*Vergnügen*] e del dolore [*Schmerz*] ed è del tutto impossibile che in quest'ambito, concernente la «vita animale», le rappresentazioni non siano accompagnate da alcuna forma di sentimento. «Movimenti come il bello e il sublime sfociano in ultima analisi in qualcosa di meccanico. Tutta questa attività incrementa la nostra vita nella sua totalità» (AA XXV, p. 389).

Kant non accetta l'ipotesi di un sesto senso e distingue i sensi l'uno dall'altro solo in quanto risiedono in organi diversi. «Il senso della sensazione vitale è un senso unico; si trova là dove la nostra vita nel suo complesso è colpita da piacere [*Vergnügen*] o dolore [*Schmerz*]» (AA XXV, p. 905). Come il bello e il sublime, anche la musica si riferisce alla «vita» nella sua totalità; il sentimento vitale, sebbene sia un senso esterno, non può essere ricondotto ad alcun organo specifico, ma è diffuso in tutto il sistema nervoso. Grazie al sentimento vitale [*Lebensgefühl*], che assumerà il nome di senso vitale [*Vitalsinn*] a partire dalla fine degli anni Settanta, la vita è «affetta» nel suo insieme; le sensazioni che esso procura non possono perciò essere descritte con precisione, né legate in particolare a un organo.

Il sentimento come senso vago è diverso dal tatto, che si verifica solo grazie alla nostra pelle, soprattutto grazie alle mani. (esso non ha oggetto che sia sentito, ma sente se stesso) [...] il sentimento come senso interno è influsso sull'intero stato di benessere (*Riflessione 1483; 1773-75?*).

Poiché il sentimento di piacere [*Vergnügen*] o di dolore che i suoni determinano è sempre un sentimento corporeo, l'attrattiva o l'emozione generano movimenti delle fibre del corpo. «L'attrattiva [...] della musica deriva dal movimento proporzionato delle fibre

del corpo causato da un'armonia di suoni» (*Riflessione 685*, 1769; AA XV, p. 305). È determinante che questi movimenti siano proporzionati e la proporzione si renda comprensibile solo quando si ipotizzi che la sua origine risiede nella matematica, nel rapporto matematico fra le vibrazioni del suono [*Schall*]. Come si vedrà, anche la singola impressione sonora è originata da una successione ordinata e regolare di sensazioni che può dar luogo ad un altrettanto regolare movimento delle fibre; la vibrazione dell'organo è quindi una conseguenza della struttura matematica. Kant è convinto che la struttura matematica possa essere analizzata anche nel suo effetto sul corpo e che questa analisi contribuisca a chiarire l'origine del piacere [*Vergnügen*] e del dolore.

Dall'incremento o dall'inibizione del sentimento vitale animale dipende la definizione delle dissonanze. Nel capitolo «Sulle rappresentazioni, in base al loro rapporto reciproco» delle *Lezioni di antropologia* l'alternanza o varietà è definita una molteplicità di sensazioni considerate secondo il tempo. Poiché l'alternanza è una proprietà del molteplice nel tempo, non ci si può meravigliare che rivesta un ruolo specifico proprio nella musica, che suscita il vero e proprio gioco delle sensazioni e coincide con il rapporto tra le sensazioni nel tempo. Le dissonanze infondono vitalità al corpo; se infatti viene a mancare l'alternanza il corpo non solo non sente incrementare la sua vitalità, ma è sottoposto anche a una sensazione di dolore. L'alternanza accresce e incrementa l'attività fisica; né il corpo, né l'anima possono rimanere a lungo nella medesima posizione o limitarsi troppo a lungo ad eseguire uno stesso compito. Una musica, una successione di suoni nelle quali non si ravvisa alcuna alternanza, sconvolge e distrugge il corpo. Se ne può dare una dimostrazione se si richiama alla mente quanto narra Derham: vi era qualcuno che non voleva affittare la propria casa a un musicista, nel timore che il contrabbasso potesse scuotere a tal punto la casa da determinarne col tempo la distruzione; o anche, quando i soldati marciano su un ponte, si ha motivo di temere che esso possa essere rovinato dall'uniformità del passo. Si rende così comprensibile co-

me anche i singoli organi provino piacere [*Vergnügen*] quando la loro attività subisce un incremento, il quale però non può realizzarsi se si prescinde dall'elemento dell'alternanza; la ripetizione costante di un solo e medesimo suono induce piuttosto un sentimento di dolore [*Schmerz*]. La varietà è una delle condizioni dell'attrattiva; se essa viene a mancare, ne risente irrimediabilmente anche l'attrattiva; per questa ragione, aggiunge Kant, il contrasto cromatico è bello, mentre non lo è il contrasto in cui si realizza una contrapposizione netta; il primo vivifica, il secondo indebolisce (AA XXV, pp. 286-287).

Kant, che nutre un vivo interesse per l'affezione del senso vitale, considera le regole della composizione condizioni necessarie ma non sufficienti, dell'attrattiva. «Una composizione fedele a tutte le regole musicali può essere bella, può suscitare piacere [*gefallen*] e tuttavia non avere alcuna attrattiva» (*Anthropologie-Hamilton*, p. 212). Ciò non significa però che le regole non rendano possibile la bellezza, ma solo che esse necessitano di qualche altro elemento per suscitare anche attrattiva. L'attrattiva può essere duplice: può agire sul corpo o in modo diretto oppure in modo mediato, attraverso l'anima; l'influsso diretto si addice all'attrattiva corporea, mentre quello indiretto all'attrattiva «ideale», all'eccitazione degli affetti; affinché possa esercitare attrattiva la musica deve suscitare affetti. Il rapporto di analogia con il linguaggio, e dunque con l'espressione delle sensazioni sotteso a questa concezione, implica che l'attrattiva ideale si fondi sul rapporto fra i suoni che si susseguono l'uno all'altro e la voce umana che esprime la sensazione (cfr. *Riflessione 685*, 1769; AA XV, p. 305).

Se ci si attiene a queste premesse si riesce a cogliere il motivo per il quale la musica da tavola è valutata in modo negativo; essa non incrementa la soddisfazione di sé, ma è vantaggiosa per l'allegria; mentre la prima è assenza di impedimenti che deriva immediatamente dal sentimento della vita nella sua interezza e si può considerare piacere negativo, l'allegria è piacere positivo che scaturisce dalla perdita d'equilibrio nell'animo (cfr. AA XXV, p. 371). La musica da tavola è un ostacolo alla libera conversazione e

disturba la comunicazione del pensiero; quando la si ascolta per incrementare il proprio diletto durante il pranzo ci si deve chiedere se non ne derivi piuttosto uno svantaggio, dal momento che non si possono intrattenere discorsi ragionevoli. È senza dubbio meglio stare in compagnia di un uomo altrettanto contento di sé quanto lo siamo noi, piuttosto che in società, tormentati da musica e rumore (cfr. AA XXV, pp. 371-372). Non vi è quindi nulla di più assurdo di una musica da tavola, perché essa riempie solo gli spazi in cui il pensiero è assente e può contribuire al massimo alla digestione (cfr. AA XXV, p. 414); la musica da tavola non può dunque in alcun caso essere valutata sotto l'aspetto delle proporzioni matematiche.

In quale rapporto si trovano fra loro la tesi che l'effetto della musica riguardi il sentimento vitale, e la tesi che il piacere [*Wohlgefallen*] per quest'arte dipenda dall'alternanza armonica dei rapporti temporali e che questa struttura sia presente anche in un suono singolo? Il gusto non può essere identificato con il sentimento individuale né ridotto ad esso, perché mira alla forma, il sentimento invece alla materia; la validità a priori del piacere estetico puro non è quindi sullo stesso piano del processo di formazione del diletto. Mentre il piacere estetico [*Wohlgefallen*] ha validità oggettiva, il diletto è corporeo e costituisce un godimento individuale e soggettivo che pone in movimento i nostri affetti. Solo in quanto assume ad oggetto i rapporti matematici fra i suoni e la divisione del tempo propria di ogni singola impressione sonora musicale, la teoria si muove sul terreno dell'autentico piacere fondato sul gusto; non appena, però, si occupa del piacere prodotto nell'individuo, essa abbandona il campo del «gusto del fenomeno» e si situa nell'ambito del piacere privato, individuale e mutevole.

### 3.7. *Musica e immaginazione involontaria*

Se ritorniamo alle considerazioni sulla facoltà conoscitiva, notiamo la presenza di un'interessante osservazione direttamente collegata

con il sentimento del piacevole: l'effetto dei suoni non riguarda solo il sentimento, ma anche la facoltà conoscitiva e in particolare l'immaginazione. In una *Riflessione* che secondo Adickes risale nel 1769 ci si interroga sul motivo per il quale l'ascolto di una musica soave facilita la nostra immaginazione e sia particolarmente attraente; questa considerazione si inserisce nella descrizione degli effetti dell'arte musicale e non può quindi gettare luce sul piacere che sorge dalla composizione matematica. Affinché possano esercitare attrattiva sull'immaginazione e favorirne il libero corso, le rappresentazioni percepite debbono essere al tempo stesso vivaci e passeggiere. La musica può esercitare un'azione molto forte sull'immaginazione e l'attrattiva che ne scaturisce riguarda anche la facoltà conoscitiva; poiché l'immaginazione è la rappresentazione degli oggetti che non sono presenti, essa attrae l'animo attraverso la creazione di un mondo più piacevole di qualsiasi oggetto dei sensi. L'immaginazione non opera secondo la nostra volontà; sappiamo che determinati oggetti la favoriscono: il processo ha inizio a partire da un oggetto che desti impressioni vivaci e passeggiere, e il primo esempio proposto da Kant è proprio quello di un brano musicale che genera associazioni di idee.

Tutto ciò che risveglia il gioco delle rappresentazioni nell'anima e la sua attività di comparazione o connessione, incita l'animo alla riflessione e dà alla sua conoscenza maggiore vitalità. La musica, un bel paesaggio, il fuoco del camino, il mormorio di un ruscello. Queste impressioni devono essere passeggiere, e non rimanere impresse in modo particolare (*Riflessione 199*, 1769; AA XV, p. 76).

#### 4. INTORNO AL 1775

##### 4.1. *L'analogia fra suoni e colori*

I giudizi di Kant sull'invenzione di un clavicembalo oculare prospettata da Louis Bertrand Castel non sono completamente positivi e presuppongono comunque una posizione già ben definita; sebbene nelle *Lezioni di antropologia* del semestre invernale 1775-76 sia presentata ipoteticamente l'idea di un gioco delle sensazioni che coinvolga la vista, il tentativo di realizzare un clavicembalo oculare è valutato negativamente. Poiché la sensazione può aver luogo anche attraverso la luce e il colore, che ne costituiscono un'altra specie rispetto alle onde sonore, ci si potrebbe credere autorizzati ad aspettarsi che anche un gioco di sensazioni per gli occhi sia possibile; si è già pensato, nota Kant ed evidente è l'allusione a Castel, di poter produrre consonanze e dissonanze fra i colori per il piacere della vista e di dare concreta realizzazione a un'arte che si definisse gioco di sensazioni per gli occhi. Contro questa ipotesi di un gioco per gli occhi Kant fa però valere l'obiezione che le differenze fra i due sensi sono troppo rilevanti per poter essere sottaciute; mentre i suoni esercitano un'azione molto forte sull'udito, l'impressione che si riceve dalla luce e dai colori è molto più debole, perché la durata dei singoli colori non permette il sorgere di un rapporto di successione continua; solo i suoni possono presentarsi in grande quantità in breve tempo, mentre non appena il colore ha colpito l'organo di senso, la sua impressione è esaurita. Inoltre, la vista riguarda lo spazio, l'udito il tempo; per queste ragioni Kant ritiene che un clavicembalo ottico sia irrealizzabile (cfr. *Riflessione 1483*). Sebbene Kant propenda per un'analogia molto stretta fra suoni e colori egli non si spinge come Castel fino al punto di proporre un'identificazione; non è possibile produrre una musica per gli occhi, perché il contrasto fra colori è analogo, ma non identico ai rapporti matematici fra suoni (cfr. AA XXV, pp. 496-498).

Quando poi ci si prefigga di riportare alla luce il contesto originario nel quale l'equiparazione di suono [*Schall*] e luce è sorta in Kant, la lettura delle *Riflessioni* e delle *Lezioni di fisica* dimostra che questa analogia era già tema dei manuali usati dal filosofo. Eberhard, Erxleben e più tardi Karsten riferiscono questa teoria nella forma assegnatale da Leonhard Euler e non si affidano a Kircher, Castel o Newton. Nel volume XXIX dell'Edizione dell'Accademia è stata pubblicata una serie di appunti che sembra risalire a una lezione tenuta, probabilmente, verso la metà degli anni Settanta, nella quale il tema è discusso ampiamente e le teorie di Euler sono riferite con piena approvazione. Dapprima è esposta la teoria di Newton sulla diffusione della luce sotto il titolo di «sistema dell'emanazione»: la luce sarebbe un'emanazione di corpuscoli che hanno origine dal corpo illuminato e si diffondono con tale ampiezza che i raggi luminosi darebbero luogo al formarsi di spazi privi di luce. A questo sistema si contrappone quello di Euler, il quale compara la luce con il suono [*Schall*] e afferma che anche a distanze notevoli tutte le parti risultano illuminate; questa opinione - soggiunge il testo - è molto più corretta: i colori sono per gli occhi esattamente ciò che il suono è per l'udito e la funzione dell'aria è analoga a quella dell'etere. Vi è una tale affinità fra colori e suoni che vi sono esattamente sette colori fondamentali e sette suoni fondamentali; i colori non hanno un'esistenza autonoma, ma sorgono dalla modificazione della luce, nello stesso modo in cui dalla modificazione del suono [*Schall*] si originano i *Töne*.. Se si fa cadere un raggio luminoso su un prisma, gli intervalli fra i colori risultano analoghi agli intervalli fra i suoni su un monocordo (AA XXIX, pp. 84-85). In base a queste considerazioni si potrà accogliere la tesi proposta da Adickes relativamente alle *Riflessioni* di Kant sulla fisica: «Quel parallelismo fra sensazioni auditive e sensazioni ottiche si fonda naturalmente sulla teoria ondulatoria che L. Euler contrappose alla teoria dell'emanazione di Newton nella sua *Theoria lucis et colorum* (*Opuscula varii argumenti*, 1746, pp. 169-244) riallacciandosi stranamente non a Chr. Huyghens, ma a Descartes. Anche

Euler stabilisce il parallelismo dei due ambiti sensibili». Questa osservazione può però essere estesa: l'analogia fra suoni e colori è senza dubbio nata, in origine, dall'interesse per problemi fisici e dalla conoscenza della teoria di Euler, ma è stata poi ripresa nell'antropologia e infine nella *Critica del Giudizio*.

#### 4.2. *Il Bildungsvermögen*

Già nelle *Lezioni di antropologia* del WS 1775/76 si può notare un'evoluzione in questo concetto: la determinazione del carattere dei popoli presenta il ricorso al nesso fra idea e ragione (cfr. AA XXV, pp. 654-661). All'inizio degli anni Settanta il concetto di «idea» non era ancora posto in rapporto con la musica; l'analisi dei caratteri del gusto delle diverse nazioni mostrava nei cinesi un gusto privato e individuale, inadatto a comprendere la bellezza. Questo giudizio negativo è mantenuto, ma la motivazione fa perno su un nuovo concetto: i cinesi sono dotati di un particolare interesse per tutto ciò che riguarda l'intuizione e il fenomeno, i quali non sono sufficienti a fondare né la morale, né la filosofia, né la matematica; neppure la bellezza, che deriva dal rapporto fra sensibilità e intelletto, può esser da loro compresa. Sebbene nelle belle arti da loro realizzate si possano scorgere bellezze sensibili, essi manifestano l'incapacità di giungere all'idea del tutto, la quale presuppone ordine e proporzione e deve essere considerata il vero oggetto del gusto. Ciò non vale solo per la pittura e per l'architettura, ma anche per la musica, la cui fonte è l'isolata impressione sensibile, percepita attraverso la sensazione in opposizione all'idea del tutto. Si potrebbero sintetizzare così le osservazioni precedenti: nella concezione musicale dei popoli orientali è assente il concetto del tema. L'atteggiamento di disprezzo nei confronti delle scienze e delle arti dei cinesi deriva dalla considerazione che in essi non si può osservare la presenza della capacità di concepire l'idea della totalità:



La bellezza della musica non è avvertita dai popoli orientali, essi non comprendono che si tratta di bellezza quando diversi strumenti suonano contemporaneamente in modo armonico in diverse tonalità, e ritengono che questa sia confusione perché non sono in grado di cogliere il concetto del tema che è dominante e viene espresso nella musica. Nei loro edifici non vi è né sublimità, né ordine, né proporzione, né raffinatezza, né gusto perché tutti questi fattori si fondano sul concetto. La bellezza autentica discende dall'accordo fra sensibilità e intelletto e ciò è assente in loro (AA XXV, pp. 655-656).

Anche la *Riflessione 332* (1777-78; 1773-75?) nota:

(*facultas* (*formatrix* o) *technica* o *architectonica*; entrambe rientrano nel *Bildungsvermögen*, ma la seconda considera prima l'intero e poi le parti come sue suddivisioni) (il pittore dispone in gruppi (costruisce un intero a partire dal molteplice; inoltre non ha alcun concetto dell'intuizione, ma è solo fenomeno); la musica si serve del tema) (AA XV, p. 131).

Nella *Riflessione 806* è ben evidenziato il nesso fra musica e giudizio figurativo:

Sensazione, Giudizio, spirito e gusto. Il Giudizio può essere sensibile o riflettente. E consiste nel trasformare rappresentazioni in un'immagine o in un concetto. La disposizione ordinata ha un nesso con il disegno, il progetto o tema. La musica è, per così dire, una conoscenza sensibile bella. Il Giudizio figurativo si interessa solo dei mezzi della coordinazione e della loro agevolazione, perciò unità, molteplicità, contrasto. Non si interessa dell'utilità di ciò che piace [*gefallen*] in modo mediato [...] (AA XV, p. 355).

Kant si è imbattuto in analoghe considerazioni sui cinesi nei testi di Du Halde e di Schwabe. A prescindere ovviamente dal fatto se l'idea kantiana della cultura del popolo cinese sia più o meno adeguata e accettabile, è rilevante nel contesto della presente ricerca che questo atteggiamento di disprezzo esprima una ben determi-

nata concezione del bello musicale: il bello si fonda sull'accordo fra sensibilità e concetto, laddove concetto è l'idea del tutto, che nella musica corrisponde al tema. Il tema non si può separare dall'accordo armonico dei diversi suoni degli strumenti e quindi è giustificato affermare che armonia e tema sono parti integranti del concetto di bellezza. Inoltre, queste osservazioni antropologiche sul gusto dei popoli orientali sono rilevanti perché musica e architettura vi sono poste in un rapporto di parallelismo: all'armonia corrisponde nell'architettura una forma di ordinamento che coincide con la proporzione delle parti. Sia il concetto del tema sia il suo rapporto con il *Bildungsvermögen* e, infine, il parallelismo tra musica e architettura sono già presenti nel 1770; ciò che è del tutto nuovo però è il legame fra genio e idea.

L'indagine sulla natura del *Bildungsvermögen* ci offre anche chiarimenti sulla concezione dell'armonia: il *Bildungsvermögen* dell'ascoltatore deve comprendere il rapporto fra suoni, armonia e tema. Tema e armonia sono qui considerati prodotti già realizzati, la cui genesi è spiegabile solo ricorrendo al genio; mentre nel 1770 i documenti non ci restituiscono una particolareggiata concezione del genio, intorno al 1775 il genio è considerato origine sia dell'attività scientifica sia dell'attività artistica: l'arte musicale è ora espressamente definita arte del genio, arte, quindi, che non può essere derivata dal principio dell'imitazione:

La facoltà formatrice che gareggia con la natura (nel fenomeno) è arte (bella); deve avere una sua propria regola che ha però principi soggettivi, quindi [la] convenienza alle nostre leggi di un esercizio libero delle nostre forze. È una creazione in base al nostro senso.

In un'aggiunta contemporanea alla *Riflessione* Kant scrive a chiarimento delle prime righe: «(non imitativa; perché l'arte ha la sua propria legge, come la natura, e il suo proprio mondo, ovvero i fenomeni)» (R. 959; AA XV, p. 423, 1776-78).

Chi la descriva come *imitatio* non riesce a penetrare nelle profondità della sua vera natura. Ricondurre la creazione musicale al

genio non è operazione irrilevante: la considerazione di esso in un'analisi genetica rende possibile un notevole arricchimento del quadro della teoria: il genio è spirito e lo spirito è principio interno di vivificazione del pensiero che non riceve alcun impulso dall'esterno ma si pone come inizio di una nuova serie; lo spirito dell'arte musicale ha origine in se stesso e non può essere derivato da altro: esso è la fonte originale dell'invenzione di una nuova composizione.

Spirito è il principio interiore (vivificante) della *vivificazione* delle (facoltà dell'animo) pensieri. Anima è ciò che è vivificato. Di conseguenza lo spirito infonde vitalità a tutti i talenti. Dà inizio a partire da se stesso a una nuova serie di pensieri. Da ciò le idee. Spirito è la vivificazione originaria che proviene da noi stessi e non è derivata [...]. Non si dice: lo spirito, ma: semplicemente spirito [...]. Spirito dell'architettura, dell'arte musicale è distinto dall'elemento scolastico e dal meccanismo (*Riflessione* 934, 1776-78?; 1772??; AA XV, p. 415).

Se la natura intrinseca del genio non è comprensibile a prescindere dal concetto di spirito, è altrettanto impossibile accedere al significato e alla funzione dello spirito senza prendere in considerazione il concetto di «idea». Nelle fasi precedenti non era ancora emerso con chiarezza che l'arte musicale presuppone genio e spirito, né che il genio e lo spirito presuppongano a loro volta la presenza di un'idea e sfocino nell'invenzione di una composizione nuova, di un'idea musicale originale. Ora, invece, l'idea si presenta come concetto della facoltà della ragione, e assume connotazione platonica, laddove il compito della filosofia è identificato con lo sviluppo dell'idea (AA XXV, pp. 550-551): solo se il filosofo si ispira a un mondo ideale, solo se giudica l'esperienza servendosi dei concetti puri della ragione come criterio, merita di essere designato legislatore della ragione, dotato della capacità di farne un uso architettonico. La filosofia può essere quindi valutata come una scienza fondata sul genio, poiché il genio mira, grazie allo spirito, a

orientare la propria facoltà poetica in base all'idea. In questa fase è dunque chiaro che la musica può essere annoverata fra le belle scienze, fra quelle scienze il cui fine si trova certo nel piacere [*Wohlgefallen*] secondo il gusto, nel rapporto armonico vicendevole fra sensibilità e intelletto; rapporto che però non potrebbe realizzarsi, come non potrebbe realizzarsi la filosofia, se non vi fosse genialità (AA XXV, pp. 550-553).

##### 5. DALLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI SETTANTA ALLA *CRITICA DEL GIUDIZIO*

Le interpretazioni di questa fase, non numerose in verità, sembrano concordare sul fatto che negli anni Ottanta la musica sia solo occasionalmente oggetto di esame da parte di Kant e venga considerata arte piacevole. Si è affermato che le *Lezioni di antropologia* del semestre invernale 1781/82 concepiscono il piacere per la musica come movimento degli affetti, e si è ipotizzato che in esso si esprima la bellezza stessa (Nachtsheim 1996, p. 346 nota 59.). L'ipotesi che Kant possa avere collocato la musica fra le arti belle perché scorgeva nei movimenti dell'animo e negli affetti le condizioni della bellezza suscita però qualche perplessità; dalle *Lezioni* emerge una concezione molto più complessa, della cui ricchezza non si trova sinora traccia nelle interpretazioni.

La nuova fase è inaugurata dalla rinuncia a portare a compimento l'applicazione della dissertazione sul mondo sensibile e intelligibile ai principi del gusto; quest'ultimo perde la sua posizione sistematica nel rapporto con le altre parti della filosofia. Ora Kant concepisce una scienza denominata «filosofia trascendentale», il cui compito egli ravvisa nell'esame delle fonti, della natura e dei limiti della metafisica. Questa scienza è una «Critica della ragione pura» che deve comprendere sia la conoscenza teoretica sia la conoscenza pratica e si divide in due parti: la prima studia fonti, me-

todo e limiti della metafisica, la seconda i principi puri della moralità. Il nuovo progetto dà spazio solo alla conoscenza teoretica e pratica, che sono semplicemente intellettuali e indipendenti da qualsiasi elemento empirico (AA X, pp. 126-127), mentre la dottrina del gusto smarrisce la sua collocazione sistematica che ritroverà solo quando Kant, intorno alla metà degli anni Ottanta, scoprirà la correlazione a priori tra la conoscenza e il sentimento; la teoria del gusto non rientra nella nuova forma di metafisica cui Kant dà in quest'epoca il nome di «Critica della ragion pura».

### 5.1. *L'improvvisazione*

Il capitolo delle *Lezioni di antropologia* del semestre invernale 1781/82 dedicato alla memoria riprende le considerazioni delle fasi precedenti: quando un musicista improvvisa non guarda solo alle note presenti, ma anche a quelle future (AA XXV, p. 974); la memoria richiama le rappresentazioni che abbiamo già avuto, di cui siamo stati coscienti nel passato, e le riconosce. Nel semestre invernale 1785/86 questa concezione è inserita entro la differenza fra talento e genio: le rappresentazioni e le riflessioni oscure sono la base tanto dell'arte bella quanto delle scienze; non è possibile condurre a compimento alcuna invenzione, se non a partire da rappresentazioni e attività oscure (AA XXV, p. 1222); lo dimostra il fatto che un musicista non potrebbe creare l'armonia senza far uso delle facoltà del pensiero (AA XXV, p. 1221); si può notare che l'invenzione riguarda qui sia le scienze sia le arti, mentre più tardi riguarderà solo le scienze. Come intorno al 1770 si era avvalso delle rappresentazioni e dell'attività oscura per contrapporsi alla dottrina del *moral sense* e del *sense of beauty*, e per spiegare i fondamenti della morale e dell'estetica sulla base della sola facoltà dell'intelletto, sottraendoli all'arbitrio soggettivo del sentimento e della sensazione, Kant spiega ora il processo creativo delle belle arti indipendentemente dal sentimento individuale o dall'ispirazione di origine divina.

### 5.2. *La validità empirica del gusto*

In connessione con la modificazione dell'orizzonte sistematico, l'apriorità fondata sull'intuizione pura del tempo è sostituita dalla validità meramente empirica del gusto. Interrogandosi sui principi che governano il gusto musicale, Kant si pone l'interrogativo se in natura vi sia qualcosa grazie a cui si possa anticipare l'accordo con il giudizio di altri esseri umani, prescindendo dall'osservazione delle loro reazioni soggettive e dalla constatazione del loro gusto attraverso l'esperienza. La risposta è affermativa e fa perno sui concetti tradizionali dell'estetica delle proporzioni: proporzione, ordine, armonia non si rintracciano nel corso dell'osservazione empirica dei sentimenti individuali, perché appartengono alla natura della cosa; la loro validità può essere solo a priori. Ciò non significa però che qui si sia ritornati allo spazio e al tempo come intuizioni pure, perché il termine «a priori» ora non designa se non una validità relativa: la necessità logica da cui è caratterizzato è empirica. Sebbene il nesso fra rapporti matematici e a priori del gusto musicale rimanga, il suo fondamento non è più rappresentato dalle leggi della coordinazione. Il concetto di armonia subisce, infatti, una modificazione semantica: l'armonia può senza dubbio essere conosciuta e compresa a priori indipendentemente da esperienze determinate, ma la sua validità è ricavata in primo luogo dall'esperienza. Poiché si può osservare che essa non è giudicata in modo diverso dai diversi individui e che la reazione soggettiva rimane costante, se ne può dedurre che in tutti i tempi e in tutti i luoghi sia giudicata in base ai medesimi criteri. Questa relazione fra armonia e validità universale e necessaria del gusto è particolarmente evidente nelle *Lezioni di metafisica*.

Si potrebbe anche dire che alcune regole del gusto siano a priori, ma non immediatamente a priori, bensì comparativamente, quando

queste regole si fondassero a loro volta su regole generali dell'esperienza. Per esempio, l'ordine, la proporzione, la simmetria, l'armonia nella musica sono regole che conosco a priori e che ammetto piacciono [*gefallen*] a tutti, ma che a loro volta si fondano su regole generali a posteriori. Potremmo anche sostenere un gusto necessario; per esempio, ognuno ha gusto per Omero, Cicerone, Virgilio, eccetera (Kant 1986, p. 82).

Anche nella *Logica di Vienna* si legge:

La perfezione estetica si basa sulle leggi particolari della sensibilità umana e non è perciò universale, per tutti gli esseri. Ma poiché gli oggetti non vengono rappresentati soltanto mediante concetti, ma anche mediante l'intuizione, devono esserci pure leggi universali e necessarie della sensibilità. Qui sta il concetto del bello. Il fondamento del piacere sensibile è bensì soggettivo, ma soggettivo in rapporto all'intera umanità. Ad esempio, musica, simmetria (Kant 2000, p. 28).

Nachtsheim interpreta questo passo adducendolo a conferma della spiegazione dell'a priori nella *Critica del Giudizio*; qui però si propone l'idea di una universalità comparativa, non di quell'a priori del gusto di cui si troverà la fondazione solo dopo il 1785 (Nachtsheim 1996, p. 331 nota).

Anche in una *Riflessione* Kant afferma che «l'armonia della sensazione secondo la materia è valutata in modo diverso e ha principi meramente soggettivi; secondo la forma essa è però sottoposta a una regola oggettiva» (*Riflessione 973*, 1776-78; AA XV 426).

Quale l'oggetto di questo giudizio dotato di universalità e necessità empiriche? In una *Riflessione* sulla fisica vengono addotti, ancora sulla base di Euler, i rapporti numerici fra la vibrazioni dei suoni:

Ogni suono [*Ton*] compie 2 vibrazioni, e nell'intervallo fra esse consiste appunto il suono. 2. [In] Un'ottava rispetto al suono fondamentale ha quindi almeno 4 vibrazioni contro 2. 3. La [terza]

quinta (3:2) compie 6 vibrazioni contro 4 del suono fondamentale.  
 4. La grande terza (4:5) compie 10 vibrazioni contro 8 del suono fondamentale [...]. Un'ottava risuona due volte (in relazione al suono fondamentale) (*Riflessione 45*, 1775-77 circa; AA XIV, p.).

Può sembrare, sulle prime, che nell'elaborazione kantiana della seconda metà degli anni Settanta la sensazione sia concepita come un dato empirico e soggettivo. Il capitolo della *Anthropologie-Pillau* dedicato all'invenzione come arte e ai suoi prodotti in quanto prodotti dello spirito, ammette il piacere [*Wohlgefallen*] solo relativamente al gioco delle sensazioni, escludendo che i singoli suoni possano suscitare piacere [*Wohlgefallen*]. Quest'ultimo può sorgere dall'armonia, dal rapporto matematico fra suoni, mentre gli elementi singoli non sono belli, scaturendo la vera bellezza unicamente dalla rappresentazione di un intero.

La musica è propriamente il gioco puro delle sensazioni, perché in essa non vi sono figure; essa piace perché i suoi singoli elementi non hanno in sé nulla di piacevole. Solo l'armonia è piacevole (*Riflessione 1487*; AA XV, pp. 760-761).

Il medesimo concetto è espresso in una *Riflessione* che pare risalire agli anni 1776-1784:

Il gusto ha leggi universali, non leggi a priori; il gusto riguarda solo la forma dell'intrattenimento dei sensi senza appagamento. Ama il mutamento. Non arte, non ricchezza né utilità. Natura che non costa nulla. Facilità. Gusto nei colori e in ciò che è privo di colore. Nella conversazione: niente cerimonie. Musica. Giardini. Edifici. Opere teatrali (*Riflessione 983*; AA XV, p. 429).

Non si può però dimenticare che anche il singolo suono può rivelare in sé una sua specie di armonia, diversa dall'armonia fra molteplici suoni; si possono perciò assegnare ad esso le medesime universalità e necessità empiriche riconosciute all'armonia, perché



l'animo manifesta la capacità di percepire le proporzioni fra le molteplici vibrazioni che danno luogo a un suono. I suoni non sono se non partizioni uniformi colte dalla percezione straordinariamente fine dell'udito che è in grado di percepirne la proporzione, sebbene il suono più acuto emetta ben 5000 oscillazioni in un secondo. Questa osservazione non è però esplicitamente posta in rapporto con il concetto della bellezza.

Sono stati compiuti diversi esperimenti per stabilire quante vibrazioni dell'aria al secondo sono necessarie perché il suono più fine e quello più rozzo possano essere prodotti. Si è trovato che nel suono più grave l'aria deve compiere 30 vibrazioni al secondo, mentre nel suono più acuto sono richieste 5000 vibrazioni al secondo. La vibrazione dell'aria compie divisioni del tempo così indescrivibilmente piccole che le si dovrebbe ritenere impossibili se l'osservazione non ne desse una precisa conferma e il loro calcolo non si fondasse su principi certi.

Rimane costante la differenza, ripresa da Euler, fra suono [*Schall*] e nota [*Ton*]: solo la nota presuppone una successione regolare di vibrazioni nel tempo. «*Schall* e *Ton* si differenziano perché *Ton* è un suono in cui il tempo è ulteriormente suddiviso in un numero uniforme di vibrazioni [...]» (AA XXV, p. 999).

A differenza delle fasi precedenti e anche di fasi più tarde si profila l'idea che l'anima non sia in grado di percepire la differenza tra le vibrazioni dell'aria in un suono. In base alla *Danziger Physik* questa capacità sarebbe dovuta solo ai nervi: se consideriamo che l'udito è anch'esso costituito da nervi possiamo spiegare per quale motivo percepiamo le vibrazioni di una corda. Ciò è coerente con la struttura della *Lezione*; la fisica infatti verte proprio sull'organizzazione corporea dell'essere umano; le relazioni fra corpo e animo sono completamente estranee al suo ambito. Oggetto della fisica è la materia, che può essere caratterizzata come movimento; il suono è un movimento che può essere ricondotto a leggi matematiche. Un passo della *Danziger Physik* può eliminare ogni dub-

bio sul fatto che Kant nella sua analisi dei limiti entro i quali singole impressioni acustiche sono percepibili si sia fondato su Euler: «Questo *pulsus aëris*, come Euler chiama il suono [...]» (AA XXIX, p. 146).

Euler dice: la nota più bassa è quella in cui la corda compie 20 vibrazioni in un secondo. Una corda può vibrare 4000 volte al secondo, ma se vibra di più non abbiamo più note. Gli uccelli devono emettere più vibrazioni, perché la loro voce non è molto simile al suono. Ma non si può credere che la nostra anima riesca a distinguere le vibrazioni; ciò dipende dai nervi (AA XXIX, p. 148).

Con il senso dell'udito siamo affetti da oggetti esterni, non perché siamo colpiti senza che nulla si frapponga, ma in quanto l'aria funge da intermediario; siamo affetti dall'oggetto attraverso il movimento dell'aria; il senso dell'udito rivela una particolare raffinatezza nel dividere il tempo (AA XXV, p. 920). Come già precedentemente anche ora si stabilisce una distinzione nell'oggetto del senso dell'udito: l'armonia e la misura costituiscono l'ordine della struttura matematica dei rapporti fra gli intervalli, le singole note, in sé considerate, sono divisioni del tempo risultanti da un certo numero di vibrazioni.

Si può notare una differenza rispetto alle fasi precedenti anche relativamente alla determinazione del numero delle vibrazioni delle singole note: adottando la proposta di Euler, nella lezione di fisica del 1785/85 Kant propende per le cifre 20 e 4000. Più tardi però modifica questa posizione: «Esso [l'udito, P.G.] è un senso fine perché se ne può fare un uso esteso [...]. L'udito può sentire subito se il suono vibra di più o di meno» (AA XXV, pp. 1452-1453). Nel 1781/82 si parla di 30 oppure 5000 vibrazioni al secondo, nel 1785/86 di 20 e 4000, nel 1787/88 si afferma: «ad esempio nella musica, qui una corda che emette la nota più grave vibra 50 volte al secondo. Ma quella che emette la nota più acuta compie 6000 vibrazioni al secondo». Non è facile indicare per quale motivo le ci-

fre non siano stabili; si potrebbe anche supporre che ciò risalga non a Kant, ma alle trascrizioni dei suoi studenti. In ogni caso ciò sarebbe forse rilevante per chi voglia comprendere le ricerche kantiane sull'acustica, mentre è di importanza relativa per l'interprete che mira al chiarimento della dimensione filosofica del problema.

### 5.3. *Genio e tema*

Nonostante il mutamento di posizione della musica nel sistema delle arti, ancora nel 1781/82 Kant la considera un'arte bella la cui origine si trova nella facoltà poetica, sebbene essa giochi semplicemente con sensazioni. Il capitolo «Sulla facoltà poetica» mostra che anche l'arte musicale presuppone necessariamente un'idea della quale è espressione; la tromba dà l'esempio di un tipo di musica nella quale la misura che conferisce un ordine alla durata temporale si impone come elemento predominante; all'ascolto della musica della tromba possiamo vedere emergere in noi l'idea che governa questa musica, perché la misura divide il tempo e il tempo produce in noi ordine e armonia (cfr. AA XXV, p. 992). Anche qui Kant è debitore nei confronti di Euler e delle sue *Lettere* nelle quali la musica della tromba era presentata proprio come esempio di arte musicale fondata sulla misura. Che cosa significa però «farsi un'idea» della musica? Perché si parla qui di «idea»? Essa è equiparata alla misura, all'ordine e all'armonia; il suo fondamento è lo spirito. Poiché è possibile trovare per ogni tipo di musica un testo che vi corrisponda, si pensa anche che nell'accompagnare il testo si realizzi l'autentico compito dell'arte musicale: questa è però una convinzione errata perché la musica non designa alcun pensiero, ma solo un rapporto armonico fra le sensazioni (AA XXV, p. 986).

Questa costellazione concettuale assume lineamenti ancor meglio definiti nella seconda metà degli anni Settanta. Il concetto del tema non può essere pensato a prescindere dal genio e la sua invenzione diviene possibile esclusivamente se il genio è attivo, se in esso è operante lo spirito. Il tema, in quanto rappresentazione unica

che conferisce unità alla composizione, è il prodotto dell'attività dello spirito. Anche nel gioco delle sensazioni dobbiamo avere un'idea o un tema, una rappresentazione principale che dà l'impronta a tutte le parti, affinché l'effetto vivificante del gioco acquisisca un grado di maggiore perfezione grazie all'unificazione (AA XV, p. 361). L'idea conferisce unità alla composizione benché la sua origine non sia empirica; sua sede è l'animo del musicista, suo principio è l'invenzione.

Nel capitolo «Sul genio» emerge come il concetto di spirito sia inscindibile dal concetto di idea; idea ha quindi un significato molto esteso, e indica ciò che di volta in volta è l'elemento essenziale. Idea è ciò che vive in modo armonico nell'intero. Questa definizione diventa più comprensibile se la si rende intuitiva con un esempio: le idee principali delle opere di Rousseau sono contenute nell'estratto che Formey ne ha approntato e designano il suo progetto filosofico nel suo insieme senza l'aggiunta di altri elementi volti ad estendere l'opera (cfr. AA XXV, pp. 1063-1064).

La netta differenziazione fra virtuosi e compositori autentici è conseguenza della concezione che anche nella musica come in tutte le altre arti belle si può manifestare il genio; solo fra coloro che sono in grado di comporre, di inventare il nuovo, si possono individuare i geni, mentre i virtuosi si limitano all'imitazione e non creano nuove regole. È tuttavia anche vero che l'esecuzione di una composizione richiede un talento particolare favorito dal meccanismo degli organi di senso; i virtuosi hanno dunque ricevuto dalla natura una struttura fisica del tutto particolare e favorevole all'arte (cfr. AA XXV, p. 1495). I musicisti mostrano di possedere una grande abilità quando sanno produrre su uno strumento i suoni che sono propri di un altro strumento, se ad esempio sono capaci di suonare un oboe nel tono del flauto, a prescindere dalla gradevolezza del suono che ne risulta. Sebbene avvenga al di fuori della norma e non abbia alcun valore estetico, ciò diventa piacevole per la sua stranezza e per l'arte richiesta per la sua realizzazione; perciò ammiriamo persone che, senza alcun aiuto, hanno conseguito que-

sto risultato. Gli esempi addotti illustrano che possono esistere individui favoriti dalla natura che si avvicinano molto alla genialità, senza però poter essere considerati autentici geni (cfr. AA XXV, pp. 1064-1065).

#### 5.4. *Il gioco della Imagination*

La musica facilita il movimento della *Imagination*: l'osservazione, che ha carattere meramente empirico e antropologico, concerne non la fantasia, ma la vera e propria immaginazione. Se la musica diletta la fantasia avrebbe sicuramente un effetto forte sulle degenerazioni cui è sottoposta questa facoltà, che è priva di libero arbitrio e contraria alla nostra volontà; l'immaginazione invece è la facoltà formatrice che si trova ancora, in certa misura, sotto il dominio del libero arbitrio (AA XXV, p. 751). Nella *Menschenkunde* la posizione di questo esempio e la sua funzione emergono con chiarezza maggiore rispetto agli altri appunti; vi si pone la domanda sulla causa dell'attrattiva generata da un gioco di sensazioni prive di significato concettuale sull'immaginazione involontaria. Esse costituiscono un rapporto armonico di impressioni in sé né gradevoli né sgradevoli, che proprio per il loro ripetersi possono dare slancio all'animo.

Quale può essere la ragione per cui un certo modo di funzionare della fantasia è per noi molto dilettevole e l'animo umano si trova coinvolto in una specie di movimento piacevole, in quanto certe impressioni leggere, dotate di molteplicità generano in noi un gioco insignificante di sensazioni? Il fuoco di un camino [...]. Analogamente un ruscello [...]. Anche il tabacco offre alla fantasia l'occasione di intrattenere il gioco dei pensieri. Il fumo del tabacco è un'attrattiva che suscita una sensazione insignificante che non è né piacevole né spiacevole, e può essere spesso ripetuta, nella quale l'animo è sempre messo in movimento da questa sensazione insignificante (AA XXV, pp. 949-950).

Poiché un oggetto insignificante non ci attrae con forza, il nostro animo si può rilassare nella sua contemplazione; l'osservazione delle figure assunte dalla fiamma o dalle volute del fumo, l'ascolto di una musica che non ci emoziona intensamente danno occasione a un gioco di associazione di idee che per lo più rimane nascosto sotto la soglia della coscienza. La musica è all'origine di un'associazione di idee inconsapevole (cfr. AA XXV, p. 950) e fa sorgere il sentimento del piacevole perché agisce sull'immaginazione produttiva involontaria. Ad una musica soave è riconosciuta la medesima capacità che si attribuisce al fuoco di un camino, al fumo del tabacco, alla contemplazione di vasti panorami; questa facilitazione dell'immaginazione non richiede precise conoscenze musicali, come dimostra il fatto che persone che non si intendono affatto di musica possono attendere alle loro occupazioni con più facilità quando ascoltano una musica delicata (AA XXV, p. 1259).

Questa medesima concezione trova espressione in una *Riflessione*:

La fantasia gioca con noi [...]; noi giochiamo con l'immaginazione [*Imaginatio*]. Sognatore è colui le cui idee sono completamente involontarie. Il decorso della fantasia è molto incentivato da movimenti insignificanti e da figure delle quali si può fare quel che si vuole. Ad esempio il ruscello, gli scogli, il mare, il fuoco del camino, il fumo del tabacco (non nell'oscurità). Vasti panorami (*Riflessione 1504*, 1780-1784; AA XV, pp. 806-807).

Le osservazioni svolte in questo contesto non hanno il compito di spiegare la bellezza della musica; non hanno alcun rapporto diretto con il problema della bellezza dei suoni e dei loro rapporti. L'effetto della musica sull'immaginazione involontaria e produttiva genera un sentimento di piacere che si può definire mero diletto corporeo, attrattiva per il piacevole. L'unica modificazione rispetto alle fasi precedenti è data dall'uso dell'espressione «immaginazio-

ne involontaria produttiva» introdotto nelle *Lezioni di antropologia* solo intorno al 1780.

L'essere umano è dotato, come gli uccelli, di un impulso a cantare che non si può rendere comprensibile nella sua origine risalendo semplicemente alle sagge disposizioni del Creatore (AA XXV, pp. 997-998). La polemica potrebbe essere qui diretta contro Scheibe, editore del «*Critischer Musikus*», una rivista di Lipsia fondata nel 1737, secondo il quale la musica è un'attività delle facoltà dell'anima che, instillata direttamente da Dio, corrisponde a quella musica primitiva che si esprime nel canto degli uccelli.

L'inclinazione alla musica sorge propriamente dall'anima e non avrò torto, se dico che il fondamento primario della musica deve essere cercato e trovato nell'anima. L'Essere supremo, in base alla sua saggezza incomprensibile, ha instillato nell'anima questa inclinazione dolce e dilettevole sin dall'inizio. Egli non ha conferito agli esseri umani solo la scintilla divina dell'intelletto grazie all'amore per le scienze, ma ha loro comunicato anche la soavità della musica per un piacere delicato; la qual cosa soddisfa il nostro animo nel modo più gradevole, emoziona e diletta nel modo migliore i nostri sensi, e serve infine all'anima stessa per assaporare divinamente in anticipo la felicità eterna (citato in Birke 1966, p. 55).

Per il filosofo di Königsberg il canto è piacevole per l'essere umano perché infonde movimento al sistema nervoso; e tutto sfocia, in ultima istanza, nella conservazione della salute, sia nell'essere umano sia negli uccelli. Il canto e la musica sono un movimento armonico di tutti gli organi, un *motus tremulus* che induce un movimento analogo in tutto il nostro sistema nervoso e mantiene uno stato di salute perché è armonico e proporzionato. Questa estesa trattazione degli effetti fisici culmina nel concetto della musica come effetto della facoltà poetica; il diletto [*Vergnügen*] deriva direttamente dalla fantasia, dall'immaginazione intesa come facoltà che compie associazioni involontarie: al sorgere di sensazioni consegue il sorgere di affetti (AA XXV, pp. 998-999).

Nel capitolo della *Anthropologie-Petersburg* «Sull'influsso del corpo sull'anima» Kant così si esprime:

È sorprendente che nessun libero arbitrio e nessun proponimento siano mai sufficienti a produrre in noi un effetto paragonabile a quello causato da un affetto, né di muovere il corpo come un affetto attraverso il sistema nervoso [...]. Spesso possiamo venire in aiuto al corpo solo grazie all'animo, e all'animo solo grazie al corpo. Questo aspetto della medicina è molto trascurato.

Dell'effetto fisico della musica Kant si interessa in particolar modo nelle sue lezioni di fisica, nelle quali constata nel 1785-86: «I suoni sono penetranti. - Agiscono sul corpo che risuona e poiché si tratta di vibrazioni uniformi nel tempo la vibrazione successiva raddoppia sempre quella precedente e ciò scuote molto intensamente il corpo» (AA XXIX, p. 148). «Proprio per il fatto che le vibrazioni si succedono in modo uniforme, esse si incrementano, e un suono ripetuto può scuotere corpi grandi sin nel loro interno» (AA XXIX, p. 149). La fisica è dunque la fonte delle osservazioni che ritroviamo nell'antropologia:

Che la musica ci emozioni tanto deriva da questo fatto: in ogni movimento le vibrazioni dei suoni sono tutte uniformi e ciò causa nei nervi una grande vibrazione che è ancora più intensa di quella causata da un movimento non uniforme; così la regolare marcia di un esercito su un ponte [...] ne determina la distruzione, cosa che non accade in seguito ad una marcia irregolare (AA XXV, pp. 1242-1243).

L'attrattiva esercitata dalla musica è dovuta alla costituzione fisica dei *Töne* i quali si distinguono dallo *Schall* perché le singole impressioni dalle quali un singolo suono risulta si succedono con regolarità e in base a rapporti matematici. La matematica assolve qui non solo al compito di render possibile gli intervalli fra i suoni



e la struttura del singolo suono come gioco delle sensazioni, ma anche l'attrattiva corporea.

Sebbene Schlapp spieghi la concezione terapeutica della musica in base alla biografia di Kant e ritenga che non sia improbabile che egli abbia applicato la musica a se stesso come strumento per realizzare la dieta del proprio corpo (Schlapp 1901, p. 277 nota), è possibile mostrare che la spiegazione fisiologica del diletto è arricchita, già a partire da questa fase, da considerazioni ricavate dal campo delle ricerche mediche; la musica assolve una funzione terapeutica in quanto il suo influsso sul corpo riesce a calmare le convulsioni generate dai vermi (AA XV, p. 429; 1776-78). Si può dimostrare con assoluta certezza che Kant ha letto un resoconto sugli effetti della musica sulle malattie del corpo redatto in lingua francese da Richard de Hautesierck, espressamente nominato nella *Riflessione 295*:

Richard de Hautesierck nel suo *Recueil d'observations ecc.* dice: un giovane di 13 anni ha avuto per 11 giorni convulsioni resistenti a qualsiasi medicina. Tuttavia esse furono attenuate sino al momento della morte. Vicino all'osso iliaco, nell'intestino crasso si trovarono dopo la sua morte 7 vermi della lunghezza di 1/3 braccia, che avevano determinato un'inflammazione. La musica ha incantato i vermi (cfr. AA XXV, p. 560; AA XV, pp. 111-113).

Si può inoltre ricordare che nel 1787 Kausch, autore nel 1782 di uno scritto sull'influsso dei suoni sul corpo e sull'anima, si rivolse a Kant per via epistolare facendogli dono della sua opera.

### 5.5. *Pregi e difetti della teoria di Verri*

Esaminiamo ora quale significato sia attribuito alle dissonanze. Fino al 1775 le dissonanze sono intese sia come elemento necessario al piacere [*Vergnügen*] perché garantiscono la molteplicità nell'al-

ternanza, sia come note non facilmente comprensibili perché derivano da rapporti non riconducibili a proporzioni matematiche le quali soltanto possono facilitare le facoltà conoscitive e, quindi, generare piacere estetico. Alla prima concezione se ne affianca una radicalmente nuova verso il 1780. Nei capitoli «Attraverso quale contributo si realizzi l'incremento oppure la diminuzione delle sensazioni» e «Come le rappresentazioni svaniscano, e come esse possano essere incentivate affinché non svaniscano» Kant illustra due aspetti che ci permettono di determinare in qual modo si verifichi l'influsso della musica sulla sensibilità e sulla sensazione del piacere corporeo. Si sottolinea che il contrasto è essenziale nell'arte poetica, nella pittura e nella musica, perché le dissonanze accrescono la sensazione delle consonanze; i contrasti si realizzano nell'ordine temporale della simultaneità, le alternanze nella successione. «Il salto non è conforme alla natura dell'animo, come si può vedere già nella musica: alternanza e molteplicità incrementano molto la nostra attività, perché l'attività è sorgente di vita. La vita si fonda sulla dimostrazione dell'attività» (AA XXV, p. 937).

Il testo della *Menschenkunde* porta, però, alla luce anche il debito di Kant nei confronti di Pietro Verri. In una prima fase del suo pensiero, nelle sue *Lezioni di antropologia*, Kant manifesta l'opinione che il dolore non abbia una funzione positiva, ma debba essere evitato e sostituito dalla ricerca del piacere. Ciò non è certo un imperativo categorico di natura morale, ma una semplice osservazione empirica. Dopo aver letto Verri, Kant modifica completamente il contenuto della sua teoria e assegna al dolore una funzione positiva, designandolo «pungolo all'attività» [*Stachel der Tätigkeit*] che rende possibile il faticoso cammino della storia umana. Non si potrebbero comprendere i motivi di questa importante svolta nella concezione del piacere se la si considerasse solo come uno sviluppo interno alla teoria. «Tutto quello che abbiamo esposto» - si legge nel capitolo sul piacere delle *Lezioni di antropologia* - «contiene la tesi del conte Verri, che non è apprezzata da alcuni, ma è tuttavia

esatta; su di essa si fonda l'economia della natura umana» (AA XXV, p. 1073).

A questa modificazione si lega la formulazione di un nuovo concetto delle dissonanze; essa non è, quindi, un fattore secondario, ma si inserisce in una più vasta problematica che tocca la definizione stessa del piacere e del dolore. Fino alla metà degli anni Settanta le dissonanze erano pensate come alternanza e la loro funzione consisteva nell'accrescere il piacere introducendovi varietà. La *Nachschrift Pillau* contiene un'idea completamente diversa, esposta poi con maggior chiarezza nella *Menschenkunde*; nel momento in cui Kant perviene alla convinzione che non vi possa essere alcun tipo di piacere se non preceduto dal dolore, le dissonanze sono interpretate come dolore istantaneo e transeunte che può rafforzare il piacere, come emozione alla quale fa seguito una più forte effusione del sentimento vitale; «nessun piacere può perdurare in noi, ma il dolore deve sempre mescolarsi. Il piacere per le consonanze non può verificarsi senza dissonanze» (AA XXV, p. 1073). La vita animale dell'essere umano si gioca tutta nel rapporto fra piacere e dolore; con essa hanno relazione le dissonanze, non con il sentimento vitale della vita umana che pone in movimento le forze dell'animo. Le dissonanze sono, come il dolore in generale, una saggia disposizione della provvidenza, del Creatore per risvegliare in noi il sentimento del piacere (AA XXV, pp. 1071, 1073). Ancora nel 1785/86 si legge che l'attrattiva è diversa dall'emozione perché è incremento, vivificazione della forza vitale attraverso uno stimolo - per questo motivo i cibi piccanti hanno attrattiva. L'emozione è invece inibizione della forza vitale cui fa seguito solo in un secondo momento un'effusione di essa. Le emozioni colpiscono più nel profondo, come le dissonanze, le quali inibiscono in certo qual modo gli spiriti vitali (AA XXV, pp. 1331-1332). Se i suoni, con il loro rapporto armonico, rivelandosi consonanze, attraggono il corpo e incentivano il sentimento vitale, alle dissonanze spetta il compito di emozionare e rendere possibile il piacere. Nelle fasi precedenti l'emozione era considerata il risultato di un'affezione della

molteplicità secondo il grado, come Kant mostrava, riferendosi a Burke; una tensione delle forze vitali cui seguiva una loro più forte effusione; ora esse sono dolore originario, fonte imprescindibile del piacere.

La soluzione data da Kant al problema della funzione della musica come arte bella agli inizi degli anni Ottanta include anche una critica alla posizione di Verri. Per entrambi la musica è senza dubbio un'arte bella; i dolori e i piaceri «fisici» hanno origine in un rapporto fra gli organi di senso e sono quindi passivi, mentre i piaceri e i dolori «ideali» presuppongono un'attività dell'anima irriducibile ai sensi. Kant modifica questa terminologia e sostituisce al termine «morale» l'espressione «ideale» che già compare in lui prima della lettura di Verri. Dopo la lettura delle *Idee* assegna alla musica il compito di opporsi al dolore ideale. Se essa è valutata per il piacere e il dolore che genera non ha nulla a che vedere con la dimensione che Verri chiama «morale» in senso lato, perché morale non è ciò che non si riferisce a un effetto percepito dai sensi, ma ciò che rientra nella fondazione dell'azione. Piacere e dolore rimangono sempre al di fuori della dimensione morale.

Per Verri, la funzione della musica consiste nell'allontanare quel dolore le cui cause ci sono ignote e che pur ci accompagna sempre, che è la noia; sebbene il termine *Langeweile* non compaia nella traduzione tedesca dello scritto di Verri, esso è spiegato da Kant come l'insieme dei dolori innominati (cfr. AA XXV, p. 1052).

Il conte italiano Verri dice fra le altre cose che le belle arti e le belle scienze sono mezzi contro i dolori innominati e la noia. Se avessimo sempre piacere, ciò non ci servirebbe a nulla perché non avremmo coscienza della nostra vita. Nel momento del dolore sentiamo la nostra esistenza. La noia è un dolore incessante, innominato e persone dotate di una sensibilità molto sviluppata lo provano spesso (AA XXV, p. 1316).

Kant condivide con Verri la persuasione che le belle arti non esisterebbero se l'uomo fosse completamente sano nel suo spirito e se non fosse spinto dai dolori innominati ad allontanarsi dallo stato presente. Le belle arti possono certo esserci utili per mitigare e lenire i dolori innominati che ci tormentano incessantemente sin dalla nascita, e fanno sì che il piacere sia possibile solo come l'eliminazione di un precedente dolore. Questa determinazione riguarda però l'uomo soltanto se considerato come animale; se ci si interroga sulla natura del gusto, non sul semplice sentimento individuale del diletto e del dolore e si cerca di darne una giustificazione, si nota come le belle arti sviluppino nell'essere umano il rapporto armonico delle facoltà conoscitive. Le arti non sono, dunque, divertimenti atti a scacciare la noia, ma formano l'animo umano, alimentandone l'attività (cfr. AA XXV, p. 983).

Notiamo un movimento armonico di tutte le facoltà del nostro animo nella musica, nella poesia che sono un sentimento di incremento della nostra vita. Molti pretesi piaceri spirituali sono, in via mediata, corporei, sebbene crediamo che essi abbiano relazione con il nostro spirito; la musica, ad esempio, contribuisce alla digestione e alla salute e il nostro animo è posto in movimento dal benessere del corpo, e ciò si chiama piacere «ideale» (AA XXV, 1068-1069).

La concezione di Verri è quindi valida solo relativamente al piacere e al dolore, ma non appena abbandoniamo il terreno dell'analisi del sentimento di piacere per il piacevole e ci volgiamo a quella del sentimento di piacere per il bello deve essere superata. Verri, infatti, non coglie la differenza fra questi due concetti del piacere e unifica pericolosamente *Vergnügen* e *Wohlgefallen*. Interpreta quindi erroneamente questi passi della *Menschenkunde* una delle poche analisi dedicate al significato di Verri per la filosofia di Kant: dopo l'idea dell'incremento armonico delle facoltà dell'anima come fine delle arti belle, Grundmann ritiene che l'apprezzamento delle arti subisca un ulteriore incremento proprio grazie al-

l'apporto di Verri. La constatazione che il cuore umano è costantemente tormentato dal dolore avrebbe spinto Kant ad attribuire alle arti non solo la capacità di infondere vita alle facoltà dell'animo, ma anche quella di liberare l'uomo dall'infelicità (cfr. Grundmann 1893, p. 34). Queste due diverse valutazioni non corrispondono, però, ai due gradini di un processo ascendente; al contrario, Kant si limita a constatare che l'eliminazione e il lenimento del dolore sono lo scopo delle arti solo per quanto concerne *Vergnügen* e *Schmerz*, sottolineando peraltro che il loro peculiare compito consiste nel dare vigore alle facoltà dell'animo.

#### 5.6. *Suoni e colori*

Già all'inizio degli anni Settanta è stata posta una differenza fra attrattiva «ideale» e attrattiva «sensibile». Ora si sottolinea ancora che la musica può produrre dapprima sensazioni e poi affetti. Il gioco degli affetti è disinteressato: non è seguito da alcuna decisione né da alcuna azione. Esso non si trova in alcun rapporto con la facoltà di desiderare, perché è mero sentimento e genera sentimenti. Ora però il gioco è il correlato non del tempo, ma del sentimento che si è trasformato in affetto e designa qualcosa che può essere contrapposto all'esercizio di un mestiere (AA XXV, p. 1135). Gli affetti disinteressati svolgono due compiti: contribuiscono alla vivificazione dell'animo grazie alla loro piacevolezza e incrementano la salute e il benessere. «Gioco» è un'alternanza, una varietà di affetti, in cui ad esempio alla speranza può seguire la gioia e alla gioia il disgusto. Suoni lamentosi e seri hanno un'azione specifica sul nostro animo, non paragonabile a quella di altri suoni. L'animo prova nell'affetto una sensazione interiore, forte, passeggera, che gli fa perdere il controllo di sé: l'essere umano non pone allora la sensazione che prova in relazione con l'insieme di tutte le sensazioni, ma è succube di quest'unica sensazione (AA XXV, p. 1118).

In questo contesto e a partire da queste premesse il clavicembalo oculare di Castel presenta un difetto: Castel crede che sia suffi-

ciente considerare il solo aspetto matematico, ma trascura completamente il nesso della musica con il movimento degli affetti. I colori però non hanno alcun effetto sul movimento degli affetti; sarà quindi accettabile, fra suoni e colori, un'analogia, non una loro completa identificazione. A dimostrazione di ciò si possono addurre quei casi in cui si mostra l'assenza completa di senso musicale o di un senso in grado di distinguere i colori. Vi sono infatti esseri umani che non hanno un udito atto a percepire la musica, che sentono sì il suono, ma non riescono a distinguere i suoni musicali, eccetto quelli che sono o più forti o più deboli degli altri. Analogamente vi sono persone che non hanno alcuna capacità di percepire i colori, come una famiglia inglese che vedeva tutto come fosse un bassorilievo [*Kupferstich*] nel quale non si possono notare colori. Il chiaro e lo scuro sono per queste persone all'incirca come la differenza fra luce e ombra (AA, pp. 911-912). Dalla constatazione che l'udito migliore talvolta non coincide con l'udito musicale si può trarre la conclusione che la facoltà di distinguere i suoni musicali dipende dalla struttura fisica del singolo individuo (AA XXIX, p. 149).

Un'integrazione a queste considerazioni è offerta dalla *Metaphysik-Pöhlitz*. Se dal giudizio di gusto ci spostiamo alla conoscenza, notiamo che le carenze del senso dell'udito dimostrano che l'orecchio musicale, sebbene sia connesso con le impressioni dei sensi, non si può ricondurre completamente ad esse, ma richiede l'intervento della riflessione. Qui non è in questione la capacità o meglio l'incapacità di distinguere le note dal rumore, ma l'assenza assoluta dell'udito. Riflessione e senso sono analizzati nelle loro differenze: per dimostrare che il senso non si riferisce solo all'impressione, ma richiede anche la riflessione Kant ricorre all'esempio del cieco nato. È possibile avere conoscenze di oggetti dei quali non possiamo avere alcuna sensazione; un cieco nato può ottenere una conoscenza della luce pari a quella di un vedente fondandosi sull'uso dell'intelletto; l'unica differenza è data dall'assenza della sensazione, ma della sensazione in generale non si può

dire nulla perché è completamente soggettiva; alla parola «luce» ognuno fa corrispondere la sua propria, individuale sensazione. Possiamo quindi separare le impressioni dai giudizi, perché la conoscenza dei sensi attraverso l'intelletto non è certo la conoscenza attraverso l'impressione (AA XXVIII, p. 234). Ci si prospettano quindi due possibilità: l'esperienza e l'osservazione ci offrono esempi o di esseri umani i cui sensi compiono le loro normali funzioni, oppure di esseri umani i cui sensi presentano qualche difetto. In questo secondo caso i sensi si prestano a dimostrare, per ciò che concerne la determinazione delle proprietà della facoltà conoscitiva, che la conoscenza non si esaurisce nelle impressioni sensibili, ma è resa possibile dalla cooperazione dell'intelletto e quindi dalla riflessione.

Come già cinque anni prima, Kant ricorda che si può mostrare, avvalendosi di un monocordo, che le sette note fondamentali coincidono con i sette colori dell'arcobaleno. Si attribuisce a Newton l'idea che la luce non sia una vibrazione della materia, e non possa quindi essere paragonata con il suono; ma, secondo Kant, Newton non sapeva che la luce è una materia particolare e credeva che essa, nel caso la si considerasse materia elastica, dovesse propagarsi in tutte le direzioni (cfr. AA XXIX, p. 150). Se si ammette il parallelismo che Newton nega si può scoprire il motivo per il quale un cieco nato al quale si fece ascoltare la descrizione verbale del colore rosso disse che questo colore doveva essere simile al suono di una trombetta (AA XXV, pp. 910-911). Di questo esempio, probabilmente tratto dal *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, Kant si avvale per confermare che i colori dell'arcobaleno sono fra loro nel medesimo rapporto che regna fra le note di un monocordo (cfr. AA XXV, pp. 1135-1136). Anche nella *Riflessione* 1503 si nota: «La vista [...] si riferisce relativamente alla figura al tatto, relativamente ai colori è analoga all'udito» (1780-84; AA XV, p. 803; cfr. AA XXV, pp. 1243-1244).



### 5.7. *Musica e cultura*

Se si persegue il fine di produrre un carattere morale nell'individuo, si deve anzitutto constatare che coloro che si dedicano alla musica non sono dotati di un carattere stabile né di una stabile disposizione al bene. Nella *Riflessione 1479* risalente agli anni 1772-1778 Kant mette in guardia i giovani dal gioco, dalle donne e dalla musica (AA XXV, pp. 1390-1391); secondo Adickes il motivo di questa strana preoccupazione deriverebbe dalla convinzione che coloro che si dedicano per passione al gioco, come musicisti e ballerini, hanno raramente un carattere perché amano l'effimero; probabilmente solo persone dotate di poco carattere possono diventare musicisti e poeti (Adickes 1904, p. 328).

Ciò non comporta peraltro che la musica sia svalutata come arte; essa può contribuire sia alla cultura, sia alla civilizzazione, sebbene né la prima né la seconda coincidano ancora con la produzione di un carattere morale. Il gusto, come sappiamo, incrementa i piaceri ideali, e ci rende capaci di piaceri che non potremmo raggiungere nel basso godimento dei sensi; piaceri ideali sono quelli della pittura, della musica e delle scienze; se si vuole godere di essi è necessario formare il gusto, i cui germi sono in noi presenti come una disposizione naturale che attende solo di essere sviluppata. Come precedentemente, anche ora Kant riconosce il valore delle tesi di Home che, opponendosi a Rousseau, affermava che il gusto si può apprendere (AA XXV, p. 1102).

Vista e udito sono, come nelle fasi precedenti, gli unici sensi che producano qualcosa che può essere comunicato e non si limiti al singolo individuo; essi sono in grado di compiere una «scelta» dotata di universalità. La musica dà un contributo alla cultura della sensibilità esclusivamente grazie all'armonia; Platone, ricorda Kant, diceva che nel suo stato ideale la musica avrebbe dovuto avere una funzione specifica nel nobilitare il cuore umano (cfr. AA XXV, pp. 993-994). Tuttavia si nota come la musica non possa es-

sere abbinata alla pittura e alla scultura poiché, differentemente da esse, agisce con maggior vigore sulla sensibilità che sull'intelletto. Se, invece, si prende in considerazione che la musica gioca con sensazioni, se ne deve necessariamente dedurre che il suo contributo alla cultura è nullo, e che la sua utilità si manifesta nell'agire sul movimento, sulla connessione fra animo e corpo. Per questo motivo essa non può costituire il fondamento dell'educazione né del singolo, né del genere umano ed è anzi consigliabile che non sia oggetto di educazione.

La vista e l'udito sono sensi belli, perché non offrono nutrimento solo alla sensibilità, ma danno materia di riflessione anche all'intelletto. Tuttavia la pittura e la scultura coltivano in misura maggiore della musica, perché in quest'ultima non vi sono concetti, ad eccezione dell'armonia. La musica è cultura perché nobilita il Giudizio sensibile e rende soave e delicato il cuore, infondendogli l'attitudine a ricevere impressioni più delicate e soavi, a godere di attrattive ed emozioni «ideali». Tuttavia questo tipo di cultura è ben diverso dalla cultura apportata dalla vista, la quale offre concetti all'intelletto, mentre la musica ci infonde vita ed è un movimento utile del quale però non si può dare alcuna descrizione verbale. Come narra Sherlock, i viaggiatori che giungono in Italia sono rapiti ed estasiati dalle cantanti dell'opera (AA XXV, p. 1331; cfr. anche AA XXV, pp. 1243-1244).

### 5.8. *Il sistema delle arti*

Nella seconda metà degli anni Settanta è per la prima volta presentato un sistema delle arti nel quale la musica è annoverata fra le arti figurative. Già precedentemente si sottolineava il rapporto fra facoltà formatrice e idea della totalità dell'opera, o tema. Ora, si muove dalla differenza fra arti belle ed arti piacevoli; nelle prime è attivo lo «spirito», assente nelle seconde. Mentre le arti piacevoli, nelle quali rientrano tutti i mestieri, seguono regole e modelli de-

terminati senza proporre alcun principio di novità, le arti belle derivano da un principio che non può essere appreso, al quale si attribuisce il nome di «spirito» in quanto rappresenta l'aspetto più nascosto del genio. La musica è arte del genio, e come tale non può essere appresa; *Principium des Neuen* è l'idea che sta a fondamento di una composizione musicale e deriva dalla facoltà formatrice (cfr. AA XXV, p. 782). Da alcuni documenti risulta che le arti figurative e le arti della parola sono correlate a due diverse specie di bellezza: mentre le arti figurative realizzano la bellezza come fenomeno, le arti della parola realizzano la bellezza sotto forma di conoscenza. Nelle arti figurative, infatti, la relazione con l'elemento sensibile è più intensa che nelle arti della parola. Entro la bellezza come fenomeno si può introdurre un'ulteriore articolazione, perché ai suoni si attribuisce una bellezza fenomenica che riguarda le impressioni. Le arti sono anche suddivise in arti della parola che producono rappresentazioni e arti figurative che producono un oggetto che ci può attrarre; nelle prime rientrano poesia ed eloquenza, nelle seconde pittura e musica. Nella pittura si inseriscono architettura, scultura ed autentica pittura, arte dei giardini, arte dei fuochi artificiali, nella seconda la musica e la danza (AA XXV, p. 783; cfr. anche la *Riflessione 1485*, AA XV, p. 701).

Se questa suddivisione è stata stabilita a partire dal concetto del genio è possibile richiamarsi all'oggetto di questo processo di produzione e suddividere le arti a seconda della natura degli oggetti che realizzano. La suddivisione in arti *materielle* e *spirituelle* affonda le sue radici nell'effetto dell'opera d'arte sullo spettatore o sull'ascoltatore e si sovrappone alla suddivisione in arti della parola ed arti figurative. Saranno materiali quelle arti che, come la musica e la pittura, producono oggetti che possono esercitare attrattiva sia sui sensi animali sia sul senso vitale; «spirituali» saranno invece le arti che producono mere rappresentazioni. Se musica e pittura sono arti figurative, esse si distinguono però per l'effetto causato: l'attrattiva generata dalla musica è passeggera e concerne il gioco, ovvero il fenomeno del molteplice nel tempo, mentre la pittura ci col-

pisce con un'impressione durevole e permanente, perché produce figure, fenomeni che appaiono nella loro molteplicità nello spazio. Nella pittura rientrano, oltre alla pittura in senso stretto, l'architettura, la scultura e l'arte dei giardini. Tutto questo emerge dal capitolo su «Il poetare come arte, e quindi anche i prodotti di essa come prodotti dello spirito» (AA XXV, p. 759).

L'inserimento della musica fra le arti figurative pare non potersi ricondurre ad alcun precedente. «Kant», nota Schelling, «presenta tre tipi di arti: arti della parola, arti figurative e l'arte del gioco delle sensazioni in modo molto vago. Nelle prime annovera plastica e pittura; nelle seconde inserisce eloquenza e poesia».. Sebbene questo rilievo possa riguardare la *Critica del Giudizio*, esso non coglie nel segno quando si voglia considerare il progetto della prima metà degli anni Settanta.

A partire dal 1780 si rende visibile una tappa importante nel percorso intellettuale del filosofo: tra la musica e le arti figurative è introdotta una separazione netta. Le arti belle imprimono slancio alle facoltà dell'animo in modo armonico, generano quindi piacere per la bellezza; non sono prodotte dal mero intelletto, ma dalla facoltà poetica e possono essere materiali o spirituali. Le prime comunicano un influsso che può essere permanente, come nella pittura, nella scultura, nell'architettura, nell'arte dei giardini, oppure transitorio, come nel gioco, nella musica, nella danza (AA XV, p. 701). Questa *Riflessione* è senza dubbio analoga alle *Lezioni* del WS 1781/82 ma non si identifica completamente con esse, come vorrebbe invece Erich Adickes nel suo commento alla *Riflessione*. Il capitolo «Delle arti belle che hanno la loro origine nella facoltà poetica» delle *Lezioni* dei semestri invernali 1777/78 e 1781/82 non dubita in alcun modo che la musica sia un'arte bella, ma nel 1781/82 la musica non è più inserita, come precedentemente, fra le arti figurative. Kant si propone, infatti, di suddividere le arti seguendo il principio in base al quale esse sono effettivamente connesse: l'arte poetica e la retorica sono concepite ora come arti del gioco delle idee, musica e danza come arti del gioco delle sensa-

zioni. Pittura, arte dei giardini e architettura sono autonome rispetto alla musica e non sembrano aver più nulla in comune con essa. Se finora la partizione era dicotomica, da questo momento in poi essa si presenta tripartita. Il fondamento del nuovo sistema è strettamente collegato al fatto che la musica è concepita come un tipo particolare di linguaggio, essendo quest'ultimo composto da tre elementi: l'articolazione (le parole), la mimica (il gesto) e, appunto, la modulazione (il suono) (cfr. AA XXV, p. 1136).

Tutti questi segni possono essere suddivisi in naturali e artificiali; i primi derivano direttamente dalle esigenze della natura. Ogni tono che esprime un affetto, ogni sensazione forte è designata da segni suoi particolari; l'arrossire e l'impallidire significano vergogna o collera. I gesti sono segni naturali sottoposti alla nostra volontà, ma la natura ha istituito gesti che corrispondono a sensazioni; grazie ai gesti e anche grazie al tono ci si può far comprendere da popoli stranieri, sebbene in un modo più imperfetto rispetto alle parole (AA XXV, pp. 1026-1027).

Si può constatare che nel semestre invernale 1785/86 la musica è ancora attribuita alla facoltà poetica, ma in questo contesto l'autore si sofferma poi solo sulla eloquenza e sulla poesia. Anche nelle *Lezioni* del semestre invernale 1787-88 rimane poco chiaro quale posizione si debba attribuire alla musica nel sistema delle arti che derivano dalla facoltà poetica: il testo si limita all'analisi della poesia e dell'eloquenza.

La gerarchia delle arti prevede, comunque, già in questa fase un'analisi del loro effetto sull'animo; sia la musica sia la poesia sono in grado di agire sulle sensazioni e sugli affetti. La *Riflessione 991* contiene un'idea che sarà ripresa nella *Critica del Giudizio*; musica, poesia ed eloquenza sono accomunate dalla loro natura illusoria, poiché commuovono l'animo solo con l'immaginazione e il senso e non si rivolgono all'intelletto. Esse non sono analoghe alla pittura in quanto producono oggetti meramente transitori, sensazioni e impressioni, mentre la pittura realizza immagini e oggetti per-

manenti. Mentre la pittura non rientra nella dimensione della successione temporale delle sensazioni, la musica, la poesia e l'eloquenza non sono se non un susseguirsi di sensazioni nel tempo. In questa *Riflessione* la gerarchia delle arti è formulata in base al movimento dell'animo; al gradino più alto si trova la poesia e ad essa segue la musica. Ci si potrebbe avvalere di questa annotazione manoscritta per mostrare che non solo la musica, ma anche l'arte preferita da Kant, la poesia, gioca con le sensazioni. Non ne emerge però che le due arti si debbano caratterizzare come arti piacevoli: considerate nel loro insieme musica e poesia sono arti belle.

## III

LA TEORIA MUSICALE  
DELLA CRITICA DEL GIUDIZIO

## 1. VIOLINI, ARCHI E CONCERTI

Il sentimento di piacere [*Vergnügen*] per la musica è considerato, alla prima comparsa nell'opera, individuale e soggettivo; la sua validità si limita esclusivamente alla persona che lo prova e a processi verificantisi nel suo senso interno; il soggetto formula un giudizio che si riferisce a ciò che è meramente piacevole [*angenehm*] e non ha propriamente accesso alla contemplazione del bello. L'udito si rivela equivalente ai sensi della vista, del tatto, dell'olfatto e del gusto; i singoli suoni sono un esempio di soggettività e di contingenza della sensazione estetica e la loro natura giustifica il detto comune *de gustibus non est disputandum*. Se definiamo gradevole il vino delle Canarie, intendiamo dire che questo giudizio vale solo e soltanto «per noi»; se diciamo che il colore violetto è soave e amabile, non abbiamo nulla in contrario se un altro individuo lo ritiene cupo e spento; ad alcuni può piacere il suono degli strumenti da fiato, ad altri il suono degli archi. Questi giudizi non sono incompatibili e non ha alcun senso «disputare» su essi, per cercare di dimostrare errato il giudizio altrui come se fosse logicamente incompatibile col nostro. Viene così respinta la posizione di coloro i quali, come Burke, credevano di poter istituire un legame fra il bello e il piacevole dei suoni (cfr. CdG, p. 188).

Non ci si può appagare, però, di questa prima definizione: non si può escludere che diversi giudizi, per quanto soggettivi e individuali, e sebbene mirino a qualificare un oggetto, nel nostro caso un suono o una sensazione piacevole, possano concordare fra di loro; più individui possono pronunciarsi positivamente sulla piacevolezza del suono degli strumenti a fiato e al contempo sottolineare lo scarso valore estetico del suono degli strumenti ad arco, e viceversa. In questo caso l'accordo tra i soggetti rivela un tipo particolare di validità: si tratta di una universalità non assoluta ma meramente relativa, i cui criteri sono regole empiriche di carattere generale le quali non possono essere trasformate in norme universali. La dimensione sociale è qui determinante; si deve riconoscere che colui il quale, durante un banchetto, sa intrattenere i suoi ospiti con piaceri che suscitano il godimento di tutti i sensi ha «gusto», ha la facoltà di giudicare il piacevole nella sua generalità, il piacevole che è tale per un gruppo di individui. L'argomentazione si è spostata quindi dalla natura meramente privata del senso dell'udito alla generalità delle sensazioni da esso procurate. Il gusto può così essere definito come facoltà di giudicare del piacevole in generale (cfr. CdG, pp. 188-189). L'analisi del piacevole, sia esso meramente individuale, oppure generale, è indagine *a posteriori* sul sentimento e sulle sue particolarità; se rimaniamo all'interno di questo ambito non ci sarà mai possibile affermare l'universalità assoluta di un giudizio, ma solo la sua universalità comparativa; perverremo a regole generali, non universali; potremo certo raccogliere osservazioni e materiale per un'antropologia empirica come disciplina che procede a posteriori, ma non saremo mai in grado di stabilire una norma a priori del giudizio, né potremo mai oltrepassare il principio *de gustibus non est disputandum*.

Per formulare un criterio che abbia validità universale assoluta e che si fondi su regole universali dobbiamo abbandonare il terreno dell'antropologia empirica e intraprendere una ricerca di carattere trascendentale sulla struttura logica del giudizio estetico, introducendo una separazione netta fra il piacere [*Lust*] che sorge di fronte



al bello e il piacere [*Lust*] per ciò che è meramente piacevole, sia esso individuale oppure generale.

È una particolarità della bellezza che il sentimento di piacere che da essa deriva esiga universalità e necessità; per sua natura la struttura del giudizio sul bello non è assimilabile alla struttura del giudizio sul piacevole: colui il quale giudica bello un oggetto esige che quest'ultimo piaccia a tutti gli altri soggetti e presuppone in essi il medesimo piacere che egli prova in sé. Non appena si abbandoni il campo della singola sensazione individuale e ci si dedichi all'analisi del bello, si profila la possibilità di attribuire al giudizio di gusto sulla musica un valore a priori. Colui il quale pronuncia il giudizio «questo concerto è bello» attribuisce il medesimo piacere agli altri individui e pretende che il concerto debba piacere anche a essi; in questo modo non giudica solo per se stesso, come nel caso delle singole impressioni sonore, ma per tutti; parla della bellezza come se essa fosse una proprietà dell'oggetto. Il riferimento alla validità individuale della sensazione non vale nel caso del concerto (cfr. CdG, p. 188).

Al singolo suono, al suono degli strumenti a fiato o a corda è contrapposto il concerto; quest'ultimo non può essere catalogato né sotto la rubrica della sensazione piacevole, né nella sfera del piacevole in generale. La bellezza di un concerto è sullo stesso piano della bellezza di un edificio e di una poesia. Anche l'udito come senso esterno ha così accesso alla dimensione dell'a priori: l'armonia di un concerto e il rapporto fra più suoni non sono tema di una disciplina antropologica, poiché il giudizio su di essi si fonda su un principio a priori (cfr. CdG, p. 189).

La critica trascendentale del gusto è stata così integrata da osservazioni antropologiche. Se l'indagine prende drasticamente le distanze da principi psicologici ed empirici, può però esser messo in risalto che le ricerche della psicologia empirica non sono rifiutate come inutili, ma anzi rivelano un valore particolare per una trattazione trascendentale la quale le assuma come punto di partenza che deve essere superato.

## 2. SUONI ATTRAENTI, PURI E BELLI

Sin qui il giudizio di gusto disinteressato è stato distinto dal giudizio sul piacevole; ora anche l'oggetto di questo giudizio è differenziato dall'oggetto del giudizio sul bello. La rigida separazione fra bello e piacevole sembra mostrare come Kant proponga un'eliminazione degli elementi sensibili. Questa netta contrapposizione è stata spesso interpretata come una conseguenza del rigorismo morale di Kant. Basch scrive che qui come ovunque Kant ha commesso l'errore di ammettere una sola forma del bello e di voler ridurre l'inesauribile ricchezza dei fenomeni a un'unica formula. Il disprezzo con cui Kant si accosta alla sensibilità e che molto probabilmente si deve al profondo influsso della sua educazione pietistica sarebbe errato sia nell'estetica sia nella morale (citato in Kulenkampff 1974, pp. 258-259). Michäelis rivaluta contro Kant l'attrattiva dei suoni, affermando che essa non si può eliminare completamente e che non esistono né una musica senza suono, né un dipinto senza colori, perché l'attrattiva non reca danno al bello se si mantiene entro certi limiti (Michäelis 1892, p. 21). Per Fischer l'estetica di Kant accetta solo la forma della sensibilità non l'attrattiva e un'ascesi ipostatizzata esige in lui il sacrificio della vita fisica (Fischer 1994, p. 129). Ketzer rileva che l'estetica come disciplina scientifica può essere ammessa se è in grado di rapportarsi non solo ai fenomeni idealtipici ma anche a fenomeni del mondo della vita e che proprio con questa esigenza essa urta contro i limiti posti da una estetica filosofica di carattere kantiano (Ketzer 1993, p. 146).

In effetti, per Kant attrattiva ed emozione sono azioni prodotte dagli oggetti che colpiscono il soggetto e possono corrompere il giudizio. Gli esponenti dell'empirismo estetico errano a suo avviso in quanto attribuiscono bellezza proprio alla materia e trascurano completamente il valore della forma. Le singole sensazioni acustiche sono mera attrattiva (cfr. CdG, p. 199). Kant pensa anche qui a un singolo suono, al suono di un violino; i suoni sono a suo avviso

mera materia nella quale non si possono reperire elementi a priori, residuo non ulteriormente riconducibile ad una forma, il quale si oppone anzi a quest'ultima in una radicale eterogeneità. Un oggetto che dà origine al sentimento del piacevole attrae e l'attrazione è la sua azione sul soggetto; un oggetto che attrae implica che nel soggetto sorga la volontà di indugiare nella sua contemplazione. Nell'attrattiva l'animo è meramente passivo, esposto ad un'azione che proviene dall'esterno, dalle impressioni sensibili. La *Verweilung* nell'attrattiva del piacevole si muove su di un livello diverso rispetto al gioco della facoltà nel piacere per il bello: solo in quest'ultimo si mostra la spontaneità dell'animo, solo il gioco delle facoltà conoscitive che costituisce il fondamento del giudizio di gusto deve essere inteso come una *vis viva* che si rafforza e si riproduce autonomamente. Il giudizio di gusto empirico è contrapposto al giudizio di gusto puro: mentre i giudizi empirici hanno come oggetto il piacevole e sono giudizi dei sensi o giudizi estetici materiali, i giudizi estetici formali si riferiscono alla bellezza.

Il quadro della teoria sin qui delineato non è però ancora completo. Infatti, Kant sottolinea anche che l'attrattiva può essere considerata analoga al gioco delle facoltà conoscitive: se la considerazione del bello si rafforza e si riproduce, anche l'effetto dell'attrattiva si presenta come un continuo essere risvegliati alla contemplazione del bello.

I singoli suoni possono contribuire al piacere per la forma: la loro attrattiva suscita attenzione grazie alla molteplicità, al contrasto e infine alla purezza. Questa funzione positiva dell'attrattiva non coincide con il gioco delle facoltà originato dalle facoltà conoscitive nel singolo individuo; che i suoni possano offrire un incentivo al piacere per la forma con la loro attrattiva non significa che essi si trovino sul medesimo livello della forma; non sono elementi formali. Fra il gioco e l'attrattiva vi sono però punti di contatto. La purezza, la molteplicità, il contrasto possono contribuire sotto un certo profilo alla bellezza, avvicinando la forma all'intuizione sensibile e rendendola più precisa, più completa, più determinata e an-

che più intuitiva; possono vivificare la rappresentazione con la loro attrattiva e risvegliare e mantenere l'attenzione.

Kant non si limita, però, ad osservare la relatività delle singole sensazioni e il loro contributo empirico al piacere per la forma, ma cerca di spogliare il singolo suono dell'empiricità dell'attrattiva e di scoprirne il nesso con l'a priori. Il paragrafo 14 compie il tentativo di salvare l'empiricità delle sensazioni acustiche esaminando l'oggetto del giudizio di gusto puro. Anzitutto chiarisce che, anche sotto il profilo oggettivo, al giudizio di gusto sul bello corrisponde una struttura che non si può ridurre alla contingenza della sensazione. I suoni sono la qualità della sensazione che non è uguale per tutti e di conseguenza non può essere comunicata ad altri; sarà compito del filosofo, ora, mostrare l'elemento formale presente anche in queste datità empiriche che di per sé possono produrre solo attrattiva, e conferire loro la qualifica di oggetti belli. L'unica condizione che possa garantire la bellezza dei suoni è l'idea della loro purezza.

Quali sono i suoni che possono essere identificati come suoni puri? Posto che solo la forma può essere considerata oggetto di un giudizio passibile di validità a priori, esclusivamente i suoni semplici possono essere oggetto di un giudizio puro, poiché proprio grazie alla costanza e alla stabilità della loro forma non colpiscono l'udito con la medesima forza dei suoni forti e misti.

Nonostante questi tentativi di unificare il concetto della purezza trascendentale con il concetto della purezza delle modalità di sensazione, la posizione di Kant permane decisa e drastica. Il riconoscimento del valore dell'attrattiva e l'introduzione delle modalità di sensazione pura non sono sufficienti a salvare le sensazioni e la materia; vero e autentico oggetto del giudizio puro di gusto è, infatti, la composizione; attrattiva e sensazioni non giocano qui alcun ruolo. L'udito il quale, insieme alla vista, è il senso esterno che presenta interesse per il filosofo trascendentale ha come punto di riferimento il gioco ed è sottoposto alla forma pura del tempo. Il gioco delle sensazioni è una struttura che non appartiene al sog-

getto, ma alla forma dell'oggetto e si può ulteriormente definire «composizione».. Oggetto del giudizio di gusto puro è, dunque, la composizione che risulta da rapporti matematici fra suoni.

Rimangono però ancora irrisolti due problemi: anzitutto, la giustificazione dei suoni puri non è condotta relativamente al giudizio, ma riguarda la struttura dell'oggetto. Non si è quindi ancora dimostrato come non si possa negare la dimensione dell'a priori al singolo suono quando ci si soffermi sul lato soggettivo del giudizio e non sulla struttura dell'oggetto. In secondo luogo: sebbene alcuni suoni si differenzino da altri per la loro necessità in quanto puri, non si è ancora chiarito se tutti i suoni possano essere giudicati belli. Che ne è di quei suoni che non sono semplici e quindi non possono essere definiti puri? Al centro delle considerazioni sin qui svolte si trova un passo nel quale si argomenta che non solo i singoli suoni, ma tutti i suoni in generale, considerati in sé e per sé, sono belli. Kant dice qui «per se stessi» (CdG, p. 200): questa espressione indica, a mio avviso, che l'autore si riferisce a tutti i suoni nel loro complesso, non solo a quelli semplici o puri. Il fatto che ci occupiamo di questo passo solo ora, dopo aver dato la precedenza alla trattazione delle sensazioni acustiche semplici, è giustificato dalla considerazione che esse ben difficilmente rientrano nel contesto; sembrano piuttosto costituire un *excursus*; se avessimo seguito la struttura del testo avremmo dovuto interrompere la trattazione delle sensazioni pure e riprenderla più avanti. Non è facile stabilire se questa disposizione abbia un significato particolare, se l'*excursus* sia un'aggiunta più tarda e rifletta una fase più tarda della teoria. È certo, però, che il tema dell'*excursus* sarà ripreso nel paragrafo 51 sotto l'aspetto della teoria dell'arte e che Kant lo ha comunque voluto consapevolmente inserire nel paragrafo 14.

Se con *Euler* interpretiamo i colori come vibrazioni (*pulsus*) di frequenza regolare dell'etere, così come i suoni lo sono dell'aria perturbata, e, ciò che più importa, ammettiamo che l'animo non si limiti a percepire l'effetto di eccitazione sensibile sull'organo, ma

anche - e su ciò non ho dubbi -, con la riflessione, il gioco regolare delle impressioni (quindi la forma nell'unione di rappresentazioni diverse): in tal caso colore e suono non sarebbero semplici sensazioni, ma già determinazione formale dell'unità d'una molteplicità di sensazioni, ma già determinazione formale dell'unità d'una molteplicità di sensazioni, potendo quindi venir considerati per se stessi come cose belle (CdG, pp. 199-200).

Si profila qui uno fra i problemi più discussi e controversi dell'interpretazione e soprattutto dell'edizione della terza *Critica*. Dopo la parola «percepire» si trova, fra parentesi, nella prima (1790) e nella seconda edizione (1793) l'espressione: *woran ich doch gar sehr zweifle*. Nella terza edizione il testo è stato modificato e il termine *sehr* è stato sostituito dalla negazione *nicht* dando alla parentesi un nuovo significato. Nelle prime due edizioni Kant afferma: «e su ciò dubito molto», nella terza: «e su ciò non ho dubbi». Quale fra le due varianti ci restituisce la posizione effettiva di Kant? Si deve stabilire se Kant abbia o non abbia dubitato, se entrambe le varianti siano corrette e se esse rispecchino un mutamento nella teoria nel periodo compreso fra il 1793 e il 1799. E, inoltre, a che cosa si riferisce l'eventuale dubbio: alla teoria ondulatoria oppure al rapporto fra suoni e riflessione? Infine, si deve chiarire se Kant attribuisca a Euler le due tesi oppure solo la prima: Euler ha proposto, secondo Kant, solo una teoria ondulatoria oppure ha anche sviluppato una teoria della riflessione valida per la critica del giudizio di gusto?

La costruzione della proposizione rende difficile comprenderne il significato. Ritorniamo però al testo e cerchiamo di analizzare le singole proposizioni. I suoni, si può ipotizzare, sono *pulsus aëris*. Quale significato ha questa ipotesi? Il lettore deve porsi questa domanda perché tema del paragrafo è l'enumerazione di esempi a conferma della tesi che il giudizio puro di gusto esclude attrattiva ed emozione. L'ipotesi ha a che vedere con la costituzione fisica dei suoni musicali? Si deve constatare che non abbiamo qui

un'ipotesi di natura estetica, ma un'affermazione desunta dalla fisica che ci spiega, all'interno di una *Critica del Giudizio estetico*, che la struttura fisica dei suoni musicali è un susseguirsi regolare di *pulsus* dell'aria che agiscono sul nostro orecchio. Con questa ipotesi l'autore mira, dunque, a definire la struttura dell'oggetto, e oggetto sono qui le singole sensazioni acustiche.

Kant formula poi una seconda ipotesi: supponiamo che l'animo non percepisca solo l'effetto delle vibrazioni sulla vivificazione dell'organo di senso, ma anche il gioco regolare delle impressioni e quindi la forma nella connessione di molteplici rappresentazioni. In questo secondo caso il giudizio sarebbe opera non già del senso ma della riflessione, e l'animo sarebbe in grado di percepire la struttura regolare dell'oggetto. Se l'animo fosse in grado di elevarsi alla riflessione sulla forma non sarebbe più sottoposto all'azione causale delle vibrazioni dell'aria che vivificano l'organo di senso dell'udito. L'autore suppone, peraltro, che l'animo possa percepire le oscillazioni e distinguerle l'una dall'altra giungendo a riconoscere la struttura fisica oggettiva dei suoni. Sulle caratteristiche della percezione non sono date qui ulteriori indicazioni, che troveremo però nel paragrafo 51 e saranno approfondite nel paragrafo 53. Da queste due ipotesi Kant trae la conclusione che i singoli suoni possono essere considerati belli solo nel caso in cui le prime due premesse siano corrette. Anche se non si potesse decidere quale fra le varianti *woran ich doch gar sehr* e *woran ich doch gar nicht* si debba considerare corretta, l'argomentazione risulterebbe comunque comprensibile; la risposta è resa più facile dalla ricostruzione dell'argomentazione e della sua struttura. Ci troviamo di fronte a due premesse alle quali fa seguito una conclusione: se è valida la teoria fisica in base alla quale i suoni sono *pulsus* dell'aria che si susseguono con regolarità, e se è vero che l'animo possiede la facoltà di percepire la proporzione sussistente fra le singole oscillazioni, ne segue che anche il singolo suono può ricevere l'appellativo «bello». La prima premessa è derivata dalla teoria di Euler e accettata da Kant, la seconda contiene al tempo stesso sia la teoria

della riflessione che in Euler non è presente, ma è elaborata da Kant, sia il riferimento alla teoria della percepibilità dei suoni, di Euler e altri. Emergerà dall'analisi del paragrafo 51 che anche nella seconda premessa sono implicite suggestioni provenienti da Euler. L'argomentazione non è dunque modificata dal contenuto della parentesi; la conclusione è possibile a condizione che si accettino le premesse, e può essere spiegata indipendentemente da Euler. Si può notare che la prima premessa si inserisce completamente nell'ottica e nell'acustica, mentre la seconda premessa e la conclusione sono parte integrante di una *Critica del Giudizio estetico*.

*Annotazione. Edizioni e interpretazioni della variante del § 14: «E su ciò non ho dubbi».*

Questo complesso problema è stato discusso a più riprese dopo la pubblicazione della *Critica del Giudizio* nell'edizione dell'Accademia delle Scienze di Berlino. Fino al suo apparire si adottò la variante della prima e della seconda edizione e si accettò la tesi che nulla sarebbe mutato fra il 1790 e il 1799; il cambiamento nella terza edizione sarebbe, quindi, un errore di stampa. Kirchmann accetta il testo delle due prime edizioni: *woran ich doch gar sehr zweifle*, e soggiunge in nota: «3. Edizione: 'doch gar nicht'; è evidente che qui 'nicht' è stato sostituito a 'sehr' solo per un errore di stampa» (Kant 1869, p. 67). Benno Erdmann pubblica l'opera fondandosi sulla seconda edizione del 1793 e non segnala in nota la modifica apportata dalla terza (Kant 1880, p. 60). Questa decisione è ripresa da Vorländer, il quale nell'edizione della *Critica del Giudizio* del 1902 ripete in nota la tesi di Kirchmann e giustifica la sua decisione mediante il ricorso a una pretesa evidenza (Kant 1902, p. 67).

Sulla base di queste edizioni si è sostenuta la tesi che la posizione di Kant sia negativa tanto nei confronti della teoria ondulatoria quanto nei confronti della teoria della riflessione e che entrambe siano state esposte da Euler. Il dubbio espresso fra parentesi riguarderebbe quindi entrambe le ipotesi e si identificherebbe con una negazione. I suoni sarebbero sensazioni piacevoli e la musica rientrerebbe nella sfera del piacevole (cfr. Mellin 1799, vol. II, tomo I, articolo «Euler», pp. 456-462). Meyer fonda su questo presunto atteggiamento negativo l'interpretazione secondo la



quale Kant, a differenza di Euler, non sarebbe da considerarsi formalista puro, poiché se fosse tale, riconoscerebbe, d'accordo con Euler, già al singolo suono la qualifica della bellezza; questa sensazione rientrerebbe dunque espressamente nel campo del piacevole, poiché in assenza di una forma in senso kantiano non può sorgere alcuna riflessione (Meyer 1920-21, p. 478). Carl Klinkhammer segue Meyer: «Non si potrà quindi più designare Kant formalista puro [...]. In favore di questa ipotesi vi è inoltre il fatto che egli ha completamente rifiutato le teorie matematiche di Euler sulla musica, perché a suo avviso esse sono completamente contrarie ai suoi principi» (Klinkhammer 1926, p. 44). Neppure per Cohen Kant concede ad Euler che l'animo non percepisca solo le vibrazioni dell'aria fra le note, ma anche il regolare gioco delle impressioni attraverso la sensazione. «Kant dubita di ciò che insegna Euler: che cioè nei suoni sia percepita la riflessione stessa sulla forma; e riconosce al contrario senza riserve che i suoni, in quanto siano puri, diano origine alla riflessione» (Cohen 1889, p. 312). Della medesima idea è Paul Menzer: «Il problema più complesso per Kant è mostrare nei singoli colori e nei singoli suoni la qualità che conferisce ai giudizi su di essi il carattere di giudizi estetici e non quello di meri giudizi dei sensi. Sembra che entrambi abbiano a fondamento solo la materia delle rappresentazioni, ovvero solo la sensazione. L'idea che un suono o un colore siano puri e che ciò riguardi già la forma può convincere ben poco. Rimane problematico se Kant abbia realmente accettato la teoria dei suoni e dei colori di Euler. In questo caso avrebbe potuto applicare il principio dell'unità nella molteplicità e avrebbe potuto guadagnare il concetto di forma. Ciò tuttavia non è verosimile e in ogni caso la sua intera spiegazione non contiene questo momento» (Menzer 1952, p. 141). In modo analogo si esprime Dahlhaus: «[...] Kant nutre forti dubbi sulla teoria di Euler, in base a cui percepiamo vibrazioni dell'etere e dell'aria di singoli colori e di singoli suoni come un regolare gioco di impressioni e che quindi colore e suono non siano mere sensazioni ma siano già una determinazione formale dell'unità di un molteplice e quindi possano anche di per sé essere considerati belli».

Altri interpreti, sebbene propendano per l'idea che la parentesi si riferisca sia al rapporto fra Kant e Euler sia al problema della bellezza delle singole sensazioni, credono al contrario che Kant non abbia espresso alcun dubbio né sulla teoria di Euler, né sulla bellezza delle sensazioni ottiche e acustiche e assumono la variante della prima e della seconda edizione.

Otto Buek, editore della *Kritik der Urteilskraft* per la Cassirer-Ausgabe sostiene che la variante della terza edizione corrisponde in tutto e per tutto alla posizione che Kant ha sempre assunto nei confronti di questo problema. Rinvia poi al *De Igne*, ai *Primi fondamenti metafisici della scienza della natura*, al § 19 dell'*Antropologia dal punto di vista pragmatico*, e infine anche ai paragrafi 42 e 51 della terza *Critica* (cfr. Kant 1911-1922, vol. V, pp. 612-613).

Nell'Edizione dell'Accademia ha dedicato a questo controverso problema un'estesa nota Wilhelm Windelband. Poiché l'edizione da lui curata ha costituito sinora il fondamento cui si sono per lo più richiamate sia le edizioni italiane sia le edizioni straniere e le sue proposte sono state quasi unanimemente accettate sembra opportuno soffermarsi su di essa. Sebbene richiami l'attenzione sul fatto che la variante della terza edizione probabilmente non risale a Kant stesso ma al correttore del testo, Windelband assume la variante della terza edizione; decisione che sarebbe a suo avviso pienamente giustificata in quanto Kant non avrebbe dubitato né della teoria ondulatoria di Euler né della propria teoria della riflessione. Windelband separa così, a differenza degli altri interpreti, la prima dalla seconda questione e attribuisce ad Euler la teoria della vibrazione, mentre ritiene che la teoria della riflessione sia propria di Kant. La posizione di Kant è poi analizzata sotto un duplice punto di vista: dapprima si propone una breve storia dello sviluppo del pensiero kantiano sulla teoria ondulatoria, rilevando come negli scritti che precedono la terza *Critica* il lettore non possa mai rintracciare un atteggiamento critico o dubitativo nei confronti della teoria ondulatoria della luce. In secondo luogo, Windelband concentra la sua attenzione direttamente sulla *Critica del Giudizio* e le dedica un'analisi immanente; la conseguenza che ne ricava è che neppure la terza *Critica* espone dubbi sulla teoria di Euler: il ricorso all'elemento matematico dimostra che Kant inserisce la teoria di Euler nell'ambito estetico. Il problema della bellezza dei singoli suoni è risolto quindi in modo positivo sulla base della teoria di Euler (cfr. AA V, pp. 527-528). Windelband conclude con queste parole le sue considerazioni: «Anche nel caso in cui, come si suppone, il correttore ignoto della terza edizione avesse sostituito il *gar sehr* con il *gar nicht* e perfino se la forma da lui proposta in correlazione con il testo precedente avesse prodotto un'espressione troppo forte, questa variante corrisponde alla teoria espo-

sta da Kant in tutta l'opera, cosicché la sua assunzione nel testo non solo è parsa giustificata, ma addirittura necessaria» (AA V, pp. 528-529).

Manfred Frank e Veronique Zanetti citano il *De igne, I primi principi metafisici della scienza della natura* e l'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798) e notano che anche nella *Critica del Giudizio* luce e suono sono considerati in un rapporto di parallelismo in relazione ai sensi superiori (cfr. §§ 42 e 51). «La correzione è significativa perché Kant ha effettivamente accettato in più passi della sua opera la teoria ondulatoria della luce sviluppata dal matematico e fisico svizzero Leonhard Euler (1707-1783)» (Kant 1996, p. 1332).

Vorländer ha modificato in una riedizione della *Critica del Giudizio* la sua posizione originaria con la motivazione che Windelband ha dimostrato, con verosimiglianza e grazie a citazioni da diversi scritti di Kant, che la variante della terza edizione corrisponde all'effettiva posizione del filosofo. Anche Uehling ritiene che Windelband abbia addotto ragioni più che valide a sostegno della variante della terza edizione. Ciò che egli tenta di mostrare è che la dottrina che i colori puri e i suoni puri non sono solo prodotti del senso ma implicano anche una riflessione sul gioco regolare delle impressioni è proposta in tutta la *Critica del Giudizio*. Nel paragrafo 51, che secondo Uehling sarebbe, stranamente, parte dell'«Analitica del sublime» (si deve però notare che l'«Analitica del sublime» è conclusa al paragrafo 29) Kant prenderebbe in considerazione l'impiego estetico della teoria fisica di Euler e sembrerebbe dire che la musica deve essere interpretata come un bel gioco di sensazioni (Uehling 1971, pp. 23-25). Weatherstone crede che Kant sia d'accordo con Euler nel ritenere la forma percepibile nei colori e nei suoni puri e che quindi la variante della terza edizione debba essere preferita (Weatherstone 1996, p. 64 nota 3). Infine, Nachtsheim afferma: «La possibilità che le sensazioni acustiche si accordino entro una forma dipende soprattutto dalla possibilità che sia percepita la differenza nell'altezza dei suoni. Kant si appoggia all'acustica di Leonhard Euler che gli suggerisce che i singoli suoni, a differenza del suono o del rumore, non sono mera attrattiva» (Nachtsheim 1996, p. 338).

Si può a questo punto rilevare che Windelband non procede secondo considerazioni di natura filologica ma condivide con le interpretazioni a lui precedenti la convinzione che la parentesi si riferisca sia alla teoria ondulatoria di Euler sia alla teoria della riflessione di Kant. Anche ammesso

che la parentesi si riferisca ad Euler, non sarebbe però giustificato dedurre dalla ricostruzione della posizione kantiana rispetto alla teoria di Euler negli anni che precedono la terza *Critica* che questa posizione, considerata positiva, si sia mantenuta immutata anche all'epoca della stesura dell'opera. La storia dello sviluppo può, infatti, delineare le fasi precedenti del confronto di Kant con il problema, ma non può sostituire un'analisi immanente della teoria dell'opera più tarda; lo studio della genesi della teoria non permette di per sé la comprensione dell'opera matura.

Diversa la lettura proposta da Erich Adickes, per il quale Kant non avrebbe mosso alcuna obiezione alla teoria di Euler e le sue riserve riguarderebbero solo la teoria della riflessione che Kant non attribuirebbe a Euler. «Si è voluto a torto vedere nelle prime due edizioni della KdU un'opposizione a Euler. Si tratta di un passo del paragrafo 14 [...]. Nella terza edizione del 1799 nell'ultima parentesi *sehr* è sostituito da *nicht*, probabilmente non da Kant, ma dal correttore di Berlino. A prescindere dalla legittimità di questa modifica, la parentesi si può riferire per ragioni stilistiche solo alla seconda metà della proposizione (che inizia con *und, was das Vornehmste ist*), non all'osservazione su Euler e sul rapporto fra colori-etero e suoni-aria. Così inteso il passo contiene un indubbio apprezzamento della teoria di Euler, perché nella prima metà della proposizione, al contrario della seconda, non è introdotta alcuna riserva» (Adickes 1924-25, pp. 169-170). Alcuni interpreti si oppongono a Windelband, affermando che mentre il paragrafo 14 dubita della bellezza delle singole sensazioni, il paragrafo 42 e il paragrafo 51 modificano la posizione originariamente oscillante di Kant a favore della tesi della bellezza (Von Aster 1909, pp. 465 sg.; Schöndörffer 1911, pp. 16 sgg.). Meredith ritiene che *gar sehr* sia fedele al contenuto della teoria della prima edizione, ed è irrilevante a suo avviso determinare se Kant abbia accettato la teoria di Euler, perché la parentesi si riferisce solo all'uso estetico di quella dottrina che sarebbe il vero e proprio fulcro del problema. Il capoverso del paragrafo 14 è, secondo Meredith, un'aggiunta più tarda come del resto la conclusione del paragrafo 51. Kant credeva originariamente che la musica fosse un'arte piacevole, come emerge dal paragrafo 54, che risale a una fase antecedente della stesura dell'opera: durante la stesura Kant, convintosi che colori e suoni siano percepiti dall'animo come unità regolari del molteplice, avrebbe aggiunto fra parentesi che non aveva dubbi in

proposito. Meredith ne ricava la conseguenza che *gar nicht* debba essere preferito a *gar sehr*; la variante *gar sehr* sarebbe stata aggiunta da Kieseletter, il quale notò che la parentesi non era coerente con il contenuto del paragrafo 14 (cfr. Kant 1911, pp. 246-248).

Per Eckart Förster la variante della terza edizione corrisponde alle intenzioni di Kant, il quale non dubita che i suoni siano vibrazioni dell'aria, ma sembra essere meno sicuro che i colori siano vibrazioni dell'etere e sembra più incline a pensare che i suoni, più che i colori, siano percepiti dalla riflessione. Nel 1796 Kant ipotizza in base alla sua teoria della materia un etere dinamico e proprio per questo motivo modifica il testo (cfr. Förster 1993, passim). La Rocca ritiene che la variante risalga a Kant e che non si tratti di un errore di stampa, ma di una modificazione della sua posizione (cfr. La Rocca 1998, p. 537 nota). Secondo Tomasi, sia in relazione alla costituzione fisica dei colori e dei suoni sia relativamente al loro valore estetico Kant si rivela incerto; «a motivo dell'incertezza sulla natura fisica del colore, le affermazioni di Kant a questo proposito sono piuttosto prudenti» (Tomasi 1996, p. 49 nota 33): infatti da un lato suoni e colori sono attribuiti alla sensazione, dall'altro sembrano presupporre la riflessione; ipotesi quest'ultima che si fonda sia sulla teoria di Euler sia sulla teoria della riflessione di Kant; se esse sono entrambe accettate, le singole sensazioni sono belle. Alla tesi dell'insicurezza Tomasi affianca però una conclusione positiva: la parentesi riguarderebbe solo la teoria della riflessione e Kant non avrebbe alcun dubbio su di essa (cfr. Tomasi 1996, p. 63). Per Hohenegger-Garroni, Kant non approda a una decisione definitiva e il suo dubbio non riguarda Euler: «Kant non sta dubitando affatto della teoria di Euler [...], ma, sì, della possibilità di cogliere la regolarità dei colori e dei suoni puri mediante la riflessione, cioè attraverso la sensazione» (Kant 1999, pp. 59-60).

Schmidt afferma che nel paragrafo 14 Kant dubita manifestamente della possibilità che l'animo percepisca la forma. Se comunque avesse ammesso questa possibilità non ne avrebbe dedotto alcuna conclusione sul timbro, né sulla differenza fra l'altezza dei diversi suoni, ma solo la differenza fra un suono e il mero rumore. Tuttavia il problema del significato formale del suono singolo non ha significato determinante, dato che la musica si risolve nell'unificazione ordinata dei suoni (Schmidt 1990, p. 19).

### 3. L'ORGANISTA E L'OSCURO

La *Confutazione della dimostrazione di Mendelssohn della permanenza dell'anima*, aggiunta nella seconda edizione della *Critica della ragion pura* (1787), accenna rapidamente ai processi che si compiono nell'anima dell'organista quando improvvisa. La rilevanza sistematica di questa attività, che abbiamo incontrato come tema costante delle lezioni di logica e di antropologia, viene in luce con chiarezza e sarà confermata dal paragrafo 16 della terza *Critica*, in cui le improvvisazioni esemplificano la «bellezza libera». Nella *Confutazione* si rimprovera a Mendelssohn e alla dimostrazione dell'immortalità dell'anima da lui avanzata nel *Fedone* di aver argomentato che l'anima è una sostanza semplice e per questo motivo non può cessare di esistere né per decomposizione, né per estinzione. L'errore di Mendelssohn, obietta Kant, consiste nell'aver trascurato il concetto di grandezza intensiva; sebbene si possa ammettere che l'anima abbia una natura semplice poiché non contiene in sé una molteplicità di parti reciprocamente esterne e non è quindi una quantità estensiva, è impossibile negarle una quantità intensiva. Si ha motivo di supporre che l'anima non possa ridursi al nulla, se non per decomposizione, almeno per una progressiva diminuzione delle sue forze; come la coscienza di oggetti anche l'esser coscienti di sé e ogni altra facoltà hanno sempre un grado.

L'identificazione della chiarezza con la coscienza, alla quale Leibniz, Wolff e Mendelssohn si attengono, si dimostra errata a una più attenta considerazione: se, infatti, seguendo l'esempio dei logici, prendiamo le mosse dall'idea che la chiarezza sia la coscienza di una rappresentazione, non possiamo più sostenere che anche nelle rappresentazioni oscure vi sia coscienza; la definizione della chiarezza della scuola leibniziana è incompatibile con la teoria delle rappresentazioni oscure. Contro la tesi di Mendelssohn si può addurre che un musicista all'organo compie una grande quantità di riflessioni oscure, perché quando improvvisa è in grado di distin-

guere le note l'una dall'altra e di suonare contemporaneamente più note; poiché il musicista non ha però coscienza di questa differenza la sua attività si può definire «oscura». Di fatto, la coscienza può essere coscienza dell'atto della distinzione oppure coscienza della differenza; solo in questo secondo caso è coscienza chiara; il musicista ha coscienza della differenza dei suoni, ma essa è insufficiente a raggiungere la coscienza della distinzione di un suono dall'altro; egli ha quindi una rappresentazione oscura delle note. Pur non potendosi negare che la musica scaturisca da sensazioni e che i suoni siano di natura sensibile, non si può neppure misconoscere che la loro connessione abbia origine nella spontaneità dell'anima: origine della musica non è l'entusiasmo né il sentimento, ma l'intelletto. Sebbene l'esempio dell'organista ricordi da vicino il *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, non ne è accettato il principio esplicativo dell'associazione psicologica, e neppure si accoglie l'idea che il prodotto del processo sia una melodia: all'associazione subentra il principio a priori del grado della quantità intensiva elaborato nelle *Anticipazioni delle percezioni*, la melodia è sostituita dall'improvvisazione. Modifiche assai significative e rilevanti, poiché permettono di inserire l'esempio nella filosofia trascendentale, eliminando la soggettività sia dell'associazione sia della melodia e del suo effetto in quanto attrattiva.

Nella *Critica del Giudizio* la spiegazione dell'attività intellettuale oscura non è svolta, a differenza di quanto avviene nelle fasi precedenti, con il ricorso all'esempio del musicista: mentre la coscienza morale può essere ancora spiegata con il concetto dell'attività inconscia dell'intelletto, nell'ambito del gusto la differenza fra rappresentazioni chiare e rappresentazioni confuse non è più valida: infatti il gusto non è conoscenza, ma sentimento di piacere. Questa modificazione può essere ricondotta a uno sviluppo nella teoria del giudizio di gusto. Sebbene già precedentemente fosse sempre distinta dall'attrattiva e dall'emozione e indipendente da qualsiasi condizionamento empirico, la bellezza era sempre ricondotta alla conoscenza. Nel 1790, invece, il concetto della bellezza non solo è purificato dalla sensazione ma anche distinto dal con-

petto della perfezione: appunto perché ha sempre avuto una connotazione conoscitiva l'inconscio non è mai stato contrassegnato da un legame con il sentimento di piacere. Se finora la creazione di improvvisazioni era sempre un'attività conoscitiva, ora si deve rinunciare a questo legame con la facoltà della conoscenza, se non si vuole cadere in contraddizione con il nuovo concetto della bellezza che si rivela indipendente da ogni connotazione concettuale.

#### 4. IMPROVVISAZIONI, MUSICA SENZA TESTO E BELLEZZA LIBERA

È emerso, dalla lettura condotta sinora della *Critica del Giudizio*, che la composizione è il vero e proprio oggetto del giudizio di gusto puro; nel paragrafo 16 si fa riferimento a diverse specie di musica e si stabilisce un'ulteriore connessione esplicita con quella che Kant chiama, nel paragrafo 9, la «chiave della Critica del gusto», ovvero la teoria dell'armonia e del gioco delle facoltà conoscitive. Al gusto corrisponde una disposizione dell'animo «che si conserva da sé e possiede una validità soggettiva universale» (CdG, p. 206), che non presuppone alcun concetto di scopo; la libertà dell'immaginazione gioca nella contemplazione della figura. Le improvvisazioni senza tema, e perfino l'intera musica senza testo che si sviluppa sulla base di un tema, sono il correlato oggettivo del giudizio di gusto e quindi un concreto esempio di bellezza libera: «Nella stessa categoria si può includere la improvvisazione musicale (senza tema), anzi tutta la musica senza testo» (CdG, p. 205). La musica senza testo non presuppone alcun concetto di scopo che determini l'oggetto della sua rappresentazione e ponga limiti alla libertà dell'immaginazione; nessun concetto di perfezione ne determina l'essenza, ma essa piace in modo immediato, perché la molteplicità che la costituisce non è ricondotta a un concetto determinato; la libertà dell'immaginazione è garantita e si dà una specie di musica che genera il libero gioco di immaginazione e intelletto.



Per il filosofo trascendentale la musica è rilevante solo in quanto costituita da una molteplicità ordinata di sensazioni; non ci si può meravigliare se essa condivide la libertà della sua bellezza con uccelli e fiori, disegni alla greca, fogliami delle cornici e delle tappezzerie. Con il termine «musica» Kant non intende alludere a una composizione musicale determinata, né a un'opera specifica, ma all'unificazione di molteplici sensazioni; è rilevante esclusivamente il fatto che fiori, uccelli come il colibrì, l'uccello del paradiso o il pappagallo, fogliami delle tappezzerie possano esemplificare il concetto di bellezza libera e che anche una composizione armonica di suoni non riferita ad alcun tema determinato, analogamente a una composizione incentrata su un tema ma non riferentesi ad alcun testo, rappresenti il correlato oggettivo del giudizio di gusto puro. Con questo, Kant non afferma certo che la musica di Haydn o di Mozart possieda il medesimo valore estetico di una tappezzeria, dei fogliami delle cornici, di fiori e uccelli; se quindi non ci si può esimere da un sorriso quando il filosofo pone la realtà dell'esperienza musicale sul medesimo piano della contemplazione di fiori e tappezzerie, è comunque giustificato osservare che l'equiparazione di musica strumentale e bellezza libera non mira a esaurire analiticamente l'esperienza musicale; mi sembra si possa puntualizzare che Kant non ha mai perseguito questo scopo poiché non opera come critico musicale, ma come critico del principio a priori del gusto.

*Annotazione 1*

Nella musica pura, strumentale, il canto, la voce umana non svolge alcun ruolo, non dovendo essa accompagnare alcun testo scritto. Autori come Sulzer, Schulz, Wolf, Greiling, Beattie non valutavano positivamente la musica strumentale; la vera musica poteva essere, a loro avviso, sempre e soltanto musica applicata alla parola. Verso la fine del XVII secolo si sviluppa però un nuovo concetto di musica strumentale essenzialmente diverso da quello diffuso nei secoli XV e XVI: prima la musica strumentale era musica cantata trasferita su strumenti, formatasi in correlazione con forme di canto e di danza; nel corso del diciottesimo secolo, invece,

si trasforma in una forma d'arte autonoma, completamente indipendente dalla musica vocale (cfr. Schering 1910, p. 174). A Königsberg operano Richter, proveniente dalla scuola di Emanuel Bach del quale introduce l'arte del pianoforte, e Veichtner che introduce l'arte del violino di Franz Benda. Le sonate per pianoforte si diffondono anche grazie a Podbielski che nel 1780 e nel 1783 pubblica sei composizioni presso Johann Friedrich Hartknoch, editore anche di scritti kantiani, a Riga con il titolo: *Sei sonate per pianoforte, composte e dedicate da C.W. Podbielski ad alcuni dei suoi amici particolarmente stimabili per il loro spirito e il loro cuore*. Hartknoch era egli stesso pianista e maestro di Johann Friedrich Reichardt, del quale pubblicò nel 1773 i *Vermischte Musikalien* (cfr. Güttler 1925).

#### Annotazione 2

Il rapporto fra bellezza libera e musica non vocale che emerge dalle righe appena discusse non è spesso preso in considerazione. Secondo Karl Dahlhaus la musica pura, non vocale rappresenta il paradigma della musica ed è meramente gradevole; lo dimostrerebbe l'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* del 1798 per la quale la musica che non accompagna le parole è un intrattenimento piacevole che si trasforma da godimento in cultura solo quando è associata alla parola (cfr. Dahlhaus 1967, pp. 49 sgg). A prescindere dall'interpretazione del passo dell'*Antropologia*, si può notare che nella terza *Critica* la musica bella è musica pura, senza nesso con la parola e quindi non è piacevole. Anche Schmidt ritiene che non vi sia alcun rapporto fra gioco delle facoltà conoscitive e musica: «Poiché è stata tracciata una linea di separazione netta fra la materia, l'effetto immediato sull'ascoltatore e la 'forma matematica', la quale soltanto può fondare la bellezza della musica per il giudizio di gusto, la musica non coglie, anche perché agisce tradizionalmente in modo così intenso, il particolare effetto che secondo la *Critica del Giudizio* è ancora tipico del bello: l'unificazione soggettiva, non solo individuale ma universale che si compie nell'atto del giudizio estetico, fra le facoltà conoscitive della sensibilità e dell'intelletto come libero gioco» (Schmidt 1990, pp. 23-24). Secondo Schmidt la musica senza testo è sottesa a tutto ciò che Kant dice su quest'arte e appare priva di pensiero in relazione alle altre arti; può acquisire la dignità di arte bella solo in correlazione alla

poesia. Kant non riflette, a suo avviso, senza premesse e senza presupposti sulla natura e sulle possibilità della musica, ma la sua valutazione è determinata notevolmente dall'estetica sentimentale della musica del XVIII secolo. Essa rifiuta procedimenti pittorici o allegorici come procedimenti artificiali che disturbano l'effetto della musica (cfr. Schmidt 1990, p. 25). Infine, per Schubert, la musica senza testo è oggetto del giudizio dell'intuizione pura del tempo, non dell'armonia di intelletto e immaginazione. Il valore del giudizio di gusto libero, l'universalità del bello musicale che appare bellezza libera derivano dal giudizio e procedono in base alla mera forma, ovvero in base alla forma intuitiva del tempo. Solo l'articolazione di qualcosa di formale come tale grazie alla forma dell'intuizione del tempo è fondamento del bello musicale che non è provocato né dall'attrattiva sensibile né da un concetto determinato. Per mostrare che la musica senza testo è giudicata in base al tempo Schubert richiama la *Riflessione 672* che però, secondo la datazione di Erich Adickes, risale ai primi anni Settanta (cfr. Schubert 1975, p. 18).

Karl Nef scrive che la musica è valutata da Kant come un gioco piacevole e che la sua bellezza ha il medesimo valore della bellezza di un pappagallo, di un colibrì, dell'uccello del paradiso; lo scopo della musica non sarebbe quindi spirituale ma corporeo (cfr. Nef 1905, p. 33). Nef nota però che questa analogia si fonda su un'intuizione corretta: anche l'effetto della musica dipende dalla bellezza dei rapporti temporali come la bellezza delle arti figurative deriva dalla bellezza delle relazioni spaziali (Nef 1905, p. 35).

##### 5. CANTO DELL'USIGNOLO E MUSICA VOCALE

Il piacere a priori del gusto si distingue dal piacere a priori dell'approvazione. Se la regolarità che conduce al concetto di un oggetto è interpretata a prescindere dal concetto stesso, se essa non mira direttamente alla conoscenza, può valere anche come *conditio sine qua non* che permette di «afferrare l'oggetto in un'unica rappresentazione, determinando il molteplice nella forma di quello» e implica sempre il piacere estetico a priori [*Wohlgefallen*]; come è stato acquisito dal paragrafo 14 e sarà ripetuto nel paragrafo 53, la

matematica è la *conditio sine qua non* di quella proporzione fra le impressioni nel loro nesso e nella loro alternanza che ne rende possibile l'unificazione in una composizione musicale. Se, invece, come ora si spiega, la regolarità, come quella dei numeri dell'aritmetica in quanto scienza, implica necessariamente l'unificazione del molteplice in un concetto in vista della conoscenza dell'oggetto, essa può dar luogo all'approvazione per la soluzione di determinati problemi, ma non può suscitare un intrattenimento libero e finalistico delle facoltà dell'animo. Nella musica l'elemento matematico non è rappresentato con concetti determinati; Kant non identifica la regolarità nella successione delle note con la regolarità dei numeri, ma precisa che tutto ciò che è regolare «si avvicina» alla regolarità matematica: «Tutto ciò che (avvicinandosi alla regolarità matematica) è rigidamente regolare [...]»; tutto ciò che è rigidamente regolare, ad esempio i rapporti matematici fra i suoni, non è identico alla regolarità matematica delle figure geometriche, ma si avvicina soltanto a essa.

L'argomentazione si sposta poi dallo a priori all'empirico e analizza approvazione e gusto in relazione all'attrattiva. Ciò deve essere sottolineato con decisione in quanto le affermazioni che seguono sono state spesso intese come la dimostrazione della presenza di una contraddizione. Quando sostiene che tutto ciò che si avvicina alla regolarità matematica delle figure geometriche ha in sé un aspetto negativo che non invita a intrattenersi nella contemplazione, anzi annoia, se non ha espressamente un fine conoscitivo o un definito scopo pratico, l'autore intende senza dubbio riferirsi alla regolarità che sta a fondamento della musica, alla regolarità non concettuale che è già stata presentata nel paragrafo 16. Sotto questo punto di vista il canto degli uccelli, che non riusciamo a ricondurre a regole musicali, sembra avere in sé più libertà e quindi maggiore ricchezza per il gusto dello stesso canto umano, eseguito con tutte le regole dell'arte musicale.

Si potrebbe quindi essere indotti a credere che i rapporti matematici fra i suoni compaiano sia come fondamento del gusto musi-

cale a priori, che presuppone il rapporto armonico fra le facoltà conoscitive nel soggetto, sia come ostacolo al gusto e causa di noia. Siamo forse in presenza di una palese contraddizione? Sembra che questa sia l'opinione di Gustav Wieninger: «La determinatezza matematica della forma musicale che da un lato fonda l'universalità del piacere, ostacola dall'altro lato nuovamente il valore estetico della musica, poiché danneggia la libertà dell'immaginazione [...]. Con questa obiezione Kant contraddice la fondazione della libertà dell'immaginazione da lui appena compiuta [...]» (Wieninger 1929, pp. 34-35).

Mi pare però che il discorso non presenti qui alcuna contraddizione, ma piuttosto una differenza di livelli: al piacere a priori dell'approvazione è contrapposto il piacere a priori del gusto, dal piacere a priori del gusto è differenziato poi il piacere empirico dell'attrattiva. Quando afferma che le regole dell'arte musicale contengono un numero di elementi in grado di favorire il gusto minore rispetto a quelli che offre il canto degli uccelli, e che la musica può causare noia con la sua struttura matematica, Kant non intende svolgere, a mio avviso, un'analisi del valore estetico della musica; la musica è indagata entro questa argomentazione sotto il profilo del godimento ed esclusivamente in questo senso è proposta, mi pare, la tesi che la matematica possa diventare fonte di noia; non si esclude che anche il canto umano possa avere un nesso con la libertà del gusto, ma si nota che il piacere per un canto prodotto dall'uomo è meno libero del piacere estetico suscitato dal canto degli uccelli.

A conclusione della nota sono elencati alcuni oggetti che né sono belli, né sono figure geometriche, ma possono contribuire alla bellezza con la loro attrattiva. La vista delle mutevoli forme del fuoco d'un caminetto o d'un ruscello mormorante è oggetto di un tipo di immaginazione produttiva particolare, ovvero dell'immaginazione involontaria come, nelle fasi precedenti, lo erano l'ascolto di una musica e la vista delle figure assunte dal fumo. Si può ipotizzare che non vi sia un motivo specifico per il

quale non si allude qui alla musica e al fumo, e che ciò dipenda semplicemente dal fatto che gli esempi qui addotti siano stati ritenuti sufficienti a dare una raffigurazione intuitiva dell'attrattiva esercitata dalla varietà (cfr. CdG, pp. 216-218).

#### 6. SUONI ARTISTICI E SUONI NATURALI

Per illustrare le caratteristiche dell'interesse per il bello come incentivo alla moralità, tema del paragrafo 42, Kant si avvale di una comparazione con l'interesse empirico, la cui descrizione psicologica si arricchisce di nuove osservazioni. Una prima constatazione che l'esperienza conferma regolarmente è che fra coloro che si dedicano alla contemplazione delle arti belle si possono trovare individui privi di carattere morale, totalmente in balia di rovinose passioni: le tesi di Rousseau erano, dunque, corrette. Per Rousseau le arti ingentiliscono le nostre maniere e insegnano alle nostre passioni un linguaggio ricercato; nate dall'ozio e dalla vanità portano con sé il lusso, la dissolutezza dei costumi e la corruzione del gusto (Si veda Rousseau 1970, pp. 209-237; cfr. AA XV pp. 887, 889, 441-442, XXIV, p. 65 e XXV, p. 846). Nachtsheim propone di «distinguere nettamente in Kant tra affermazioni per le quali si esige che abbiano un senso rigoroso ('scientifico') e affermazioni dalle quali non si può esigere, sin dal principio, una scientificità illimitata perché si riferiscono a contenuti che non si possono completamente dominare con gli strumenti della scienza [...]. Di questo genere sono affermazioni come quella che spesso si incontrano 'imbecilli' fra coloro che si dedicano alla musica» (1997, pp. 9-10).

Questa valutazione negativa, si può notare, è di carattere empirico e riguarda i «virtuosi del gusto», non coloro che possiedono un gusto autentico, originale e a priori; virtuosi del gusto sono coloro che non si attengono alla natura costante e a priori del gusto, ma si orientano secondo le mode e il gusto transeunte e mutevole. I «virtuosi» sono anche l'esatto opposto del vero genio e fra essi non si

devono inserire gli autentici geni che creano qualcosa di nuovo nella loro arte; l'interesse per il bello artistico che è qui definito inferiore all'interesse per il bello naturale, in quanto non sarebbe indizio sicuro di un carattere morale, riguarda in particolare quell'arte nella quale Kant include «anche l'uso artificiale di bellezze naturali a scopo di ornamento e quindi di vanità» (CdG, p. 272); non l'arte in sé e per sé, ma l'arte in quanto è considerata come una bellezza che alimenta la «vanità o tutt'al più le gioie della società» (CdG, p. 273); l'assenza di carattere riguarda quindi gli intenditori o gli appassionati dell'arte (cfr. CdG, p. 273), non le produzioni dei geni autentici. Un esempio concreto: Patrick Brydone (1741-1818), viaggiatore e scienziato inglese, nota che a Caterina Gabrieli (1730-1796), dell'opera di Palermo, fu spesso impossibile cantare non per capriccio personale, ma per cause fisiche, ovvero a causa della delicatezza della sua sensibilità. «Dice anche che non sempre è il capriccio a trattenerla dal canto, ma che ciò può dipendere spesso da cause fisiche, e io voglio crederle». Brydone si dichiara disposto a credere che anche la più piccola mutazione dell'aria debba causare una differenza considerevole e che nel nostro clima umido vi sia il pericolo che le fibre perdano la loro straordinaria sensibilità e molto spesso non siano accordate a tal punto da permettere il canto (cfr. Brydone 1774, II 208-217. Su Brydone cfr. AA XXV pp. 994, 1540, 1562). Criticare i virtuosi non significa, quindi, distruggere il fondamento del gusto per il bello affermando che tra il sentimento per il bello e il sentimento morale, ben lungi dal sussistere un'affinità, si spalanca un abisso incolmabile; né significa sentenziare l'inconciliabilità fra l'interesse per il bello e l'interesse morale.

Supponiamo di raggirare un amante della vera bellezza piantando in terra fiori artificiali del tutto simili a quelli naturali, collocando uccelli abilmente intagliati sui rami degli alberi; una volta scoperto l'inganno, l'amante della bellezza potrebbe provare per questi oggetti solo l'interesse della vanità, il proposito di ornare la propria camera per l'occhio altrui, non per il proprio piacere a priori. Questo giudizio è congiunto a un interesse mediato, riferito alla società,

il quale non offre alcun indizio sicuro di disposizioni al bene morale. Il modo di pensare [*Denkungsart*] di coloro che sono privi del sentimento per la bellezza naturale, che non mostrano la disponibilità ad interessarsi alla contemplazione della natura e si attengono al godimento puramente sensibile del mangiare o del bere è da noi giudicato grossolano e volgare quando pretendiamo di attribuire l'interesse immediato per la bellezza agli altri esseri umani conferendo ad esso valore universale e necessario. Queste considerazioni sono quindi osservazioni empiriche su aspetti non certo a priori della bellezza; quando si avvale del termine «arte bella» Kant concentra la sua attenzione sull'uso artificiale di bellezze naturali a scopo di ornamento e quindi di vanità.

Tema del paragrafo 42 è la differenza fra bellezza naturale e bellezza artistica in relazione al loro nesso con il sentimento morale. Non si affronta, quindi, il problema della natura del giudizio del «mero gusto» (CdG, p. 274), ma quello della «valutazione» [*Schätzung*] (CdG, p. 274) relativa alla natura e all'arte. L'interesse intellettuale per il bello è maggiormente compatibile con la bellezza naturale che con la bellezza artistica. Intenzione dell'autore non è negare che anche la bellezza artistica possa generare un interesse intellettuale, ma mostrare che soprattutto la contemplazione della bellezza naturale è compatibile con il sentimento morale. Ciò può essere dimostrato se ci si interroga sullo scopo ultimo dell'umanità e sulla disposizione naturale propria dell'essere umano; sono qui accettate le teorie che, contro Rousseau, sottolineavano il valore della contemplazione del bello come propedeutica alla moralità e strumento di educazione, come ad esempio quelle di Sulzer, di Home e di Hume che in questo orizzonte avevano valutato la musica. Esse sono sottratte all'orizzonte empirico nel quale originariamente erano collocate e connesse con il concetto dello scopo ultimo del genere umano, ovvero con il bene morale. La considerazione è a priori e riguarda la destinazione ultima del genere umano.

L'argomentazione prende le mosse dall'analisi della differenza fra facoltà Giudizio estetico e facoltà del Giudizio intellettuale. La



prima giudica le forme e prova piacere per il semplice giudizio, attribuendolo al tempo stesso a tutti come regola, a prescindere da concetti e da un interesse, e senza produrre alcun interesse, né empirico né intellettuale; questo tipo di giudizio era già stato esaminato come giudizio puro nei paragrafi precedenti la deduzione e aveva trovato il suo oggetto precipuo nel concetto della bellezza libera di cui trattava il paragrafo 16. La facoltà del Giudizio estetico non solo non si fonda su un interesse ma neppure produce alcun interesse.

La seconda facoltà determina a priori un piacere per le semplici forme delle massime pratiche, in quanto esse si qualificano da se stesse atte a valere come legislazione universale, determina questo piacere come legge valida per tutti, senza presupporre alcun interesse e producendo tuttavia l'interesse per la legge morale. Mentre il piacere prodotto dalla facoltà del Giudizio estetico è il gusto, il piacere derivante dalla facoltà del Giudizio intellettuale è il sentimento morale, analizzato nella *Critica della ragion pratica*.

Sin qui i due Giudizi e i due tipi di piacere, il piacere del gusto e il piacere del sentimento morale che ne scaturiscono, sono l'uno a fianco all'altro, nella loro indipendenza e nella loro autonomia. La questione dell'interesse intellettuale potrà essere posta a condizione che si muova non dall'interno della facoltà del Giudizio estetico così concepita, ma dalla ragione e da un suo interesse a priori. Se analizziamo la natura della ragione, notiamo che essa è contraddistinta da un interesse a conferire realtà oggettiva alle idee per le quali produce un interesse immediato nel sentimento morale; la ragione è interessata a che le idee morali abbiano realtà oggettiva, a che la natura mostri almeno una traccia, oppure dia un cenno che ci riveli che essa contiene in sé un qualsivoglia fondamento che ci legittimi a supporre una concordanza secondo leggi fra i suoi prodotti e il nostro piacere indipendente da qualsiasi interesse, conosciuto a priori come legge universale e non fondato su prove. Poiché la ragione deve provare interesse per ogni espressione nella natura di questa armonia con il nostro sentimento di piacere a priori, l'animo

non può riflettere sulla bellezza naturale a prescindere da questo tipo di interesse. Questo interesse per il bello naturale presuppone necessariamente un interesse per il bene morale già ben fondato e sviluppato, in quanto esso è morale per affinità; se dunque a qualcuno interessa in modo immediato la bellezza naturale, si ha motivo di credere che egli possieda almeno una disposizione all'intenzione morale buona.

Kant è ben consapevole delle obiezioni che si potrebbero sollevare contro questa sua interpretazione dei giudizi estetici in relazione alla loro affinità con il sentimento morale; si potrebbe dire che è troppo artificiosa e troppo costruita arbitrariamente per poter costituire la vera comprensione della «scrittura cifrata», in base alla quale la natura ci parla «in modo figurato» attraverso le sue belle forme. Egli crede però di poter rispondere anticipatamente a queste critiche mostrando che a favore della sua spiegazione si possono addurre tre argomenti. Innanzitutto, questo interesse immediato per la bellezza della natura non è comune, ma proprio di coloro il cui modo di pensare [*Denkungsart*] sia o già formato per il bene oppure particolarmente ricettivo a questa formazione morale. Questo linguaggio della natura può essere interpretato perché è un «linguaggio cifrato con il quale la natura ci parla in modo figurato» (CdG, p. 274) e la sua interpretazione è resa possibile o dalla presenza di un sentimento morale già sviluppato oppure dall'esistenza di una disposizione morale non ancora portata a pieno sviluppo; la moralità o la disposizione a essa, ovvero il sentimento morale, sono dunque la *conditio sine qua non* dell'interesse per la bellezza della natura.

Inoltre, l'interesse per il bene e l'interesse per il bello sono entrambi immediati, né richiedono una riflessione evidente, sottile e intenzionale; la differenza fra i due consiste nel fatto che l'interesse per il bello naturale è libero, mentre l'interesse per il bene morale è fondato su leggi oggettive. L'analogia fra giudizi di gusto puri e giudizi morali si può esprimere come segue: il giudizio di gusto puro, senza dipendere da alcun interesse, causa un sentimento di piacere e lo rappresenta al tempo stesso a priori come conveniente

all'umanità in generale; anche il giudizio morale causa un sentimento di piacere, lo rappresenta al tempo stesso a priori attribuendolo all'umanità in generale, ma il suo fondamento è dato da concetti. Il bello può produrre, dunque, un interesse «libero» che si distingue dall'interesse fondato su concetti che deriva dal bene morale.

Questi due primi argomenti a sostegno della concezione morale dell'interesse immediato per il linguaggio cifrato della natura sono desunti dalla critica trascendentale del Giudizio estetico. Vi è però una terza argomentazione, la quale presuppone la concezione teleologica della natura che sarà elaborata e fondata nella seconda parte dello scritto: l'ammirazione della natura, la quale si mostra come arte nei suoi prodotti belli. La natura produce la bellezza non semplicemente in modo casuale, ma per così dire intenzionalmente, in base a una disposizione secondo leggi e a una finalità senza fine. Il fine di questa produzione della bellezza naturale non può essere individuato negli oggetti esterni, ma è riposto in noi stessi, in ciò che costituisce il fine ultimo della nostra esistenza, nella destinazione morale.

Rispondendo in anticipo a critiche che poi furono di fatto rivolte alla sua dottrina, Kant nota che si potrebbe dire che l'interesse per la bellezza naturale deriva esclusivamente dal legame con un'idea morale; l'oggetto bello della natura può generare un interesse, si potrebbe rimproverare a Kant, solo in quanto vi si aggiunga un'idea morale; presupponendo un concetto morale, anche il bello naturale genera quindi un interesse mediato e ciò comporta l'eliminazione della differenza fra la bellezza naturale e la bellezza artistica. A questa osservazione si può però replicare che non il legame con un'idea morale, ma la costituzione della natura in se stessa, tale per cui si presenta atta a una tale unificazione con un'idea morale, costituzione che le appartiene intrinsecamente, è ciò che genera un interesse immediato. La bellezza naturale è già, in quanto tale, predisposta al legame intrinseco e immediato con l'idea morale, che non le si aggiunge quindi dall'esterno.

Nella natura bella rientrano anche sensazioni cui si può attribuire notevole attrattiva, come i colori e i suoni; i primi sono modificazioni della luce, i secondi del suono [*Schall*] ed entrambi sono come «mescolati» alla bella forma, fusi con essa. Anch'essi sono oggetto di una critica trascendentale, in quanto sono le uniche sensazioni che permettono non solo il sentimento dei sensi, ma anche la riflessione sulla forma delle modificazioni dei sensi della vista e dell'udito, contenendo in sé «come, per così dire», un linguaggio che avvicina la natura a noi e «sembra» avere un significato superiore. Il colore bianco del giglio sembra condurre l'animo a idee di innocenza, gli altri colori, dal rosso al violetto, sembrano rinviare alla sublimità, al coraggio, alla magnanimità, all'amicizia, all'umiltà, al contegno e alla delicatezza. Anche nei suoni naturali si può constatare la presenza di un linguaggio cifrato della natura: il canto degli uccelli annuncia gaiezza e contentezza della propria esistenza. Questo è il modo in cui noi interpretiamo la natura, a prescindere dal fatto che ciò corrisponda alle sue intenzioni oppure non le sia conforme. Affinché possiamo provare un interesse immediato per un oggetto e supporre che anche altri debbano [*sollen*] provarlo, è necessario che esso sia natura, o che sia da noi considerato tale. Questa non è una conclusione puramente astratta, ma è qualcosa che si verifica di fatto quando riteniamo rozzo e non nobile il modo di pensare di coloro che sono privi di sentimento per la natura bella e si divertono in pranzi e bevute nel godimento delle semplici sensazioni dei sensi; sentimento è ricettività di un interesse per la contemplazione del bello naturale.

I suoni non compaiono qui come sensazioni che hanno una funzione particolare all'interno di un'arte, ma come un linguaggio naturale. È possibile avere un interesse intellettuale per la natura, se essa è bella forma e non contiene attrattive. Attrattiva e bellezza sono contrapposte nuovamente l'una all'altra come nei paragrafi che precedono la deduzione. Come nel paragrafo 14 si affermava che vi è un tipo di attrattiva che si può sussumere sotto il concetto della bellezza, ovvero i suoni, così ora si sostiene che l'attrattiva

dei suoni che provengono direttamente dalla natura non deve essere confusa con l'attrattiva generata da altre sensazioni. Che cosa distingue i suoni naturali dalle altre sensazioni che la natura ci può fornire? I suoni costituiscono una scrittura cifrata della natura e sembrano quindi formare un particolare linguaggio; un linguaggio ha, però, una forma e l'elemento formale è, appunto, la forma del linguaggio stesso in quanto tale. Precedentemente abbiamo visto che la forma di suoni prodotti artisticamente è la matematica; potremo seguire lo sviluppo della forma matematica e il suo legame con il linguaggio nel paragrafo 53.

È in questo modo chiarito nelle sue motivazioni intrinseche il significato dell'affermazione contenuta nella *Nota generale alla prima sezione* [in realtà, «libro»] *dell'Analitica*; preferiamo il canto dell'usignolo alla musica vocale umana perché scambiamo la bellezza del suono naturale con l'espressione della felicità di quell'animale; per il canto dell'usignolo abbiamo un interesse immediato che deriva dal sentimento morale, dall'analogia con il giudizio morale e dal giudizio teleologico.

Fin qui si è spiegato quale sia il fondamento a priori della valutazione della bellezza naturale come bellezza che produce un interesse libero; ora si può porre il quesito sulla presenza di un interesse non immediato per il piacere generato dall'arte. Esclusivamente la natura risveglia un piacere immediato, mentre l'arte, che può essere superiore alla natura secondo la forma, può risvegliare un interesse solo in base al suo scopo, mai in se stessa. Il piacere per l'arte bella non è connesso con un interesse immediato, perché l'arte può essere imitazione della natura al punto tale da diventare illusione e da suscitare il medesimo effetto che deriva dalla bellezza naturale con la quale può essere confusa; in questo caso proviamo piacere immediato per la natura, non per l'arte. Inoltre, l'arte bella può essere intenzionalmente mirata al nostro piacere, nel qual caso il piacere stesso avrebbe luogo senza dubbio in modo immediato grazie al gusto, ma non risveglierebbe interesse se non in modo mediato per la causa che ne costituisce il fondamento, ovvero per un'arte

che può suscitare interesse solo in base al suo proprio scopo, mai in se stessa. Kant non esclude allora che possiamo provare un interesse mediato per l'arte, e l'interesse intellettuale non è affatto precluso al bello artistico.

#### *Annotazione*

Wilhelm Windelband cita questo paragrafo a conferma della tesi che Kant avrebbe considerato i suoni in tutta la terza *Critica* sensazioni riflesse, per giustificare l'assunzione della variante *woran ich doch gar nicht zweifle* nel paragrafo 14 (cfr. AA V, p. 528; Windelband è seguito da Von Aster 1909, pp. 465 sg.; Buek, in Kant 1911-1922, V, pp. 612-613; La Rocca 1998, p. 537 nota; Böhme 1999, p. 50). Si deve però notare che il discorso non verte qui su suoni musicali, ma esclusivamente su suoni naturali.

È stato recentemente affermato che le proposizioni del paragrafo 42 sui suoni naturali come linguaggio figurato avrebbero un contenuto esplosivo che minaccerebbe di far saltare l'estetica kantiana (Böhme 1999, p. 44). Per Böhme il passo citato non risponde più alla domanda relativa all'interesse intellettuale per il bello, perché la spiegazione che Kant ne dà sarebbe troppo intellettualistica, ma alla seguente domanda: «Che cosa dovrebbe dire qualcuno il quale comprendesse il linguaggio della natura più con il sentimento che con l'intelletto? Kant stesso ci dà una risposta. Si tratta del secondo passo, che fa anch'esso l'effetto di un corpo estraneo nell'opera di Kant, nel quale si parla di un linguaggio della natura» (Böhme 1999, p. 50). La ragione per la quale Kant non dà risposta è, probabilmente, che egli non si è posto la domanda che inquieta Böhme. Böhme coglie l'affinità fra giudizio estetico e giudizio morale, non la presenza della ragione pratica nell'interesse intellettuale: il sentimento morale sarebbe una valutazione intuitiva dei motivi dell'azione, delle massime pratiche in relazione alla loro convenienza morale. La natura, il cui linguaggio, costituito anche da suoni, è oggetto dell'interpretazione umana è, secondo Böhme, un contesto di comunicazione di cui l'uomo stesso è parte integrante; la comprensione di questo linguaggio implica che il nostro animo sia posto in una *Stimmung* particolare. Kant espone qui, prosegue Böhme, un'idea estranea al suo pensiero e se ne deve trarre

la conclusione che egli conosce evidentemente, come essere umano, esperienze che non può attribuirsi come pensatore; Kant non riesce a decidersi ad assegnare al linguaggio della natura la legittimità di finzione necessaria che invece riconosce all'idea della finalità della natura, perché la sua teoria del bello non è una teoria della comunicazione, ma una teoria del giudizio. Mentre l'auscultazione del linguaggio della natura presuppone compartecipazione, il giudizio sulla natura esige distanza dalla bellezza (cfr. Böhme 1999, pp. 52-53).

Coglie nel segno, a mio avviso, l'interpretazione di Hölderlin che premette come motto del suo *Inno alla bellezza* le seguenti parole: «La natura nelle sue belle forme ci parla con un linguaggio figurato e la capacità di interpretare la sua scrittura cifrata ci è data nel sentimento morale. Kant». Secondo Böhme, invece, Hölderlin misconoscerebbe che l'idea di un linguaggio e di una scrittura cifrata della natura non è rigorosamente kantiana, dal momento che l'interpretazione di quel linguaggio non dipenderebbe dal sentimento morale, ma si verificherebbe in modo solo analogo al sentimento morale.

## 7. LA PIACEVOLE MUSICA DA TAVOLA

La musica da tavola, molto apprezzata nel Settecento, è per Kant «cosa ben singolare», la quale come un rumore lieve mantiene un'atmosfera di allegria generale e favorisce la libera conversazione (CdG, p. 279). Peraltro la musica da tavola non è arte bella: nel suo caso il giudizio di gusto non può esigere universalità, né necessità. La valutazione si riferisce, infatti, solo al piacere da essa prodotto, non certo al *Wohlgefallen*, al piacere a priori; poiché il soggetto non dedica alcuna attenzione alla composizione e l'elemento matematico non è preso in considerazione, la musica si trasforma in mero rumore dal quale non si può desumere una regolare e ordinata successione di suoni fondata su leggi costanti. Kant non sta affermando che la musica da tavola possa essere rappresentata dal punto di vista oggettivo come fondata su rapporti matematici; la sua peculiarità consiste nello spostare l'attenzione dell'ascoltatore in un'altra direzione. La composizione non è certo il correlato del

giudizio sul piacevole. Kant non considera dunque la musica da tavola come il paradigma della musica, ma anzi come arte diretta unicamente al godimento, della quale si può apprezzare il contributo al diletto di una riunione conviviale, all'intrattenimento e all'effimero divertimento, purché renda possibile chiacchierare tra una portata e l'altra. Del resto, nota Kant, la conversazione cui la musica fa da sottofondo non mira alla riflessione prolungata o alla discussione; infatti nessuno vuole assumersi la responsabilità di quel che dice, ma mira solo a far passare il tempo piacevolmente.

*Annotazione*

Diverse da quella proposta sono le interpretazioni di Nachtsheim e Böhme che non inseriscono la musica da tavola solo fra le arti piacevoli, ma ritengono che Kant la consideri anche arte bella. Secondo Nachtsheim la musica da tavola può servire all'uno come piacevole intrattenimento, all'altro può piacere per la sua forma (ed entrambi i casi sono legittimi) e per un terzo può avere una finalità in relazione a un dialogo. Per colui il quale desidera intrattenersi è naturalmente contraria allo scopo, ma valutabile proprio in relazione a rapporti di mezzo-fine. Un aspetto particolare consiste poi nel fatto che si può avere, in modo del tutto generale, lo scopo di procurarsi qualsiasi tipo di piacevolezza; anche la musica da tavola è quindi, come musica piacevole, finalistica relativamente a questo scopo e in tal modo condizionatamente rilevante sotto il profilo pratico (Nachtsheim 1997, p. 30 e nota 93). Böhme nota che la musica da tavola rientra in un contesto che noi oggi chiameremmo «design»; sono assenti a suo avviso in questo paragrafo una distinzione chiara fra arte e mestiere e soprattutto un concetto chiaro di arte autonoma. Sebbene le arti belle siano distinte dalle arti piacevoli, non sembra derivarne che il prodotto di un'arte piacevole non sia bello ma semplicemente piacevole; la libertà dal concetto di scopo tipica del bello può essere mantenuta completamente anche se il bello è utile alla socievolezza: la musica da tavola è un esempio di bellezza piuttosto che di piacevolezza (Böhme 1999, p. 22). La distinzione fra arti belle e arti piacevoli non è dunque riuscita nel caso della musica da tavola, la quale può essere valutata anche nella sua bellezza;



ciò dipende dalla distanza, dal fatto che non si provi piacere immediato, ma piacere riflesso (Böhme 1999, p. 35).

## 8. GENIO, GUSTO E MUSICA

A differenza del paragrafo precedente che ci prospettava un tipo particolare di musica inserendolo nel novero delle arti piacevoli, il paragrafo 48 offre la possibilità di mostrare come la musica sia arte bella, arte del genio e del gusto contemporaneamente. La presenza del gusto e di una forma bella non assicura che ad essa si accompagni il genio e che siamo di fronte a un'arte bella; un servizio da tavola, una dissertazione morale e una predica, che sono prodotti dell'arte meccanica o della scienza, sono realizzati secondo regole determinate che possono essere apprese e si possono seguire rigorosamente; tuttavia, possono avere una forma solo piacevole o anche una bella forma artistica. A questa forma si assegna però solo il valore di veicolo della comunicazione e di stile dell'esecuzione; la forma è dotata di una certa libertà che la avvicina alla libertà dell'arte geniale, ma rimane pur sempre legata a uno scopo determinato. Siamo di fronte, in questi casi, a prodotti del gusto non a prodotti del genio.

Una musica, una poesia, una pinacoteca si inseriscono, invece, a pieno titolo nella categoria dell'arte bella perché in esse il gusto e il genio possono coniugarsi e dare luogo a un prodotto veramente artistico. Anche nella forma della musica, quindi, come in tutte le altre arti, è presentato un concetto comunicabile universalmente; anche la musica è «la bella rappresentazione di una cosa», la cui bella forma è dovuta al gusto affinato ed esercitato dall'artista sulla base dei numerosi esempi incontrati nell'arte e nella natura. La bella forma di una composizione dipende dunque dal gusto e non dall'ispirazione o dal libero slancio delle facoltà dell'animo; può essere solo il risultato di un lento e faticoso perfezionamento, in cui la forma si adegua al pensiero senza recar pregiudizio al libero gioco delle facoltà dell'animo (cfr. CdG, pp. 285-286).

## 9. L'ARTE DEL BEL GIOCO DELLE SENSAZIONI

Sia la bellezza naturale sia la bellezza artistica possono essere definite «espressione di idee estetiche»; mentre però nell'arte bella l'idea estetica presuppone il nesso con un concetto dell'oggetto, nella bellezza naturale è sufficiente la riflessione su di un'intuizione data a risvegliare e a comunicare l'idea estetica di cui l'oggetto è l'espressione. Se nel paragrafo 42 la bellezza naturale era un linguaggio cifrato della natura interpretabile solo grazie a un interesse intellettuale, ora si chiarisce che questo linguaggio esprime idee estetiche, non solo idee intellettuali. Lo sviluppo ulteriore di questa definizione della bellezza, naturale e artistica, si avrà nel paragrafo 59.

Precisata questa definizione dell'arte bella Kant delinea una tripartizione fra le arti avvalendosi di un ragionamento per analogia. Gli esseri umani esprimono e comunicano non solo i loro concetti, ma anche le loro intuizioni e le loro sensazioni grazie alla parola, al gesto, al tono, ovvero con l'articolazione, la gesticolazione e la modulazione; analogamente le arti belle, che sono espressione delle idee estetiche, possono essere suddivise in arti della parola come poesia ed eloquenza, arti del gesto come le arti figurative e arti del suono come la musica e l'arte dei colori. Certo, questo abbozzo di una possibile divisione delle arti belle non dovrà essere considerato una vera e propria teoria, ma uno degli svariati tentativi che è lecito e al contempo doveroso compiere (CdG, p. 294).

Vi è, infatti, anche una seconda possibilità di suddivisione a carattere dicotomico: l'arte bella può essere articolata al suo interno secondo l'espressione dei pensieri oppure delle intuizioni e l'espressione delle intuizioni, a sua volta, nell'espressione della loro forma oppure della loro materia. Kant non si sofferma però su questo secondo criterio, esaminata nel corso delle lezioni di antropologia.

L'argomentazione si richiama alla problematica esposta nel paragrafo 14 e non affronta il tema della produzione della musica, ma solo quello della sua valutazione. Al centro della parte dedicata alla musica nel paragrafo 51 è il problema della bellezza dei suoni singoli, non solo di quelli semplici e puri. Sebbene la definizione delle arti belle e la loro suddivisione sia stata appena condotta nel senso dell'espressione delle idee estetiche che presuppongono un concetto dell'oggetto, nei capoversi che affrontano direttamente l'arte musicale l'aspetto della produzione artistica non è presente, in quanto essi mirano ancora alla valutazione da parte del gusto. L'analisi dal punto di vista della produzione sarà ripreso, dopo il paragrafo 48, nel paragrafo 53.

Quale «status» si può assegnare alla musica nel contesto delle arti? La questione che ancora una volta si prospetta come una difficoltà per una critica trascendentale del gusto deriva dal fatto che la musica è connessa con sensazioni e impressioni nelle quali il soggetto sembra essere meramente passivo. La musica è solo un'arte piacevole o può essere annoverata fra le arti belle? È possibile dimostrare l'esistenza di un principio a priori, e quindi universale e necessario, del giudizio di gusto sui suoni? Comparata con i documenti della genesi dell'opera nei quali non si evidenzia alcuna indecisione dell'autore, questa problematica è completamente nuova. Mentre nelle fasi precedenti non è espresso alcun dubbio sull'appartenenza della musica alla cerchia delle arti belle, questa localizzazione nel sistema delle arti diventa problematica nella terza *Critica*. Rimanendo fedele allo spirito e al principio di un esame privo di pregiudizi, del quale si era dichiarato debitore nei confronti di Hume già negli anni Settanta, Kant passa in rassegna sia le motivazioni a sostegno della tesi della bellezza, sia le argomentazioni che potrebbero giustificare quella della piacevolezza (cfr. AA XXIV, p. 217).

### 9.1. *Perché la musica è un'arte piacevole?*

Soffermiamoci dapprima sulle ragioni che potrebbero indurci a definire la musica un'arte meramente piacevole.

Dal punto di vista della loro struttura fisica i suoni sono vibrazioni e oscillazioni dell'aria che si susseguono molto rapidamente l'una all'altra. Come nel paragrafo 14, si riprende anche qui la teoria di Euler sulla natura del suono, né si formula alcun dubbio sul fatto che essa sia adeguata al suo oggetto. Come già nel paragrafo 14, l'elemento fondamentale per una critica del gusto non è la considerazione della struttura fisica del suono musicale, ma la soluzione del problema se le vibrazioni siano percepite dal senso dell'udito come partizioni del tempo e se esse permettano una valutazione estetica del bello. Se nel paragrafo 14 si afferma che è determinante stabilire se l'animo sia in grado di distinguere le vibrazioni, ora si ribadisce che le vibrazioni dell'aria si susseguono così rapidamente che non si può escludere che l'animo abbia difficoltà a percepirle e a distinguerle l'una dall'altra. Nelle fasi precedenti si ammetteva con sicurezza che l'animo avesse la facoltà di cogliere con la sua attenzione sia la proporzione fra i suoni, sia la proporzione interna a ogni singolo suono e che ciò rendesse possibile il giudizio sul bello. Solo nella *Berliner Physik* si afferma che le onde si susseguono con tale rapidità che la loro differenza non può essere percepita. Ora Kant si esprime con maggiore prudenza: come nel paragrafo 14 egli non si decide né per la risposta affermativa, né per quella negativa, ma si chiede se questa facoltà del senso dell'udito possa essere effettivamente dimostrata. Prospetta l'ipotesi che l'incapacità dell'udito di connettere l'effetto delle vibrazioni sulle sue parti elastiche con la percezione della partizione del tempo condurrebbe necessariamente all'inserimento della musica fra le arti piacevoli; non si esclude che l'udito possa rivelare una simile incapacità. Ciò non è però sufficiente per identificare la posizione di Kant con quella di Herder come vorrebbe Zeuch: «Il criterio per decidere che nel singolo suono sia contenuto di più che in tutti i

rapporti fra suoni, e nell'armonia, è il grado della vibrazione interna e quindi la sensazione soggettiva. Il modo della sensazione decide le differenze nella percezione acustica, se si tratti di percezioni del suono oppure del suono interno» (Zeuch 1996, p. 236). Questa sarebbe secondo Zeuch la posizione di Herder: Kant compare come colui che ha inteso la musica come una specie di movimento dell'aria. Per Herder la soggettività del suono ha un significato positivo, per Kant essa è mera empiricità (Zeuch 1996, nota 34, p. 236).

Nel paragrafo 14 il dubbio espresso nella parentesi non riguarda l'ipotesi della struttura fisica delle sensazioni acustiche, ma la loro valutazione estetica; nel paragrafo 51 Kant non si pone la domanda se la spiegazione fisica da lui prospettata in accordo con Euler sia esatta, ma se l'animo sia in grado di distinguere le vibrazioni. Se, infatti, si pensa alla rapidità delle onde sonore che verosimilmente supera di molto la nostra capacità di valutare immediatamente, nella percezione, la proporzione delle divisioni del tempo, si dovrebbe affermare che sentiamo soltanto l'effetto che le vibrazioni provocano sulle parti elastiche del nostro corpo, ma non avvertiamo né valutiamo la divisione del tempo, e concludere quindi che i suoni siano meramente piacevoli (cfr. CdG, p. 298).

## 9.2. *Perché la musica è un'arte bella?*

Passiamo ora alle motivazioni che ci autorizzerebbero a considerare la musica un'arte bella. Qui si tratta di dimostrare che la percezione della successione delle impressioni da parte dell'animo è possibile. Se a dimostrazione della piacevolezza fu addotta l'impossibilità del realizzarsi della riflessione ora il filosofo che intende fondare il concetto della bellezza si trova posto di fronte al compito di coniugare bellezza e riflessione. Come prima prova a favore della bellezza della musica Kant propone la considerazione che le proporzioni fra vibrazioni e onde sonore hanno carattere matematico e che il giudizio è in grado di coglierle nella percezione (cfr. CdG, p.

298). La nostra facoltà di giudicare la proporzione della partizione temporale immediatamente all'atto della percezione delle vibrazioni dell'aria si palesa esistente al di là della capacità del senso dell'udito di ricevere le impressioni necessarie ad acquisire concetti degli oggetti esterni. L'udito è capace d'una peculiare sensazione legata alle impressioni a proposito della quale non si riesce a decidere realmente se trovi il suo fondamento nel senso o nella riflessione (cfr. CdG, p. 297). Il senso dell'udito possiede dunque sia la facoltà di essere colpito da impressioni operanti nell'ambito della conoscenza, sia una sensibilità nella quale la conoscenza non gioca alcun ruolo. Il paragrafo 14 ha già chiarito che il vero e proprio oggetto del giudizio di gusto sulla musica è, propriamente, la composizione; di questo punto sarà dato un approfondimento nel paragrafo 53. Nel paragrafo 51 l'elemento matematico compare solo in funzione di strumento atto a risolvere il problema della bellezza; sin qui si è dimostrato che la musica deve essere designata arte bella in quanto il rapporto fra diversi suoni è in realtà fondato su proporzioni matematiche che l'udito può percepire.

Rimane però ancora irrisolto se anche i suoni musicali singoli possano essere considerati belli e se la musica possa essere considerata nel suo insieme, anche relativamente ai singoli suoni e non solo alla loro proporzione, un'arte bella. Mentre finora l'argomentazione si è servita del concetto di forma, ora la critica trascendentale del gusto deve confrontarsi con un fattore di per sé empirico, con la materialità delle singole sensazioni acustiche: si passa così dalla struttura matematica delle onde ad altre tre motivazioni. Questa struttura bipartita dell'argomentazione di cui si trovano forme preparatorie, in parte, nei documenti della genesi è passata per lo più inosservata e non ne sono stati indagati i fondamenti.

Per quale motivo la prima motivazione, l'elemento matematico, è contrapposta ad altre tre ragioni? La ripartizione è meramente casuale oppure corrisponde a una strategia precisa?

Questa forma di fondazione pone l'interprete di fronte a una struttura dicotomica in base alla quale la seconda motivazione si articola, al suo interno, in tre ulteriori argomentazioni. Si deve tener conto, in primo luogo, che vi sono casi, seppur rari, di esseri umani che, pur essendo stati dotati dalla natura di un udito finissimo, non sono in grado di discernere le note musicali, differenziando così il mero suono [*Schall*] dal suono musicale [*Ton*]. Come nella prima motivazione l'attenzione dell'animo alla proporzione dei rapporti numerici era assunta a dimostrazione di una particolare sensibilità non riconducibile all'uso normale del senso dell'udito a scopi conoscitivi, così ora si fa riferimento a un'ulteriore peculiarità di quel senso: è rilevante che, oltre alla ricettività per le impressioni necessaria a ottenere concetti degli oggetti esterni, l'udito provi una sensazione particolare di cui talvolta si deve constatare l'assenza in soggetti nei quali il senso, in relazione al suo uso nella conoscenza di oggetti, non è affatto carente, ma anzi è superiore alla norma. Come prima la sensazione particolare era designata *merkwürdig*, così ora è *merkwürdig* la sua assenza. Kant descrive quindi tre diverse funzioni dell'udito: grazie all'orecchio percepiamo normalmente in modo passivo impressioni che poi sono utilizzate per formare concetti degli oggetti nella conoscenza; a differenza dell'udito della persona normale, un orecchio musicale percepisce rapporti matematici fra le vibrazioni sonore e ha quindi una sensazione dell'ordine; un orecchio straordinariamente fine nella sua funzione può non essere dotato di alcuna capacità di discernere la musica dal mero rumore. La prima funzione è normale e non suscita alcuna meraviglia nel filosofo trascendentale che la indaga in una *Critica della ragion pura*, la seconda e la terza sono invece casi eccezionali che meritano l'attenzione meravigliata del filosofo trascendentale in una *Critica del Giudizio estetico*, perché dimostrano che il giudizio di gusto non si può ridurre al mero godimento dei sensi, e che il *Wohlgefallen* per i suoni implica una riflessione sulla forma; anche ammesso, infatti, che il senso dell'udito sia straordinariamente sviluppato e possa perfettamente svolgere la sua

funzione in quanto senso esterno ad uso della conoscenza, ciò non è ancora motivo sufficiente per affermare che sia anche in grado di percepire la differenza fra il rumore e un suono musicale. Joseph Green e una famiglia inglese sono gli esempi concreti cui l'autore pensa, come emerge da una lettera a Christoph Friedrich Hellwag del 3 gennaio 1791.

Qui è di nuovo rilevante la distinzione che Kant ha ripreso da Euler fra *Ton* e *Schall*: il semplice *Schall* può anche rivelarsi rumore e non vero e proprio *Ton* musicale esprimibile attraverso una nota e oggetto di un orecchio musicale, il *Ton* è suono in cui sia presente ordine, che comprende armonia e durata.

A favore della tesi della bellezza della musica si possono addurre ancora due considerazioni: se coloro che sono in grado di distinguere i suoni dal rumore percepiscono un mutamento di qualità e non solo un mutamento del grado della sensazione a seconda delle diverse intensità sulla scala dei suoni e se il numero delle vibrazioni corrispondente ad ogni singolo suono può essere determinato in base a differenze concettuali, si può dedurre che i suoni non sono mere sensazioni individuali e passive, ma un'attiva riflessione sulla forma. Questi due punti esprimono il medesimo concetto sotto angolature diverse; mentre il terzo punto è riferito al senso dell'udito e affronta il problema sotto il profilo del soggetto, il quarto rinvia all'oggetto percepito e considera l'aspetto oggettivo. Günther Jacoby scrive: «Kant identifica quest'ultimo problema (se nel singolo suono sia presente una molteplicità che procura alimento alla conoscenza teoretica) con il problema, se nel singolo suono siano contate le vibrazioni [...]» (Jacoby 1907, p. 298). Non si tratta, però, di un'identificazione di due problemi, ma di due aspetti di un solo ed unico problema. Dal punto di vista oggettivo si pone, infatti, il problema di determinare quale sia la struttura di un singolo suono. Dal punto di vista soggettivo si riflette sulla forma della percezione del singolo suono. Che le vibrazioni siano contate dall'udito non corrisponde inoltre alla teoria di Kant, il quale non ha ammesso la possibilità di contare le vibrazioni, ma solo la possibilità di percepire la



differenza fra le vibrazioni. È quindi errata anche la tesi di Jacoby per la quale la molteplicità delle vibrazioni nel suono singolo procura materiale alla conoscenza teoretica; quest'ultima non è l'oggetto della trattazione dell'arte bella e del gusto.

Nella *Critica della ragion pura* la forma intensiva aveva la preminenza sulla forma della qualità perché di natura categoriale, non sensibile; nell'*Estetica trascendentale* si introduce il concetto di un senso esterno che non coincide né con i singoli cinque sensi legati ai corrispondenti organi, né con un concetto generale di questi sensi. Il senso esterno è una disposizione dell'animo che rende possibile il riferimento a qualcosa *außer uns* grazie a determinati organi corporei. Ai cinque sensi, ai sensi esterni è riconosciuta solo la capacità di ricevere impressioni poiché non sono una vera e propria disposizione dell'animo, ma sono situati nel corpo. L'animo è a fondamento sia del senso esterno sia del senso interno e quindi non è situato né nello spazio né nel tempo, ma rende possibile gli oggetti grazie allo spazio e al tempo. Si traccia una linea di separazione fra gusto interpretato come senso esterno e non come facoltà di giudizio del bello e colori da un lato, e spazio dall'altro; questa contrapposizione tende a dimostrare che lo spazio è l'unica rappresentazione del soggetto correlata a qualcosa di esterno che si possa definire a priori (cfr. AA IV, p. 34). Mentre lo spazio, inteso come condizione degli oggetti esterni, rientra necessariamente nel fenomeno o nell'intuizione, gusto e colori non sono rappresentazioni a priori, ma si fondano su sensazioni. Il gusto si può ricondurre al sentimento di piacere e dispiacere che è a sua volta da intendersi come un effetto della sensazione; il gusto di un vino non rientra nelle determinazioni oggettive del vino e quindi in un oggetto considerato come fenomeno, ma nella specifica natura del senso per il soggetto che ne gode. Come il gusto neppure i colori sono proprietà dei corpi e della loro intuizione, ma solo modificazioni del senso della vista che derivano dal fatto che essa è colpita «in un certo modo» dalla luce: vi è quindi un processo di affezione da parte della luce e i colori scaturiscono solo da questo processo. Né il gu-

sto né i colori sono condizioni necessarie alle quali gli oggetti possono diventare per noi oggetti dei sensi ma sono effetti dell'organizzazione connessi in modo puramente casuale con il fenomeno (cfr. AA IV, pp. 34-35).

Questa differenza fra spazio e colori, fra spazio e gusto, la separazione fra validità a priori e ricettività meramente empirica e passiva di impressioni esterne si può applicare anche ai suoni. Anche ai suoni è negata la caratteristica dell'a priori, poiché anch'essi agiscono sul sentimento di piacere e non meritano quindi che altro si attribuisca loro se non una validità soggettiva e individuale. Quando si afferma che i colori sono modificazioni del senso della vista, si potrebbe dire analogamente che i suoni sono modificazioni del senso dell'udito che è colpito in un certo modo dal suono [*Schall*]. Equiparazione e integrazione sicuramente giustificate se si pone mente al fatto che in questi anni l'autore sosteneva il parallelismo fra colori e suoni, come si può ricavare da un confronto con le *Riflessioni* e le *Lezioni*. Non affrontiamo qui il problema speculativo relativo all'origine del materiale offerto dai sensi dell'udito e della vista; ci limitiamo a segnalare che Kant propone sia il concetto di cosa in sé sia il concetto di affezione da parte della luce (ed eventualmente anche del suono).

Questa concezione è mantenuta nella seconda edizione della *Critica della ragion pura* in cui è espressamente applicata al senso dell'udito. Nell'*Estetica trascendentale*, la spiegazione trascendentale del concetto di spazio assegna allo spazio soltanto il titolo di rappresentazione soggettiva, riferita però a un oggetto esterno, che possa essere dotata di validità a priori: oltre allo spazio non esiste alcun'altra rappresentazione soggettiva riferita a qualcosa di esterno che si possa designare oggettiva, perché da nessun'altra rappresentazione se non dall'intuizione dello spazio si può derivare un principio sintetico a priori. Sebbene abbiano in comune con lo spazio l'appartenenza alla natura soggettiva del senso, vista, udito, tatto e le loro sensazioni, colori, suoni e caldo o freddo, non hanno

alcun carattere di «idealità», perché non conducono alla conoscenza di alcun oggetto (cfr. AA III, p. 56).

L'udito come senso esterno può provare sensazioni che mai potranno innalzarsi a una validità universale e necessaria; tali sensazioni sono separate dall'intuizione pura e dalle sue forme da un abisso incolmabile. La prima edizione non affronta il tema della natura fisica dei colori e dei suoni; analogamente, nella seconda edizione, i suoni non sono ricondotti a una successione regolare di vibrazioni dell'aria, ma rimangono mere sensazioni individuali. L'ipotesi di Euler non viene presa in considerazione e le singole sensazioni acustiche rimangono semplice materia.

Nel capitolo della *Critica della ragion pura* dedicato alle anticipazioni della percezione è compiuto però il tentativo di indagare le condizioni a priori della materia dei sensi. La dimostrazione si snoda nel 1787 a partire dal concetto, ancora assente nel 1781, della coscienza empirica che presuppone sempre la datità di sensazioni. Il reale della sensazione è ciò che ha una grandezza intensiva e di conseguenza è determinabile a priori. La sensazione di per sé non è una rappresentazione oggettiva; con le forme intuitive dello spazio e del tempo all'intelletto non è ancora dato nulla di effettivo, né alcun oggetto; è quindi impossibile avere un'intuizione spaziotemporale della sensazione.

Poiché nella *Critica della ragion pura* la sensazione è dotata di grandezza intensiva, di un grado, è però certo che essa abbia una relazione con qualcosa di esterno che in un secondo momento può essere determinato nello spazio e nel tempo e trasformato in un giudizio conoscitivo; l'idealismo, che nega l'esistenza di una realtà al di fuori del soggetto, è così confutato. Nella discussione delle anticipazioni della percezione si richiama l'attenzione sulla differenza tra grado e qualità della sensazione. Sebbene la qualità, ad esempio, un colore, il gusto del palato, un suono, sia semplicemente empirica è possibile tuttavia averne una conoscenza a priori. Kant propone un concetto di «anticipazione» che riguardi la quantità intensiva, il grado della qualità.. Ogni sensazione e ogni realtà

che le corrisponde nel fenomeno, per quanto piccole, hanno sempre un grado, una grandezza intensiva che può essere ancora diminuita; fra la realtà e la negazione si snoda una scala continua di realtà possibili e di possibili percezioni più piccole. Ogni colore, ad esempio, il rosso ha un grado che per quanto sia piccolo non è mai il più piccolo in assoluto (cfr. AA IV, p. 117). Grazie al principio dell'anticipazione delle percezioni la qualità può essere determinata da una sintesi matematica; alla qualità possono essere applicate grandezze numeriche che la determinano come grandezza. Nella prima *Critica* l'analisi inizia dalla sensazione che è designata empiricamente data; le anticipazioni introducono una struttura formale del contenuto della sensazione che si può definire qualità in generale.

Non può, dunque, sorprendere che anche nella terza *Critica* sia proposto il tema della fondazione a priori di un giudizio sul grado della qualità: il problema che deve essere risolto è, infatti, il rapporto fra l'a priori del giudizio estetico e la sensazione. Il senso dell'udito rivela di possedere una sensibilità [*Affektibilität*] che non può essere derivata dai sensi e non ha alcuna funzione nel dominio della conoscenza, non offrendo alcun tipo di conoscenza. Sebbene la qualità del suono e le sue modificazioni non possano certo essere oggetto di una determinazione categoriale da parte dei principi sintetici dell'intelletto puro, dal momento che generano piacere estetico, l'udito rivela una spontaneità che è designata con il termine «riflessione» e si esplica come la percezione di una modificazione della qualità che la conoscenza non sarebbe mai in grado di compiere; la riflessione estetica non coglie a priori solo il grado, ma anche la qualità della sensazione singola, perché un orecchio musicale non percepisce solo un mutamento di grado della sensazione acustica, ma anche un mutamento di qualità nelle diverse tensioni della scala musicale. Il mutamento di qualità è dunque la differenza fra i suoni sulla scala musicale. Se spostiamo l'attenzione sull'oggetto, notiamo che i suoni non si offrono alla percezione solo come sensazioni caratterizzate da un grado, perché sono una

successione di singole vibrazioni dell'aria e a questa struttura fisica corrisponde una particolare struttura matematica. Un suono è dunque sia un movimento ondulatorio dell'aria, sia una proporzione matematica fondata sui rapporti fra le vibrazioni dell'aria. Il suono è, in una critica trascendentale del giudizio estetico, il correlato di un giudizio risultante da un'attività della riflessione che realizza l'unificazione del molteplice. Nella *Critica del Giudizio* il punto di partenza è dato dal singolo suono e dal singolo colore, considerati dapprima semplici attrattive prive di bellezza autentica; qualità e grado sono posti sullo stesso piano, perché riguardano il senso esterno dell'udito e quindi la sensibilità. Se ciò è corretto, la percezione del mutamento di una qualità rientra nell'orizzonte generale della *Critica del Giudizio estetico* e la differenza rispetto alla prima *Critica* può essere compresa notando che nello scritto del 1790 si cerca un principio per la giustificazione della legalità del particolare, mentre nella prima *Critica* questo problema non emerge. Nella prima *Critica* non è possibile assicurare alla qualità una determinazione formale, perché le anticipazioni possono conferire una validità a priori solo alla qualità in generale, ma non alla qualità della singola sensazione. Questa argomentazione si trova forse in aperta contraddizione con il paragrafo 14 e l'introduzione dei suoni puri? Wieninger crede che Kant ora capovolga la sua dimostrazione: dapprima avrebbe negato la qualità e la avrebbe sostituita con la forma e la sua struttura stabile, ora la qualità diverrebbe causa delle differenze graduali nell'organo di senso che dovrebbe essere fondata nella riflessione (si veda Wieninger 1929, p. 45). Ciò che Wieninger ritiene una contraddizione è, a mio avviso, un progresso della dimostrazione: ora si cerca di determinare come l'animo percepisca i singoli suoni grazie alla riflessione. In un orecchio musicale si determina, invece, la percezione d'una variazione qualitativa e non solo del grado della sensazione, a seconda delle diverse intensità sulla scala dei colori e dei suoni (cfr. CdG, p. 298). Sullo sfondo di queste due argomentazioni si trovano ancora le considerazioni del paragrafo 14 sulla percezione del suono singolo e la sua

struttura fisica e quindi le tesi di Euler sui limiti entro i quali ci è possibile percepire i suoni.

*Annotazione*

A Cohen non è sfuggito questo punto: «i suoni devono diventare forme pure. Per questo motivo deve essere valorizzato il concetto della grandezza intensiva ovvero del grado [...]. Il suono indica il grado di tensione dei sensi [...]. La tensione fa emergere la *Stimmung* presente nella sensazione accanto al contenuto qualitativo. Il senso non è stimolato semplicemente e in modo indeterminato. Le tensioni si possono ricondurre a gradi. I gradi sono grandezze intensive, sono valori fissabili matematicamente. La sensazione non è quindi soggettiva e imprecisa perché designa il sentimento, ma diviene accessibile a determinazioni oggettive di misura. Di conseguenza si può produrre anche una proporzione sulla quale si fondi il bel gioco, l'arte. Il grado che qui determina come grado di tensione il nuovo concetto del suono, significa quindi qualcosa di diverso dal grado della grandezza intensiva nel principio delle anticipazioni della percezione. Perché questo grado usuale costruisce il reale della sensazione e in esso i valori fisici reali. Esso concerne quindi proprio le qualità nelle quali consiste il contenuto oggettivo dell'oggetto. Qui però il grado come grado della *Stimmung* non concerne l'oggetto, ma a differenza di questo deve spiegare esclusivamente le differenze nell'elemento soggettivo della sensazione-sentimento» (Cohen 1889, pp. 313-314). Cohen connette l'orizzonte delle anticipazioni a quello della teoria dell'arte: «Se ora la matematica è connessa in qualche modo con le sensazioni dei colori e dei suoni, essi non possono rimanere mere sensazioni in base al linguaggio trascendentale, ma diventano una specie di intuizione» (Cohen 1889, p. 312). Klemme distingue la determinazione matematica dei rapporti armonici fra i suoni nel piacere estetico per la musica dai veri e propri giudizi conoscitivi che sono oggetto della *Critica della ragion pura* nel capitolo sulle anticipazioni della percezione. Esclusivamente i giudizi conoscitivi sono a suo avviso possibili sul fondamento di un *Beharrliches* del senso esterno, mentre i giudizi estetici contengono una determinabilità matematica che si limita ai soli rapporti armonici (Klemme 1998, p. 264). Il nesso con le anticipazioni della percezione non è colto, invece, da Mellin. «Un terzo motivo per il quale i colori sono valutati belli è la modificazio-

ne della qualità nelle diverse tensioni della scala dei colori. Ovvero: non solo il grado della sensazione può aumentare o diminuire, ma se la luce agisce immediatamente sul nostro occhio e l'impressione di essa diventa più debole, i colori che l'occhio vede si trasformano, e così non si trasforma solo la quantità intensiva (il grado) della luce, ma anche la qualità (la natura) di essi in relazione allo spettro dei colori. La viva impressione che l'occhio riceve in generale dall'intuizione del sole o di un corpo illuminato produce dapprima un'immagine gialla, poi verde e infine blu» (Mellin 1797-1804, Art. «Farbenkunst», II Bd., II Abth., p. 543).

### 9.3. *La musica è bella o piacevole?*

Quale conclusione si può trarre dall'esame degli argomenti a favore e contro la tesi della bellezza della musica?

Kant stesso spiega a conclusione del paragrafo 51: «come abbiamo fatto»; dichiara quindi di aver definito la musica «bel gioco di sensazioni» e con questa dichiarazione si accorda l'inserimento fra le arti belle e la definizione di arte del bel gioco delle sensazioni. Nonostante le oscillazioni è maggiormente incline a concepire la musica un bel gioco di sensazioni e quindi a riconoscere la bellezza anche del singolo suono. La musica non è arte piacevole, ma è inserita nel sistema delle arti belle accanto alla poesia, all'eloquenza, alla pittura, alla scultura, all'architettura; sebbene occupi il gradino più basso in questa partizione le è comunque riconosciuto lo *status* di arte bella.

Si possono addurre motivazioni a favore sia della prima sia della seconda soluzione ed è quindi molto complesso e arduo designare una delle due soluzioni come quella corretta: «non si può affermare con certezza se un colore o una nota (suono) siano soltanto sensazioni piacevoli, o se contengano già in sé un bel gioco di sensazioni» (CdG, p. 298). Kant esprime le proprie incertezze nel corso del paragrafo 51 ma adduce, come già nel paragrafo 14, ragioni e argomentazioni mirate a legittimare la tesi che le singole sensazioni acustiche siano belle. In nessun passo il problema è risolto con

certezza, ma sono analizzati il *pro* e il *contra* e si spiega che solo assumendo il *pro* la bellezza dei suoni può essere dimostrata. Il problema del filosofo di Königsberg consiste proprio in questo: nel decidere, come egli stesso ripetutamente sottolinea, se la musica debba essere inserita fra le arti belle oppure fra le arti piacevoli e ciò che lo trattiene dal condividere la prima ipotesi è l'enigma se i singoli suoni siano belli o piacevoli.

Anche ai colori si possono applicare i risultati ottenuti in relazione ai suoni musicali: essi sono vibrazioni, non dell'aria, ma dell'etere. Ammesso che Kant abbia esposto dubbi in proposito, ciò non si dovrebbe comunque interpretare come una negazione, ma come un procedimento spesso adottato nell'affrontare problemi relativamente ai quali non crede di potere arrivare a una soluzione definitiva. È però importante richiamare l'attenzione sul fatto che sia le motivazioni a favore sia quelle contrarie derivano dal confronto con Euler e che Kant ha di fatto dubitato della possibilità di concepire la musica come arte bella. Le considerazioni sull'analogia fra sensazioni acustiche e sensazioni ottiche non possono a mio avviso essere interpretate come eredità dell'interesse per l'invenzione di Castel, per le teorie di Descartes, di Huyghens o di Newton, ma si devono alla presenza di Euler: abbiamo visto nel capitolo precedente come Kant affronti la questione tanto nelle *Riflessioni* quanto nelle *Lezioni di fisica* ancora sulla base della teoria ondulatoria di Euler.

#### *Annotazione*

Diversa è l'ipotesi di Dahlhaus: il regno inferiore della musica è a suo avviso il suono singolo, mero gioco delle sensazioni nel tempo; solo la connessione fra più suoni è per Kant, sebbene con riserve, forma matematica che racchiude il particolare nell'universale, e quindi è bella. Le differenze fra i suoni sono 'begreifliche Unterschiede', e la percezione di una successione di suoni non è più un mero gioco delle sensazioni, ma l'effetto di un giudizio della forma nel gioco di molte sensazioni. Kant pensa all'elemento matematico della proporzione delle vibrazioni e alla



percezione di un mutamento della qualità (non solo del grado della sensazione). L'affermazione che i suoni siano sensazioni unite alla riflessione contenuta nel paragrafo 42 non può essere utilizzata per dimostrare il contrario perché la proposizione si riferisce manifestamente a successioni di suoni (Dahlhaus 1953, p. 342). Si può obiettare a Dahlhaus che il paragrafo 51 definisce la musica arte del bel gioco delle sensazioni e che non si può dimostrare che nella proposizione citata dal paragrafo 42 Kant si riferisca manifestamente a successioni di suoni, in quanto è certo che il suo discorso verte in quel contesto su singoli e isolati suoni naturali. Secondo Meredith le considerazioni sulla musica e l'arte dei colori nel paragrafo 51 sono un'aggiunta più tarda. Non possediamo documenti che possano giustificare l'ipotesi di una stesura stratificata dell'opera. Il contenuto del paragrafo 51 al quale si riferisce Meredith non legittima l'idea che esso sia di origine più tarda dei paragrafi 14 e 54 (Kant 1911, p. 247). Wieninger crede che il paragrafo 51 si pronunci a favore della bellezza e che esso si differenzi quindi dal paragrafo 14 (Wieninger 1929, p. 40). Windelband non assegna un significato rilevante all'indecisione di Kant e crede che egli sia certo della bellezza dei suoni. Per Windelband le ragioni addotte non sono ipotesi, né condizioni imprescindibili, ma la soluzione del problema. Riethmüller sottolinea che la musica non è considerata arte piacevole, ma al tempo stesso arte bella e arte piacevole (cfr. Riethmüller 1979-80, pp. 194 sg.). Riethmüller e Nachtsheim si limitano però alla constatazione che il piacevole non è rifiutato, ma posto accanto al bello. A loro avviso non vi è nulla di irritante nel fatto che la musica prima sia annoverata fra le arti belle e poi fra le arti piacevoli, perché come tutte le arti rientra in tutte e due le categorie. Nachtsheim si allontana dal contenuto e dalla lettera della teoria di Kant quando si sforza di dimostrare la validità della tesi che non vi sia nella contrapposizione fra piacevole e bello in generale alcuna indecisione, né alcuna oscillazione. «Non si tratta di un'oscillazione se Kant constata che la musica ammette entrambe le forme di valutazione che di per sé sono rigorosamente diverse, senza che l'una si risolva nell'altra. Sulla base della sua teoria della validità questa idea non presenta alcuna difficoltà. E proprio perché Kant aveva un concetto chiaro sia del bello sia del piacevole poteva attribuire senza esitazioni l'artefatto musicale sia alla sfera del piacevole sia a quella del bello, poiché ciò è giustificato dal punto di vista oggettivo. Questa duplice determinatezza non sarebbe frutto di un'oscillazione né di un'in-

decisione teoretica, ma esclusivamente una visione corretta dell'oggetto stesso (cfr. Nachtsheim 1997, p. 31; si veda anche Nachtsheim 1997, p. 28). A differenza di Windelband La Rocca crede che il paragrafo 51 possieda ancora un carattere problematico (cfr. La Rocca 1998, p. 537 nota). Dell'opinione di Windelband è invece Butts (cfr. Butts 1993, p. 12).

#### 10. L'ORATORIO E IL SUBLIME

Se nei paragrafi 14 e 51 si è posto l'elemento essenziale dell'arte bella nella forma, ora non si discorre più soltanto della forma in sé che può essere oggetto di un giudizio di gusto puro, ma della forma come fondamento della cultura; la forma soltanto rende possibile la cultura, nella quale si comprende sia l'incremento delle facoltà conoscitive sia lo sviluppo di idee morali, in un processo di formazione che non si realizza necessariamente nella società, poiché né la cultura né il gusto sono favoriti, come vorrebbero i fautori dell'empirismo estetico, dalla socievolezza.

La cultura presuppone in noi un nesso con le idee estetiche le quali a loro volta sono in relazione con idee morali; per diventare cultura la forma deve essere posta in rapporto con idee estetiche e deve rifiutare come suo unico fine la distrazione volta ad allontanare la scontentezza di sé. Queste considerazioni valgono sia per il canto, in cui la poesia può essere abbinata alla musica, sia per la danza, in cui i suoni musicali sono combinati con le figure e con il loro movimento nello spazio, sia per un oratorio in cui vi può essere un predominio del momento artistico sulla bellezza. L'arte diventa l'elemento fondamentale nel quale si unificano i due tipi diversi del piacere [*Wohlgefallen*] per il bello e per il sublime (cfr. CdG., p. 325); l'oratorio, si pensi ai grandi oratori di Haydn e Bach, è, dunque, bello e sublime al tempo stesso, ed ha un significato morale. Mentre nel paragrafo 42 la musica, come ogni arte piacevole, era giudicata inferiore alla natura, ora la si considera arte bella.

### *Annotazione*

L'oratorio è musica per lo più religiosa in cui possono convenire le più svariate forme vocali e sinfoniche; pur essendo molto simile all'opera, non ha né scena, né azione, ma consta essenzialmente di suono e parola; di solito rievoca una vicenda sacra affidandosi alla voce di un solista e a cantori che riferiscono le parole dei vari personaggi; al coro spetta impersonare la folla. Si pensi ai più grandi fra gli oratori del Settecento: la *Creazione* e le *Stagioni* di Haydn, e le *Passioni secondo Matteo e secondo Giovanni* di Johann Sebastian Bach. A Königsberg l'oratorio di Philipp Emanuel Bach, Hasse, Rolle, Graun, Pergolese e Händel fu particolarmente apprezzato e suonato nei concerti pubblici. Particolare successo ebbero le opere di Friedrich Ludwig Bendas *Padre nostro*, *La religione*, *La morte*. Johann Friedrich Henrich Riel, successore di Benda e Richter, introdusse l'oratorio nella sua forma classica (Haydn e Händel). Dell'oratorio siamo certi che Kant ebbe conoscenza almeno attraverso Johann Jakob Heidegger. Nato a Zurigo nel 1666, morto a Richmond, Surrey nel 1749, fu impresario svizzero attivo a Londra dai primi anni del secolo XVIII; sostenitore dell'opera italiana fu nel 1713 successore di O. Swiney nella direzione del Queen's Theatre che mantenne sino al 1745. Al 1719 risale la fondazione dell'Accademia Reale di Musica e agli anni fra il 1729 e il 1734 la sua collaborazione con Georg Friedrich Händel che scriverà nel 1737 come direttore musicale e a cui affidò nel 1738 il teatro per l'esecuzione dei suoi oratori (ne riferisce Bielfeld 1770, vol. I, pp. 348-349; si veda AA XXV, p. 1330).

### 11. TEMA, AFFETTO DOMINANTE, IDEA ESTETICA

Il paragrafo 51 ha mostrato che alla musica spetta l'ultimo posto dopo le arti dell'articolazione e del gesto e che essa è arte della modulazione. Per quale motivo una suddivisione sistematica fra le arti dovesse comportare la collocazione dell'arte musicale al gradino inferiore a fianco dell'arte dei colori, non è però stato ancora completamente spiegato. Ora emerge con chiarezza il rapporto con il concetto della cultura; e proprio da questo punto di vista e solo

quando si accetta questo criterio di giudizio la musica rivela di avere, commisurata alle altre arti, un valore culturale inferiore. Il paragrafo 53 si prefigge di sviluppare una valutazione estetica delle singole arti e compie questo esame adottando successivamente due punti di vista: le arti sono analizzate dapprima in relazione al sentimento del piacevole e in un secondo momento in rapporto alla loro capacità di comunicare idee morali e di incrementare in tal modo la cultura delle facoltà conoscitive. Il discorso, più volte affrontato, della piacevolezza o, in alternativa, della bellezza della musica, ha offerto il fianco a critiche che hanno accusato Kant di avere sottovalutato la musica e di averla intesa come arte piacevole; nel paragrafo 51 la musica è comunque inserita fra le arti belle nonostante il dubbio che Kant esprime a chiare lettere. Il paragrafo 53 mostra che la piacevolezza non è una qualità che si possa assegnare esclusivamente alla musica: se si compie un'analisi del *Vergnügen* e dell'attrattiva, l'arte musicale non si trova al primo gradino del sistema ma è preceduta dalla poesia; non si può certo dire che Kant abbia sottovalutato o condannato la poesia. La musica soggiace, come tutte le arti, a un duplice criterio di valutazione: e sotto il profilo del piacevole è affine alla poesia perché agisce con la sua attrattiva.

### 11.1. Attrattiva e affetti

L'analisi si concentra dapprima sull'aspetto dell'attrattiva e dei movimenti dell'animo da essa suscitati; entrambi sono oggetto di una ricerca antropologica e hanno ben poco a che fare con una valutazione estetica dell'arte; la loro presenza in una critica del Giudizio deriva dal fatto che sono inscindibili dalla natura della musica e costituiscono l'esatto opposto dei principi a priori che è compito di una critica trascendentale stabilire. Considerata sotto l'aspetto dell'attrattiva e dei movimenti dell'animo la musica, arte che non fa riferimento alla parola, è costituita da mere sensazioni che non

offrono alcuna materia alla riflessione del filosofo; l'assenza di concettualità conoscitiva è constatata ancora una volta in piena coerenza con le altre parti dell'opera così come si ribadisce che la musica attrae e muove il nostro animo. Sebbene questa attrattiva sia passeggera, essa è più profonda di quella delle altre arti; ciò significa che la musica è anche godimento, anzi più godimento che cultura e suscita noia quando è ripetuta. Poiché la musica ci attrae, poiché ci procura godimento deve essere considerata come ogni altra attrattiva e ogni altro godimento; come ogni altro diletto dei sensi, esige alternanza e non può essere ripetuta senza trasformarsi nel suo contrario. Le impressioni musicali riescono più fastidiose che piacevoli se sono richiamate dalla nostra immaginazione involontaria; nelle *Lezioni di antropologia* è commentato da Kant un fatto, che può apparire insignificante, narrato da Johann Wilhelm Albrecht: ai soldati svizzeri dell'esercito francese fu proibito di cantare una musica tipica delle loro montagne, accompagnata dalla danza, perché avrebbero sofferto di nostalgia della patria e della giovinezza, e ciò ne avrebbe diminuita la forza e l'impegno; la fantasia avrebbe rievocato in loro un passato molto più piacevole del presente, ostacolandone la serenità (Albrecht 1734, § 299, p. 121. Cfr. AA XXV 951-952, 1259; AA XXVIII 853; questo tema era già stato esaminato da Hofer 1678, cfr. AA VII, pp. 178-179, AA IX, pp. 244 sgg., AA XXVIII, p. 853).

Quale funzione assolve la matematica se la consideriamo sotto questo punto di vista antropologico? Certo essa non ha la benché minima parte nell'attrattiva e nel gioco di emozioni, ma è solo la condizione indispensabile, la *conditio sine qua non*, di quella proporzione delle impressioni, sia nel loro rapporto sia nel mutamento, che permette di considerarle in unità, evitando che si distruggano a vicenda, facendo anzi sì ch'esse cospirino a produrre un duraturo stato di emozione e animazione mediante affetti, e quindi di tranquillo, intimo godimento. Questa tesi è spesso interpretata come l'ammissione che la struttura dei rapporti fra suoni espressa in proporzioni matematiche non ha alcun ruolo nella fondazione della

bellezza dell'arte musicale. Kant, si dice, esprime l'opposizione, tipica del Romanticismo, alla proporzione, all'unificazione di numero e calcolo, proporzione e misurazione razionalistica (Zeuch 1996, pp. 240-241). Si deve sottolineare, però, che l'argomentazione riguarda l'attrattiva e i movimenti dell'animo, non la bellezza; la struttura matematica in se stessa non può suscitare né attrattiva né movimenti dell'animo, ma ciò è compatibile con l'idea che la bellezza dipenda dalla forma, perché significa esclusivamente che il principio della forma non può essere fonte di attrattiva empirica. Kant però non si arresta a questa considerazione: vuole analizzare il contributo della forma matematica all'attrattiva empirica che è necessariamente connessa con il concetto della percezione della musica. Già nella *Nota generale alla prima sezione dell'Analitica del bello* la funzione della struttura matematica è stata considerata secondo questa particolare prospettiva e si è affermato che il canto degli uccelli risveglia il gusto più di un canto composto secondo tutte le regole dell'arte musicale. Il punto di vista dal quale era compiuta la valutazione della musica vocale non era il piacere estetico [*Wohlgefallen*], ma il diletto corporeo [*Vergnügen*].

La caratteristica essenziale che ci spiega per quale motivo la musica eserciti questa azione sui movimenti dell'animo è la sua «comunicabilità universale».. Come si può interpretare questo concetto? Qual è il suo rapporto con il *Wohlgefallen an der Form*, con il piacere estetico? È stato di recente affermato che istituendo un legame con l'idea della comunicabilità universale Kant ha fatto dell'arte qualcosa di più di un secondo ambito della bellezza oltre all'ambito della natura; poiché la musica comunica un sentimento, la forma entro la quale avviene questa comunicazione deve assumere un aspetto diverso da una proposizione, dal modello del discorso razionale; questo secondo modello nel quale si realizza la comunicazione di sentimenti, non il discorso su sentimenti, si esprime nella sua forma più pura laddove nella comunicazione sono assolutamente assenti pensieri. Proprio per questo motivo acqui-

sterebbe un ruolo di primo piano quell'arte che di solito è respinta da Kant come pensatore rigoroso e che occupa la posizione inferiore nella gerarchia delle arti: la musica. Secondo questa interpretazione Kant si fonderebbe su di un modello di comunicazione presentato per la prima volta da Jakob Böhme: siamo di fronte ad un linguaggio di sentimenti, all'espressione e alla comprensione interiore. Sebbene non tutti siano geni, né possano rendere altri partecipi del proprio stato d'animo grazie alla creazione di opere d'arte come espressione, ci si attende che chiunque sia dotato di gusto sia capace di giudizio e di scelta. Chi dunque non sappia comunicare il proprio sentimento con la produzione di opere d'arte, sarà comunque capace, come uomo di gusto, di rendere partecipi altri del suo piacere estetico; l'uomo di gusto, l'uomo fine abbellisce ciò che lo circonda e si circonda di oggetti belli, rendendo anche altri partecipi del suo piacere estetico per il mondo. La validità universale dei giudizi di gusto sulla musica li rende dunque in linea di principio comunicabili; ciò che può essere comunicato non è però un contenuto logico o un'asserzione oggettiva, ma un sentimento relativo, in questo caso, a un determinato brano musicale riconosciuto come bello. Questa definizione sarebbe tipica del contesto sociale della borghesia colta nell'epoca del Rococò; il bello non è origine del terribile né oggetto di desiderio né qualcosa di divino, ma serve a coltivare la vita, preparando così alla moralità ed alla autentica socialità (così interpreta Böhme 1999, pp. 29-34).

Se così fosse, tra comunicabilità universale e bellezza vi sarebbe un nesso diretto; la comunicabilità universale di cui Kant ricerca il fondamento sarebbe dunque identica alla comunicabilità universale del giudizio estetico puro. A mio avviso, questa identificazione è però piuttosto dubbia. La comunicabilità universale di cui Kant qui parla non è infatti identica alla comunicabilità universale che sta alla base dell'apriorità del giudizio di gusto.

Già nel paragrafo 7 si è sottolineato che si deve attribuire al gusto un rilievo sociale poiché esso si fonda su un accordo empirico nel quale convergono tutti gli esseri umani; si tratta di una «universalità relativa» che deve essere nettamente distinta dall'universalità

a priori; l'attrattiva si identifica con l'effetto piacevole sull'animo dell'ascoltatore; che essa sia universalmente comunicabile significa allora che è passibile di una «universalità comparativa», oggetto non di una critica trascendentale ma di un'antropologia empirica. Se poi questo concetto sia l'espressione del «mondo della vita della borghesia del Rococò» risulta irrilevante per la determinazione della sua funzione nella teoria.

Il paragrafo 53 introduce un nuovo concetto: l'attrattiva è ora connessa con la facoltà di generare affetti; come la modulazione è una lingua universale delle sensazioni da tutti comprensibile, nella quale ogni suono rivela in chi parla e genera in chi ascolta un'idea corrispondente a un affetto secondo la legge dell'associazione psicologica, così la musica come linguaggio degli affetti comunica universalmente le idee estetiche congiunte in modo naturale a quel linguaggio, secondo la legge dell'associazione. Martin Sherlock, noto a Kant, si sofferma sul potente effetto della musica italiana sugli ascoltatori e sulla sua differenza rispetto alla musica francese: l'impressione che producono le cantanti italiane è notevolmente più forte di quella prodotta dalle cantanti francesi e gli italiani si recano all'opera solo per sentire le arie, non l'intera composizione; non vanno a teatro, ma ad un concerto e negli intervalli fra le arie amreggiano, giocano a carte oppure banchettano (Sherlock 1782, *Lettera 34*, p. 183). La «condanna» non è così grave come si ipotizza, perché la musica non agisce direttamente sulla facoltà di desiderare, ma solo sul sentimento di piacere e dispiacere; la volontà non è ostacolata dal fatto che agli affetti sia conferito impulso, dato che gli affetti non costituiscono l'eliminazione definitiva della libertà come le passioni. La riconduzione della musica agli affetti presuppone la distinzione fra affetti e passioni che la *Nota generale all'esposizione dei giudizi estetici riflettenti* riprende immutata dalle *Lezioni di antropologia*. Non si tratta, precisiamo, di una condanna inappellabile dal punto di vista morale; solo le passioni, infatti, riguardano la facoltà di desiderare, oggetto della filosofia pratica, e sopprimono la libertà, mentre gli affetti si limitano a ostacolare momentaneamente la determinabilità dell'arbitrio in base a



principi morali. Non mi pare accettabile la convinzione di Cohen (citato in Nachstheim 1997, pp. 192-193) che gli affetti non siano distinti dalle passioni, ma rappresentino la coscienza del movimento in tutta la sua estensione come coscienza del volere; per Cohen i suoni non sono solo i segni degli affetti, ma anche i testimoni dei dolori e delle gioie; per questo motivo la musica commuove intimamente l'animo. Si deve dunque constatare che la cultura è presente nella musica in un senso completamente diverso dalle altre arti, perché essa «gioca» con sensazioni; se consideriamo che nell'ascolto di un'opera d'arte musicale percepiamo sensazioni, dobbiamo trarre la conclusione che, in conformità con la natura delle sensazioni, la musica offre impressioni passeggere; l'immaginazione involontaria può rievocarne alcune, e ricavarne una sensazione di piacere, ma altre si estinguono interamente, oppure, se sono ripetute involontariamente dall'immaginazione, ci riescono più moleste che piacevoli (CdG, p. 303).

#### *Annotazione*

Se ci si attenesse alle argomentazioni sin qui esposte si potrebbe avere l'impressione che la musica sia il risultato di sensazioni soggettive e mutevoli; questa è di fatto l'opinione che ha dominato quasi incontrastata nella ricerca su Kant, la quale interpreta l'espressione *bloßes Spiel der Empfindungen* nel senso di una derivazione dalla mera sensazione; la matematica, si afferma, è solo la *conditio sine qua non* dell'attrattiva e non gioca alcun ruolo nella fondazione della bellezza. Se così fosse la musica sarebbe solo godimento e non cultura (Schering 1910, pp. 174-175; Desmond 1998, p. 613); Kant apprezzerrebbe quest'arte all'unica condizione che essa sia applicata alla parola, sia musica vocale; la musica strumentale pura sarebbe un gioco di pensieri divertente ma comunque infruttuoso, dal quale eventualmente guardarsi. Rilevando che la musica sia «più piacere che cultura, e che quindi abbia, considerata in base alla ragione, un valore inferiore a qualsiasi altra arte» (Friedländer 1867, p. 124), Friedländer ne ricava la conclusione che Kant non ha certo avuto una grande opinione di quest'arte.

Si è affermato che Kant avrebbe sussunto valore estetico e valore culturale sotto un unico concetto; gli si è fatto notare che i due problemi non sono identici, ma anzi incompatibili, in quanto il primo rientra in una problematica trascendentale, mentre il riferimento alla morale occupa un altro livello. Wieninger ritiene che il punto debole della *Critica del Giudizio* nel suo complesso debba essere colto nella contaminazione fra valore estetico e significato culturale. Con questo passaggio Kant, attratto dal primato della morale, abbandona il terreno della problematica trascendentale (Wieninger 1929, p. 74). Anche Nachtsheim muove dal presupposto che la dimensione estetica sia in Kant completamente separata dalla dimensione morale e che la determinazione del valore culturale della musica non dipenda da punti di vista relativi alla validità estetica. Di fatto, si tratterebbe in ultima analisi di criteri pratici o pragmatici e, di conseguenza, anche pedagogici (Nachtsheim 1997, p. 31 nota). Per Schubert, nel superamento delle sensazioni con idee indeterminate nel bello musicale si abbandona il campo dell'estetica. Questa violazione dell'immanenza del giudizio di gusto è compiuta nel nome della moralità e dell'eticità. Il giudizio fondato sulla ragione elimina questa autonomia (Schubert 1975, p. 24). Meyer nota che il contenuto artistico non possiede valore culturale poiché consiste solo nelle sensazioni (Meyer 1920-21, p. 481). Per Maecklenburg Kant intende in modo troppo ristretto il concetto di cultura, poiché lo limita alla conoscenza. La musica ha valore culturale perché produce un gioco di pensieri che è spiegato come effetto di una associazione quasi meccanica (cfr. Maecklenburg 1914-15, p. 215). Secondo Dahlhaus la musica è esclusa dall'ambito della cultura (Dahlhaus 1953, pp. 52-54). Klinkhammer scrive che questa valutazione dipende dal fatto che Kant ha un concetto limitato della cultura e non si può liberare dall'impressione che l'essenza della cultura consista nell'estensione delle facoltà conoscitive e, quindi, nell'incremento della conoscenza concettuale (Klinkhammer 1926, p. 29). Queste osservazioni non tengono però conto dell'autentica intenzione del paragrafo, che trova la sua chiara espressione nel titolo: *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander*. La prospettiva nella quale Kant si pone non è quella della valutazione pratica o pragmatica o pedagogica, ma è ancora un interesse estetico, sebbene ciò non significhi certo che egli rinneghi la fondazione dell'estetica sul sentimento morale. La costruzione

sistematica della terza *Critica* risulterebbe radicalmente compromessa dalle riserve appena esposte, consistendo essa proprio nella riconduzione della necessità estetica al sentimento morale; Kant non ha mai l'intenzione di abbandonare il terreno della ricerca trascendentale, quando introduce il rapporto con il sentimento morale, né deve decidersi in una scelta tra morale ed estetica, perché la *Critica del Giudizio* estetico non è *Critica del Giudizio* morale.

### 11.2. *Cultura e matematica*

Occupiamoci ora, però, del secondo criterio adottato nel paragrafo 53 per la valutazione estetica dell'arte musicale: l'incremento della cultura. Se fino a questo punto la ricerca ha esaminato attrattiva e movimenti dell'animo, ora si ritorna al piacere per il bello e si integrano i risultati ottenuti nelle pagine precedenti. Kant non è dell'idea che la musica produca esclusivamente attrattiva, affetti e benessere corporeo, ma la compara con le altre arti; la musica suscita sensazioni in misura maggiore delle altre arti. Non si pone in dubbio che a suo fondamento vi sia qualcosa che non è godimento corporeo; è sufficiente analizzare i concetti della composizione e dell'elemento matematico per rendersi conto della forma e del contenuto a priori dell'arte del bel gioco delle sensazioni.

La composizione è un accordo di note basato sul numero delle vibrazioni dell'aria per unità di tempo, in cui le note sono legate in simultaneità o successione, accordo che può essere riportato a leggi matematiche definite; la forma compositiva delle sensazioni è data dall'armonia e dalla melodia. È già emerso dal paragrafo 51 che sia i rapporti fra molteplici note, sia le singole note si possono riportare al concetto della «divisione del tempo». La forma matematica non è rappresentata in base a concetti; il bersaglio polemico potrebbe essere Leibniz, la cui teoria del calcolo inconscio era costruita proprio sul presupposto che l'anima potesse generare un'attività concettuale inconscia. Il gioco delle sensazioni sottoposto a leggi ma-

tematiche è il correlato del piacere estetico e sull'elemento matematico poggiano sia la validità universale sia la validità necessaria del giudizio di gusto a priori.

La facoltà, da parte dell'anima, di dividere il tempo è presente già nella *Critica della ragion pura* in cui è rilevante per la *Deduzione dei concetti puri dell'intelletto*. La condizione di possibilità della rappresentazione di un molteplice nell'intuizione dipende dalla facoltà dell'animo di distinguere il tempo nella successione delle impressioni; da ciò sorge l'intuizione della molteplicità che altrimenti rimarrebbe sempre semplice unità. Questa proprietà dell'animo è fondata nell'intuizione stessa, che opera una sintesi dell'apprensione; a prescindere dal significato della sintesi dell'apprensione, la divisione del tempo è condizione della distinzione del molteplice e della sua sintesi (AA IV, p. 77).

La differenza rispetto alla terza *Critica* risiede nel fatto che la divisione del tempo è qui presentata come atto dell'intuizione, la quale, come abbiamo visto, non è un senso esterno. Nella *Critica del Giudizio* la forma matematica percepita dall'animo che divide il tempo è il correlato oggettivo dell'universalità del piacere [*Wohlgefallen*]: è la sola condizione che rende possibile l'apriorità come necessità del giudizio di gusto sulla musica e riconduce quest'arte nell'ambito delle arti belle. Questa dimensione della necessità a priori era già presente nei primi paragrafi, ma non era in essi oggetto di discussione. La necessità - in base al paragrafo 29 - è ciò che rende possibile il fatto che i giudizi sul bello siano sottratti alla psicologia empirica e inseriti a pieno titolo nella filosofia trascendentale.

#### *Annotazione*

Nachtsheim sostiene che la composizione nel gioco delle sensazioni acustiche permette di valutare la musica in relazione alla bellezza in generale, ma non permette ancora di dichiararla necessariamente bella. È decisivo che la bellezza non elimini in alcun modo, ma anzi ponga la possibilità

della piacevolezza (Nachtsheim 1997, p. 27). Se si accetta questa interpretazione la differenza sistematica fra psicologia empirica o antropologia e critica trascendentale del gusto sottesa all'intera *Critica del Giudizio estetico* va persa e i due livelli vengono unificati e confusi l'uno con l'altro. Ciò è ancora più strano se si pensa che Nachtsheim conosce questa distinzione e la pone a ragione in rapporto con il problema della piacevolezza o della bellezza della musica. La composizione permette certo di valutare la musica nella sua relazione con bellezza in quanto fa parte delle motivazioni che possono fondare questa bellezza. Con questa concezione è però incompatibile la considerazione che la composizione non renda la musica «necessariamente bella». La bellezza di quest'arte è infatti determinata da due elementi: in primo luogo dalla struttura matematica oggettiva della composizione, in secondo luogo dal giudizio, dal riconoscimento che l'animo possiede la facoltà di percepire la struttura matematica. Se si accettano questi due punti ne consegue che la musica è bella; la composizione è sempre bella e la sua valutazione nella riflessione dà sempre luogo a un giudizio a priori. Essa è piacevole se non è percepita come composizione. Affermare che la composizione non è necessariamente bella significa conferirle un significato empirico e antropologico, perché l'antropologia ha il compito di osservare in qual modo gli esseri umani sentono con l'udito, non di ricercare i fondamenti a priori della sensazione. La bellezza è oggetto di una teoria trascendentale, la piacevolezza di un'antropologia empirica; esse possono coesistere, ma non si può accettare che le stesse condizioni che danno luogo alla bellezza siano, considerate da un altro punto di vista, meramente piacevoli. L'a priori non può infatti essere al tempo stesso uno a posteriori.

Wieninger ritiene che Kant abbia mantenuto nella *Critica del Giudizio* il medesimo punto di vista da lui assunto negli anni Settanta; l'a priori della musica dipende per Wieninger ancora dal concetto del tempo inteso come coordinazione. Un'analisi dei documenti a nostra disposizione, sostiene, ha condotto al risultato che Kant non ha ancora superato relativamente alla fondazione a priori del piacere per la musica il punto di vista iniziale della sua estetica, che considerava la dottrina del bello come un'estetica particolare, come una parte della teoria delle leggi universali della sensibilità, dell'estetica trascendentale. Questa interpretazione - riconosce Wieninger - non si può giustificare né comprovare appoggiandosi al testo perché in esso non si trova espressamente formulata (cfr. Wieninger

1929, p. 36). Non mi pare si possa condividere questa lettura. La matematica ha la funzione di scienza dei numeri e come tale è fondata su un principio a priori, l'intuizione pura del tempo. Questa forma pura dell'intuizione non ha però la medesima funzione che aveva nelle dissertazione del 1770. Il paragrafo 53 si esprime molto chiaramente sul fatto che la forma matematica non è mai rappresentata in concetti determinati. Non si può quindi accettare senza riserve ciò che Wieninger dice sul tempo nel paragrafo 51, ovvero che la musica sia interpretata come intuizione pura, perché già il paragrafo 16 ha mostrato quale sia la sua relazione con il gioco delle facoltà.

L'elemento matematico è interpretato secondo Schmidt come se esso fosse la mera forma della proporzione fra i suoni senza che però sia nominato il ritmo, la proporzione relativa alla durata temporale. Il fattore temporale non ha alcuna funzione nell'elemento matematico (Schmidt 1990, p. 20). Per Schmidt il primato della composizione nel paragrafo 51 non è determinato dalla struttura temporale del singolo suono, ma dalle differenze comprensibili che si rendono note nelle costellazioni degli intervalli e non sono legate alla percezione temporale. Kant crede al contrario che la velocità delle vibrazioni dell'aria superi la capacità percettiva del soggetto. Il primato della composizione sulla *Klangfarbe* deriverebbe dal ricorso alla tradizione della teoria dell'arte (Schmidt 1990, p. 332 nota 15).

Le considerazioni sulla struttura matematica della musica mostrano che Kant conosce una tradizione ben precisa che trova le sue prime espressioni nell'antichità; sebbene Euler non sia più nominato nella discussione dei rapporti fra i suoni, l'esame appena condotto può dimostrare come Kant non abbia mutato la sua posizione rispetto agli anni precedenti per quanto concerne il suo apprezzamento della teoria del matematico svizzero.

#### *Annotazione*

L'importanza della lettura di opere di Euler è stata spesso studiata in rapporto ad altre dottrine kantiane. Heimsoeth sottolinea il ruolo di Euler nella genesi della teoria dello spazio e del tempo e nella formazione del problema delle antinomie (Heimsoeth 1960, pp. 379-380). Cantelli affer-

ma che «le sue analisi dei concetti di spazio e di tempo, la determinazione che egli compie dei principi del movimento e la definizione che egli riesce a stabilire delle proprietà dei corpi, esercitarono la più grande influenza su Kant» (Cantelli 1958, p. XX).

È rimasta, però, sinora inosservata la presenza di Euler nella teoria kantiana dei rapporti matematici fra i suoni musicali. Alcuni esempi. Kathi Meyer sostiene che Kant sapeva orientarsi bene nel giudizio sulle arti figurative, perché aveva letto le opere di Winckelmann, e che era invece privo di una guida nello studio dell'arte musicale. Per questo motivo egli non era in grado di elaborare una teoria coerente, tanto più che gli faceva difetto anche un rapporto diretto con la musica (Meyer 1920-21, p. 477). Klinkhammer rinvia a Platone, Aristotele e Leonardo e all'idea dell'unità nella molteplicità. «Qui l'estetica musicale di Kant si fonda manifestamente su una delle fondamentali leggi della bellezza che fu elaborata già da Leonardo, grande artista del Rinascimento, e risale ad Aristotele e Platone» (Klinkhammer 1926, p. 27). Anche Schueller ricorda che il ricorso ai rapporti matematici nella *Critica del Giudizio* presuppone una tradizione: «egli dice qui qualcosa che è stato detto molte volte prima che egli scrivesse la *Critica del Giudizio* e che è stato ripetuto altrettante volte dopo che egli scrisse quest'opera ('La musica razionalizza il suono', dice Santayana, intendendo che il suono può essere espresso in rapporti matematici)» (Schueller 1955, p. 225). Le ricerche che hanno cercato di determinare l'influsso esercitato da Euler sulla *Critica del Giudizio* prendono le mosse dalla citazione del paragrafo 14 la quale però, come abbiamo visto, non riguarda i rapporti matematici fra i suoni, ma l'ipotesi di Euler sulla costituzione fisica dei singoli suoni e della loro percezione. Uehling affronta ad esempio esclusivamente il problema dei suoni singoli (Uehling 1971, pp. 30-32). Sebbene Butts ponga il problema: «Kant ha superato le teorie precedenti, le quali ammettevano che le consonanze sono rapporti matematici regolari? Siamo ritornati a un problema che si presenta frequentemente nelle teorie musicali: che cosa collega la forma matematica all'esperienza del piacere?» (Butts 1993, p. 7), non si occupa poi di Euler (cfr. Butts 1993, p. 21). Morpurgo-Tagliabue rinvia a Leibniz, Rameau e Diderot (Morpurgo-Tagliabue 1991, p. 268). Per Nachtsheim, Euler fu rilevante per Kant relativamente alla determinabilità matematica del singolo suono, ma non si sa con certezza se Kant abbia letto il *Tentamen* (Nachtsheim 1997, p. 26 e nota; cfr. Nachtsheim 1997,

p. 13 e nota 27). Nachtsheim non cita le *Lettere* di Euler, ma il *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* del 1687 di Andreas Werckmeister, e invita il lettore a non considerare Werckmeister fonte di Kant (Nachtsheim 1997, p. 12 nota 22). A parere di Wolfgang Riedel l'allontanamento dalla connessione tradizionale di musica e matematica, che si può documentare ancora in Leibniz, si riflette nell'estetica da Batteux a Kant e inoltre nella definizione standard della musica come linguaggio delle sensazioni (Riedel 1996, p. 432; si veda anche Schlapp 1901, Marschner 1901, Basch 1927, Art. «Musik» nello *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1971 sgg).

### 11.3. *Matematica e affetti*

Qual è il rapporto fra questa concezione e l'idea che una composizione musicale esprime, e al contempo suscita, affetti?

Parlare di formalismo kantiano e di un suo preteso contrasto con il contenuto non è a mio avviso corretto: la forma non è infatti separata dal contenuto, ma assolve esclusivamente al compito di esprimerlo; la teoria dell'arte di Kant si può comprendere solo quando si tenga presente l'unitarietà di forma matematica e tema. Già nella *Critica della ragion pura* si incontra il concetto del tema: in ogni conoscenza di un oggetto è richiesta l'unità del concetto, che si può chiamare unità qualitativa, in quanto è solo l'unità dell'unificazione del molteplice della conoscenza, ed è analoga all'unità del tema di una rappresentazione teatrale, di un discorso, di una favola (B 114); il tema musicale è, dunque, un'unità qualitativa perché rende possibile l'unificazione del molteplice a scopi conoscitivi.

Nella *Critica del Giudizio*, per la vera e propria musica senza tema, cioè per le improvvisazioni, vale l'idea che esse possono sussistere senza affetto ed essere quindi additate a esempio di bellezza libera, la quale non si limita alla natura ma si estende ad alcune specie di arte. Solo in quanto Kant si riferisce alla musica senza tema, potremmo riconoscere nella sua posizione l'espressione del



formalismo. Se si prende in considerazione la musica che prevede la presenza di un tema si può certo ancora parlare di formalismo, ma questa espressione deve essere ulteriormente specificata: si tratta di un formalismo a priori che è espresso nella teoria dell'arte, ovvero della fondazione del giudizio a priori sulla forma matematica. Ciò non significa che la forma matematica sia sufficiente di per sé a costituire la musica, ma che il giudizio deve fondarsi sulla forma, se vuole essere dotato di necessità. Esclusivamente la forma matematica dell'unificazione delle idee estetiche come sensazioni rende possibile l'espressione delle idee estetiche: l'espressione dell'affetto dominante in una composizione musicale si può quindi ottenere solo per mezzo della matematica; la forma matematica non sussiste indipendentemente dal contenuto, ma lo esprime, dà espressione all'affetto dominante nella composizione musicale, affetto che si identifica con l'idea estetica del tema. Matematica e affetto, forma e contenuto non sono tenute separate l'una dall'altro, ma costituiscono i due aspetti della composizione musicale: della musica strumentale con un tema. Che la forma «sia separata in modo evidente dall'espressione' della musica, dal suo carattere come 'linguaggio delle sensazioni'» è una determinazione che si può spiegare da un punto di vista esclusivamente filosofico in quanto riguarda il nostro giudizio estetico e l'espressione di idee estetiche per mezzo dell'arte; ma la musica senza testo è in sé un fenomeno unitario e l'ascoltatore percepisce contemporaneamente forma e attrattiva, l'elemento matematico e l'affetto. Kant intende cercare l'apriorità di questo fenomeno e la rinviene nella forma matematica grazie alla quale è data espressione al tema e all'idea estetica, non negli affetti che essi presuppongono o suscitano.

Le idee estetiche non sono né concetti né pensieri determinati, ma idee di una totalità coerente di un'inesprimibile ricchezza di pensieri. Ciò non significa che il tema sia empirico, poiché il tema non è identico agli affetti ma costituisce l'oggetto cui si riferiscono gli affetti; le idee estetiche non possono essere empiriche, perché Kant le definisce rappresentazioni dell'immaginazione alle quali

nessun concetto può essere adeguato; il tema è, in quanto tono affettivo dominante della composizione, l'oggetto di un piacere universale e necessario.

Si può avanzare l'ipotesi che anche le idee estetiche dominanti nella musica siano il prodotto del genio; il paragrafo 51, che introduce il principio dell'espressione delle idee estetiche, analizza solo l'aspetto del giudizio sull'opera d'arte musicale, non quello della sua produzione e il paragrafo 53 non tratta, se non per qualche accenno, il processo della creazione, ma il rapporto fra l'espressione delle idee estetiche e il piacere estetico [*Wohlgefallen*] oppure il piacere corporeo [*Vergnügen*]. Ciononostante, non è ingiustificato supporre che l'espressione delle idee estetiche di cui parla il paragrafo 53 e il concetto del tema siano prodotti del genio (sul concetto del tema e dell'idea estetica si vedano le corrette osservazioni di Cohen, in Nachstheim 1997, pp. 191-192).

#### *Annotazione*

A Kant si dovrebbe rimproverare, pensa una nutrita schiera di interpreti, di aver teorizzato «la rigorosa separazione fra la musica come esperienza vissuta della forma e la musica come esperienza vissuta di un affetto», «dalla quale deriva la separazione fra bellezza musicale ed espressione musicale». Marschner (in Nachstheim 1997, p. 207) afferma: «Nella *Critica del Giudizio* di Kant sono presenti *in nuce* i due orientamenti opposti dell'estetica musicale contemporanea: l'estetica formale e l'estetica contenutistica ed essi si trovano l'uno accanto all'altro senza mediazione. Kant, che non sembra aver avuto la consapevolezza della netta opposizione di quei due momenti, non ha né tentato né realizzato il superamento di questa contraddizione». Wieninger cita a conferma di questa opinione un passo della *Anthropologie-Brauer*: «Un brano composto in osservanza di tutte le regole della musica può essere bello e piacere, ma non avere alcuna attrattiva. Ci lascia indifferenti; noi ci limitiamo ad approvare» (Wieninger 1929, p. 54). Hilbert scrive: «L'idea kantiana della musica ha elementi formalistici ed elementi contenutistici; posizioni che, nel corso dello sviluppo storico, saranno antitetiche e si escluderanno a vicenda so-

no qui strettamente connesse. Kant non prende una decisione definitiva [...]» (Hilbert 1911, p. 14). Secondo Schmidt 1990 (p. 23), nel paragrafo 53 il concetto di forma è separato nettamente dal concetto di espressione e di linguaggio delle sensazioni. La musica non può avere l'effetto particolare che è tipico del bello secondo la *Critica del Giudizio*: l'unificazione soggettiva di validità universale delle facoltà conoscitive, l'unità di sensibilità e intelletto come libero gioco.

Schering ritiene che Kant sia consapevole del fatto che «l'intrinseco valore di bellezza» della musica non possa essere esaurito dalla considerazione della sua fondazione matematica. Il contenuto della musica, la sua attrattiva, i movimenti dell'animo che essa suscita, la «unnenbare Gedankenfülle» espressa nell'elaborazione di un tema ricco di affetti sono oggetto di studio analogamente all'elemento matematico. Tutti questi temi, però, si baserebbero per Schering su presupposti casuali e non interesserebbero veramente Kant, perché la loro analisi non «rientrava nei compiti della sua ricerca» il cui scopo era la fondazione dei principi del giudizio di gusto puro, non quella del giudizio di gusto applicato.

## 12. MUSICA E VERGNÜGEN

Sono in particolare due le premesse che devono essere prese in considerazione quando ci si proponga di esaminare la teoria kantiana dell'effetto suscitato dalla musica e soprattutto della sua attrattiva. Anzitutto, l'antropologia empirica ci insegna che le nostre rappresentazioni, a prescindere dalla loro origine e a prescindere dal fatto che esse siano meramente sensibili o meramente intellettuali, non possono essere indifferenti; ciò è valido però solo a condizione che colpiscano il nostro sentimento vitale. In questo caso esse sono necessariamente connesse o con il sentimento del piacere [*Vergnügen*] o con il sentimento del dolore [*Schmerz*], come già avevano insegnato Burke e Verri. Passiamo ora alla seconda premessa: *Vergnügen* e *Schmerz* sono in ultima analisi sempre di natura corporea, a prescindere dal fatto che derivino dall'immaginazione o da rappresentazioni dell'intelletto. La motivazione di questa seconda tesi

si può ritrovare nella decisa differenziazione fra vita come «coscienza della propria esistenza» e vita come «sentimento di benessere o malessere». Questa separazione è strettamente legata alla concezione del sentimento vitale, il quale, nel caso in cui sia sentimento vitale corporeo, esige che la coscienza della propria esistenza sia al tempo stesso sentimento dell'organo corporeo; esclusivamente in questo modo risulta pensabile il sentimento del benessere. Wieninger scrive che la teoria della sensazione vitale come effetto della musica si fonda su ben determinate premesse della psicologia empirica di Kant, la cui esposizione sarebbe assente nella *Critica del Giudizio*, ma non può essere omessa (Wieninger 1929, p. 56). Paul Menzer crede che il sentimento vitale sia un tema irrilevante sul quale Kant avrebbe scritto osservazioni altrettanto insignificanti (Menzer 1952). Il sentimento vitale è spesso interpretato come la coscienza della nostra libertà empirica. «La vita, per Kant, è la proprietà di una volontà intelligente, la capacità di scegliere, di agire. È libertà della volontà nella sua effettività: Willkühr secondo la precisa terminologia kantiana». Zammito sottolinea anche che il sentimento vitale ha in Kant un significato fisiologico quando è stadiato nella psicologia empirica (Zammito 1992, p. 295).

Questa non è però l'unica connotazione assunta dal sentimento vitale nella terza *Critica*: oltre alla vita del piacere e del dolore corporei, vi compaiono sia il sentimento vitale legato al gusto, sia il sentimento spirituale del rispetto che porta al sublime. Quando si afferma che il giudizio di gusto si riferisce al sentimento vitale ciò non significa che il gioco delle facoltà conoscitive, che si identifica nel giudizio di gusto con il piacere [*Wohlgefallen*] per l'oggetto e riguarda il livello trascendentale dell'armonia delle facoltà conoscitive, sia un sentimento di benessere corporeo. Le rappresentazioni producono *Vergnügen* o *Schmerz* solo a condizione che colpiscano il soggetto; se però le rappresentazioni non sono modificazioni del soggetto, non le si potrà interpretare in senso corporeo. Il gusto e il sentimento del rispetto non sono modificazioni del soggetto: sono anzi gli unici sentimenti che possano essere a priori

senza avere derivazione empirica; di conseguenza non hanno a che vedere con benessere e malessere. Il concetto di vita e quello di corpo non sono quindi identici, poiché si dà anche un sentimento vitale indipendente dal corpo: vi può essere un sentimento vitale che sia solo coscienza della propria esistenza (cfr. CdG, p. 252). Se si tiene presente ciò risulta chiaro che le osservazioni sull'influsso della musica sul corpo rappresentano una parte dell'antropologia empirica che si colloca su di un piano diverso rispetto alla critica trascendentale del gusto. Non è necessario supporre che il paragrafo 54 risalga ad un periodo precedente della teoria di Kant per poterne giustificare la presunta contraddizione con altre parti della teoria; ne è necessario formulare l'ipotesi che la musica in una fase precedente della redazione dell'opera rientrasse nell'ambito delle arti piacevoli, per dimostrare che le osservazioni del paragrafo 54 sono compatibili con quelle che le precedono. Non abbiamo infatti alcuna possibilità di ricostruire dal punto di vista filologico il processo della redazione dell'opera poiché non sono rimasti a nostra disposizione i manoscritti. Occorrerà invece porre in rilievo che mentre le ricerche dei paragrafi 14 e 51, che attribuiscono la musica all'ambito delle arti belle, rientrano nell'orizzonte di una critica del gusto che indaga i fondamenti del nostro giudizio, il paragrafo 54 analizza il *Vergnügen* e il piacevole. In questo modo si potrà dimostrare, ad un tempo, la compatibilità delle due tesi e la coerenza della teoria di Kant.

#### *Annotazione 1*

Molti interpreti hanno rivolto lo sguardo a questo paragrafo per suggerire l'idea che la concezione della musica di Kant nel suo insieme sia localizzata al livello empirico della considerazione fisiologica e psicologica degli effetti sulle fibre del corpo. A partire da Herder si è imposta la convinzione che Kant scorga il valore della musica nella «heilsame Erschütterung des Zwergfells» e nella «gesunde Verdauung in einem uninteressierten, rein ästhetischen Gedankenspiele» (SW, Bd. XII, p. 72 f.). Friedrich Rochlitz, che pubblica fra il 1824 e il 1832 quattro volumi *Für Freunde der Tonkunst* scrive che per Kant l'arte musicale è arte piacevo-

le. Gli esempi che egli adduce sembrano derivare dalla convinzione che non vi sia alcun altro tipo di musica in Kant oltre alla musica da ballo e alla musica da tavola (Rochlitz 1824-32, 2. Band, p. 185 sg.). Kant tendeva, secondo Friedländer, a considerare gli effetti della musica come effetti puramente materiali e ad intendere la musica non come arte bella, ma come arte piacevole; Schlapp scrive che Kant pone sullo stesso piano musica e comicità giungendo all'esilarante conclusione che in realtà in entrambi i casi i muscoli addominali svolgono un ruolo considerevole. L'attività dei musicisti e quella dei buffoni sono quindi considerate da Kant fundamentalmente sotto il profilo pratico della ginnastica favorevole alla salute (Friedländer 1867, p. 124). Anche Marschner nota che, quando (nel paragrafo 54) stabilisce la differenza essenziale fra ciò che piace solo nel giudizio e ciò che piace nella sensazione, Kant, per il quale la musica è gioco di sensazioni, considera quest'arte in modo così superficiale da trasformarla in mero godimento e arte piacevole (cfr. Marschner 1901, p. 29; cfr. anche Sponheuer 1987, p. 103). «Non si può comprendere infatti con quale diritto Kant, che in altri passi esalta gli effetti della musica, possa spiegare il mero piacere [*Vergnügen*] che la musica dovrebbe offrire e dovrebbe essere come fosse un'opera d'arte. La concezione che vi possa e debba essere anche entro la musica un gioco che suscita piacere non si potrebbe considerare quella accettata dall'autore, come invece risulta dal paragrafo che sarà ora oggetto di indagine» (Marschner 1901, in Nachtsheim 1977, p. 209). Anche Klinkhammer ritiene che queste spiegazioni fisiologiche occupino uno spazio troppo esteso. «Fundamentalmente, contro questa descrizione dell'aspetto sensistico della musica si deve obiettare che Kant la svolge con una tale inattesa dovizia che fa apparentemente scomparire sullo sfondo le altre sue considerazioni sull'estetica musicale» (Klinkhammer 1926, p. 40) e crede che «Kant in questo passo pensi alla musica da tavola» (Klinkhammer 1926, p. 39). Per citare un ultimo esempio, Moos condanna questo paragrafo e crede che Kant si spinga troppo in là, decretando che lo scopo finale della musica non è spirituale, ma corporeo (citato in Nachtsheim 1997, p. 261). Per Schering, Kant si interessa della musica come arte piacevole più di quanto facciamo noi oggi e ciò non può essere se non la conseguenza della sua intrinseca assenza di musicalità, del suo gusto dilettantesco; tutto ciò che egli dice in proposito non ha se non un valore storico. Da questo punto di vista la concezione kantiana è lo specchio di

una valutazione condizionata dall'epoca che si può documentare in numerosi altri autori (Schering 1910, pp. 170-175). Anche Meredith si è lasciato guidare dall'idea che la musica nel paragrafo 54 sia considerata un'arte piacevole. Ciò non sarebbe però compatibile, a suo avviso, con i paragrafi 14 e 51 che assegnano la musica alla sfera delle arti belle (in Kant 1911).

#### *Annotazione 2*

Secondo Maecklenburg l'origine di questa concezione fisiologica sarebbe il saggio di carattere psicologico di Kausch sull'influsso dei suoni sul corpo e sull'anima pubblicato nel 1782 (Maecklenburg 1914, p. 211). Come si è visto nel capitolo precedente, la concezione è stata elaborata da Kant prima del 1782; è però un dato di fatto che Kausch ha inviato a Kant il proprio contributo nel 1787. Nachtsheim ha toccato, seppure rapidamente, il tema del rapporto fra il piacevole nella musica e la valutazione positiva dell'antropologia di Burke nella *Nota generale all'esposizione dei Giudizi estetici riflettenti*. Nachtsheim nota che il nesso fra il sistema di Kant e la sua estetica musicale è rimasto inesplorato (1997, p. 31 nota 96): «Kant accenna alla motivazione sistematica di ciò nella *Esposizione generale dei giudizi estetici riflettenti*, constatando mediante il richiamo a Burke che accanto ad un'esposizione trascendentale è possibile anche una deduzione empirica (fisiologica o psicologica) del bello, che rientra però nell'antropologia empirica [...] Ma questa esposizione empirica sfocia sempre soltanto in ciò che Kant chiama piacevolezza. Detto altrimenti: la teoria di Burke è, agli occhi di Kant, in quanto si occupa di prodotti delle arti belle, una teoria (meritevole di essere studiata) del piacevole». Al contrario, Moos sostiene che «Kant non si arresta a questa concezione materialistica, ma che essa significa una ricaduta occasionale nel sensismo di un Burke combattuto da Kant» (Moos 1922, citato in Nachtsheim 1997, p. 262).

### 13. MUSICA E FINALITÀ OGGETTIVA FORMALE

Il paragrafo 62 affronta il tema della finalità oggettiva e meramente formale e della sua differenza dalla finalità materiale; esso mira a

dimostrare che accanto alla finalità soggettiva e formale, di cui si è svolta l'analisi nella teoria del bello, nell'analitica del sublime e nella definizione del genio, vi è anche una finalità oggettiva, anch'essa formale, che deve essere a sua volta differenziata dalla finalità oggettiva e materiale che rappresenta l'oggetto vero e proprio della teleologia. Il gusto si fonda sulla finalità soggettiva e formale che coincide con il libero gioco delle facoltà conoscitive; anche il sublime si può ricondurre a una forma particolare di finalità soggettiva e formale che non deriva dal rapporto fra immaginazione e intelletto, ma dal rapporto fra immaginazione e ragione; immaginazione, intelletto, spirito e gusto sono le facoltà da cui risulta la finalità soggettiva e formale che è alla base del genio.

In che consiste, allora, la finalità oggettiva e formale? Kant illustra questo concetto con due esempi: le figure geometriche, i numeri aritmetici. Se i primi sono oggetto della geometria i secondi rientrano nella matematica come scienza dei numeri. Certo, l'argomentazione si sofferma più sulle figure geometriche e l'intero paragrafo si prefigge di dimostrare che alle figure geometriche non si può attribuire la qualifica della bellezza perché il giudizio che si formula su di esse è fondato su concetti e quindi è in contraddizione con le condizioni che rendono possibile il gusto, il quale non può essere ricondotto a concetti conoscitivi determinati. Tuttavia, è possibile applicare le considerazioni relative alle figure geometriche anche all'aritmetica e ai suoi numeri e chiedersi quale sia il rapporto fra la musica e la matematica come scienza dei numeri. «Si usa il termine *bellezza* a proposito di queste proprietà sia delle figure geometriche che dei numeri» (CdG, p. 337): numeri e figure geometriche sono atti alla soluzione di una quantità di problemi secondo un unico principio, e questa soluzione non ha luogo sulla via del pensiero discorsivo bensì su quella dell'intuizione. I numeri sono considerati belli da alcuni autori e posti sullo stesso piano della bellezza delle figure geometriche perché rivelano una certa finalità. Kant critica qui Johann Georg Sulzer che attribuisce alle formule algebriche la qualifica della «bellezza intellettuale»: il suo er-



rore consiste nel chiamare «bellezza» la finalità delle figure geometriche e dei numeri; la finalità è un accordo, una convenienza nei confronti della nostra facoltà conoscitiva, ma non riguarda il sentimento di piacere.

Platone ha compreso che l'animo è dotato della facoltà di percepire i rapporti numerici armonici, ma ha cercato l'origine dei rapporti numerici musicali in un intelletto divino; la sua ammirazione per l'armonia si è così surrettiziamente trasformata in esaltazione.

Questi passi sembrano non essere noti a Bosanquet che afferma che il nostro filosofo non aveva conoscenza alcuna del valore che la musica rivestiva per i pensatori dell'antichità: «Prendendo nota delle perplessità di Kant sulla musica, possiamo ricordare che egli fece ben poco uso degli antichi che sapevano qualcosa del vero valore di quell'arte che abbiamo visto trascurata nel medioevo e nell'estetica del diciottesimo secolo» (Bosanquet 1949, pp. 281-282).

Differenziandosi esplicitamente da Platone e anche da Pitagora, Kant non reputa che i rapporti matematici siano oggetto di una conoscenza che derivi a priori dalla mera ragione e non pensa che i sensi non svolgano alcun ruolo in essa. Egli non può accettare che i sensi contengano *louter Blendwerck*, mero inganno: proprio il senso dell'udito, un senso esterno, può percepire i rapporti fra i suoni; Kant rimprovera a Platone e Pitagora la tendenza a sconfinare nel misticismo, sottovalutando la sensibilità e la sua funzione.

Se non vogliamo commettere l'errore di chiamare belle le formule algebriche e le proprietà dei numeri per cui essi si distinguono per la loro attitudine alla soluzione di una quantità di problemi secondo un unico principio, dobbiamo quindi tracciare una netta linea di separazione fra la finalità che le caratterizza e la vera e propria bellezza: non esiste una bellezza intellettuale, perché la bellezza è sempre soltanto sensibile; l'espressione «bellezza intellettuale» dovrebbe essere sostituita dal termine «finalità formale e oggettiva». Se però si vuole applicare l'aggettivo «bello» anche alla scoperta di rapporti numerici e alla soluzione di problemi aritmetici, si deve

chiarire che non le formule algebriche sono belle; bella è la dimostrazione matematica in cui intelletto e immaginazione si sentono corroborati a priori, bello è il fondamento del piacere che ne deriva, il quale, sebbene sia dato da concetti, è comunque soggettivo; la perfezione, al contrario, è connessa con un piacere [*Wohlgefallen*] oggettivo (cfr. CdG, p. 337).

È dunque chiaro che la critica al concetto di bellezza intellettuale riguarda solo i numeri algebrici e il loro uso nella matematica; in questo senso Kant è avversario di Sulzer. Per quanto concerne però la bellezza sensibile di cui parla Sulzer, Kant non nega che essa sia vera e propria bellezza; allorché Sulzer adduce come esempio di bellezza intellettuale regole algebriche, e si riferisce alla matematica come scienza dei numeri, ed esemplifica la bellezza sensibile con le proporzioni aritmetiche stabilite da Euler fra i numeri delle vibrazioni delle onde sonore, Kant ne apprezza il discorso. Contro Sulzer egli annovera le formule algebriche nella finalità oggettiva e formale; con Sulzer inserisce i rapporti fra le note nella sfera della bellezza. I rapporti numerici che stanno a fondamento della musica non sono, quindi, per Kant, bellezza oggettiva e formale, ma corrispondono al gioco delle facoltà in quanto sono musica senza testo e anche musica senza tema come è stato mostrato dal paragrafo 16, con il quale il presente paragrafo è in completo accordo.

#### 14. LA SECONDA EDIZIONE DELLA *CRITICA DEL GIUDIZIO* (1793)

##### 14.1. *Kant a Hellwag*

Sebbene numerosi editori e interpreti abbiano pensato che la variante della terza edizione *woran ich doch gar nicht zweifle* fosse corretta anche per la prima e per la seconda, si è mostrato precedentemente per quale motivo sia verosimilmente esatta, in relazione alla teoria esposta nel 1790, la variante della prima edizione. Le ricerche sopra condotte hanno portato al seguente risultato: secondo

Kant si ha ragione di supporre che i suoni non siano altro se non una successione regolare di vibrazioni dell'aria che colpiscono le parti elastiche del nostro orecchio. Non si può peraltro sostenere con certezza che l'animo sia in grado di percepire la natura fisica dei suoni come unità di una molteplicità, sebbene si possano addurre motivi che rendono legittima la tesi della bellezza dei singoli suoni.

La teoria musicale della seconda edizione non si differenzia da quella della prima. La seconda edizione coincide con la prima nei paragrafi sulla musica e l'espressione *woran ich doch gar sehr zweifle* compare anche nella seconda. Può forse trattarsi di un errore di stampa sia nella prima sia nella seconda edizione? Si può dimostrare che Kant ha avuto a lungo fra le mani la prima edizione dell'opera e che la sottopose ad accurate revisioni. Ciononostante egli non mutò il *gar sehr*, sebbene si possa constatare che egli corresse abbondantemente il testo precedente e seguente a questo passo. Si può dunque accettare che la variante *gar sehr* rifletta la posizione di Kant nel 1790 e nel 1793. Erdmann scrive nell'introduzione alla sua edizione della *Kritik der Urteilskraft* che Kant mostrava una rara indifferenza per la correzione dei suoi scritti a stampa e che probabilmente dalla fine degli anni Cinquanta in poi non ha mai corretto personalmente una delle sue opere; si limitava ad approntare di malavoglia *errata corrige* per gli errori di stampa che gli balzavano agli occhi in modo particolarmente evidente a una lettura superficiale (cfr. Erdmann 1880, pp. XXXIII-XXXIV). Werner Stark si è opposto a questa tesi diffusa nella filologia kantiana, secondo la quale Kant aveva scarsissimo interesse per la forma esteriore delle sue opere, affermando che la collaborazione dell'autore era ridotta per motivi esteriori. Non fu dunque l'autore, ma il correttore a rivedere le opere al momento della loro stampa (cfr. Stark 1988).

Sulla stampa della seconda edizione siamo però ben informati grazie alle lettere di Kant a De La Garde; «le lettere di Kant alla casa editrice berlinese, che ebbe vita breve, di François Théodore de

LaGarde (1756-18??) sono il documento più esaustivo per comprendere il modo in cui Kant collaborò alla stampa dei suoi scritti» (Stark 1993, p. 32); esse dimostrano che Kant era interessato alla revisione dell'opera e che se ne occupò a lungo. Il 2 agosto 1791 Kant prega De La Garde di inviargli l'esemplare interfogliato promesso (AA XI, p. 275); il 28 ottobre 1791 conferma di aver ricevuto l'esemplare e comunica di voler restituire l'esemplare corretto entro la fine di novembre 1791 (AA XI, p. 301). Il 12 giugno 1792 scrive, infine, di avere inviato il 10 giugno l'esemplare corretto dell'opera in un pacco; segnala che le correzioni iniziano dalla lettera A ad eccezione della prefazione e della introduzione e che, fatta eccezione per la nota a p. 462, nulla è stato aggiunto perché non lo si è ritenuto necessario. La correzione della prefazione e della introduzione, se vi si trovano errori oppure sono necessarie piccole aggiunte, sarà inviata tra breve, garantisce Kant che prega il suo destinatario di iniziare la stampa dal foglio A. (AA XI, p. 341). Da queste lettere risulta che Kant ha sottoposto la prima edizione a una revisione protrattasi dall'agosto del 1791 al luglio del 1792. Rosenkranz riteneva che Kant non avesse mai compiuto «una trasformazione intrinseca del testo». Hartenstein conosce la differenza fra la prima e la seconda edizione, ma crede che la terza sia una semplice ristampa della seconda e Kirchmann parla di una ristampa immutata. L'ultima lettera è particolarmente rilevante poiché ne risulta che Kant finì solo il 10 giugno 1792 la correzione dell'esemplare della *Kritik der Urteilskraft* ad eccezione della prefazione e della introduzione che aveva promesso per la fine del mese di novembre 1791. Ancora più significativo è il fatto che Kant dica di non avere aggiunto nulla al testo, fatta eccezione per la nota a p. 462.

Sul periodo di tempo che intercorre fra la prima e la seconda edizione della *Critica del Giudizio* abbiamo a nostra disposizione un certo numero di informazioni che si possono ricavare soprattutto dall'epistolario di Kant. Hellwag ricordava a Kant nella lettera da lui inviata di aver pubblicato nel «Deutsches Museum» del 1786 un

saggio su questo tema. Il 3 gennaio 1791 Kant risponde in una lettera della quale ci sono conservati, nell'Edizione dell'Accademia, sia la stesura definitiva sia il progetto. Arthur Warda pubblicò entrambi i testi in un saggio dal titolo *Zwei Briefentwürfe Kants* che comparve nel volume del 1900 della «Altpreußische Monatsschrift». A differenza della trascrizione della Edizione dell'Accademia, nel saggio di Warda è accessibile anche la stesura originaria del progetto che Kant sottopose poi a revisione, modificando le proposizioni in alcuni punti.

Opportuno, a questo punto, un confronto fra la lettera, il progetto e la trascrizione del progetto ad opera di Warda, che riporta alla luce oscillazioni e incertezze che possono dimostrarsi rilevanti. Sebbene la lettera non contenga alcuna dichiarazione sul passo del paragrafo 14 relativo a Euler e alla teoria della riflessione, si può determinare sulla base degli altri due documenti quale variante rifletta la posizione di Kant nel 1791. Dalla lettura comparata dei tre testi si possono trarre le seguenti conclusioni: 1) anche durante la stesura della risposta a Hellwag, Kant si sente insicuro e dubita di fatto che la musica abbia a che fare con la riflessione; egli definisce «problematico» anche il parallelismo fra suoni e colori 2) Kant è però incline a designare «belli» sia i suoni sia i colori singoli. Ecco testo e progetto della lettera inviata da Kant a Hellwag:

In primo luogo, per quanto concerne l'analogia fra i colori e i suoni, Ella porta sicuramente più vicino alla soluzione il problema del loro rapporto con il giudizio di gusto (che non può essere un mero giudizio dei sensi sul piacevole e sullo spiacevole). A questo proposito, mi sembra interessante, e meritevole di venire ulteriormente sviluppata, la Sua scala delle vocali, intese come gli unici suoni che possono avere di per se stessi un suono. Infatti nessuno può pensare la musica, se non è al tempo stesso in grado di accompagnarla con il canto, per quanto inetto egli sia. Qui appare nel contempo evidente la differenza fra il gioco dei colori e quello dei suoni, giacché il primo non presuppone il potere produttivo dell'immaginazione. Sennonché al momento attuale sono troppo

immerso nella meditazione di altri argomenti, per potermi per ora adeguatamente occupare di questa indagine. Devo solo rilevare che, quando nella *Critica del Giudizio* ho parlato di persone che, sebbene possedessero un ottimo udito, non sapevano distinguere una nota dall'altra, ma che non erano assolutamente in grado di distinguere una nota da un semplice suono. Avevo presente alla mente il mio migliore amico, il commerciante inglese Green, scomparso quattro anni fa. Quando era bambino, i suoi genitori avevano rilevato questo difetto e perciò gli avevano fatto imparare a suonare il piano con le note. Sennonché né allora né dopo egli riusciva a rilevare la minima differenza quando era un altro a suonare al piano o a cantare un pezzo totalmente diverso; di conseguenza, le note erano per lui un mero rumore. Analogamente, ho letto da qualche parte di persone le quali non riuscivano a discriminare nell'insieme della natura altro che luci e ombre e, sebbene i loro occhi fossero sanissimi, vedevano tutti gli oggetti come in un'incisione in rame. È interessante notare che nel mio amico Green questa incapacità si estendeva anche alla poesia: non riusciva mai a riconoscere la sua differenza rispetto alla prosa, se non per il fatto che essa consiste in una disposizione delle sillabe coatta ed artificiosa. Perciò leggeva molto volentieri gli *Essays on Man* di Pope, ma trovava seccante che fossero scritti in versi (Kant 1990, pp. 249-250).

#### Progetto

Vs. Sig. Ill. ma mi pone una quantità di problemi che per la maggior parte ha già risolto benissimo da sé.. Permetta che le comunichi per cenni, piuttosto che renderlo perspicuo nei dettagli, il mio giudizio, giacché esso - a causa della brevità del tempo a mia disposizione - non è ancora pervenuto a maturazione. Ritenendo che lì si debba giudicare come un bel gioco delle sensazioni, Ella ha sicuramente portato più vicino alla soluzione il parallelo fra i colori e i suoni in un giudizio estetico; parallelo che io ho avanzato in modo meramente problematico. Sennonché mi sono attualmente tanto allontanato da questo tipo di indagine, che - per tener conto dell'insieme delle ragioni pro e contro - mi occorrerebbe adesso molto più tempo di quello che posso dedicarvi, e lascio volentieri

alla Sua ulteriore indagine l'esecuzione di questo compito. Mi sembra che la Sua scala dei suoni verbali indipendenti (le vocali) dia occasione ad importanti osservazioni: le vocali sono le sole ad essere dotate di suono, a differenza degli elementi verbali puramente sonori (le consonanti), che non sono di per sé veicoli dei suoni, ma servono alla voce umana solo per collegare le vocali. Infatti nessuno può intendere una musica se non sa accompagnarla con il canto, e nemmeno può indicare chiaramente le note (per questo motivo il canto degli uccelli non è per noi vera musica). A questo proposito rilevo ancora soltanto che, quando a p. 2[09] della *Critica del Giudizio* parlavo di coloro che non riescono a percepire alcuna differenza fra le note nel canto di un altro o in una musica strumentale, non intendevo dire che essi confondono spesso le note, ma che non riescono assolutamente a distinguere una nota da un semplice suono. Un esempio sorprendente me lo forniva un mio amico scomparso quattro anni fa, il commerciante inglese Joseph Green. Durante la giovinezza era stato costretto a suonare al piano pezzi di spartiti, ma né allora né per tutta la vita riuscì a percepire la differenza quando qualcuno suonava su questo strumento un pezzo totalmente diverso; egli possedeva perciò il senso della sonorità, ma non possedeva minimamente quello della tonalità. Ciò era collegato anche con la sua restante capacità di giudicare esteticamente: leggeva volentieri, per es., gli *Essays on Man* per i pensieri contenutivi, ma, avvertendoli come qualcosa di coatto, non riusciva a provare piacere nel verso e nella rima. Analogamente, d'altro canto, per quanto concerne le differenze cromatiche, intendevo riferirmi all'esempio (ancorché raro) di quella famiglia inglese, alcuni membri della quale non avevano assolutamente nessuna rappresentazione di colore, ma nel mondo visibile percepivano solo luci ed ombre, come in un'incisione in rame (Kant 1990, pp. 255-256).

Nella trascrizione del progetto pubblicata da Warda si può notare la presenza, in seguito riprodotta entro parentesi quadra, di un'affermazione poi cancellata da Kant, che non è trascritta nell'Edizione dell'Accademia; sebbene il suo contenuto renda ma-

nifesto come Kant fosse propenso ad accettare la soluzione della bellezza dei suoni e dei colori, il fatto stesso che egli dapprima la scrisse e in un secondo momento la cancellò lascia trasparire visibilmente la sua indecisione al riguardo, e la presenza in lui di un «dubbio» non ancora risolto.

Ritenendo che li si debba giudicare come un bel gioco delle sensazioni [opinione alla quale io stesso sono maggiormente incline] Ella ha sicuramente portato più vicino alla soluzione il parallelo fra i colori e i suoni in un giudizio estetico; parallelo che io ho avanzato in modo meramente problematico.

#### 14.2. *L'assenza di urbanità della musica*

Nella seconda edizione della *Critica del Giudizio* Kant aggiunge, inoltre, la seguente considerazione:

Inoltre, alla musica, bisogna rimproverare una certa mancanza di urbanità, soprattutto per la proprietà dei suoi strumenti, di spandere il proprio influsso al di là del richiesto (al vicinato), per così dire imponendosi e violando la libertà di quanti non partecipano al trattenimento musicale; cosa che non fanno le arti che parlano agli occhi, poiché basta distogliere questi quando non se ne vuole accogliere l'impressione. Pressoché lo stesso accade per il piacere che dà un odore che si spande lontano. Chi estraе dalla tasca il fazzoletto profumato tiranneggia chi sta intorno a lui ignorandone la volontà e costringendolo, se vuole respirare, a godere anch'egli di quel piacere; è perciò che quest'uso è passato di moda (CdG, p. 303).

Nella nota soggiunge:

Coloro che hanno consigliato per le devozioni domestiche anche il canto di inni spirituali non hanno riflettuto sul fatto che, con una pratica di culto tanto chiassosa (e proprio per questo sovente fari-



saica) causavano un grosso incomodo al vicinato, costretto, o ad unirsi al canto, o ad interrompere il suo lavoro intellettuale (CdG, p. 303).

Dal momento che il giudizio negativo del filosofo e le sue lamentele si riferiscono al canto degli occupanti la prigione posta nelle vicinanze della sua abitazione, alla loro «stentorische Andacht», non è facile trarne la conclusione che Kant non apprezzasse la musica intesa come arte bella. Nessuno valuterebbe come musica sublime i canti provenienti da un istituto penitenziario. Fra i canti spirituali cui Kant pensa e i capolavori dei grandi maestri vi è un abisso incolmabile, e nessuno direbbe che coloro che apprezzano i canti spirituali provenienti da una prigione abbiano, al contrario, una profonda conoscenza dell'arte musicale. L'aneddoto mette in luce un contesto biografico la cui presenza è ancora visibile nella seconda edizione della *Critica del Giudizio*. Bersaglio polemico del filosofo sono qui coloro i quali hanno consigliato per le devozioni domestiche anche il canto di inni spirituali, usanza da deplorare soprattutto dal punto di vista morale e religioso. La forma musicale di questi canti non è qui oggetto di discussione; essi non sono nominati, infatti, come oggetti di un giudizio di gusto estetico, ma come dimostrazione di una pratica di culto farisaica che non trova origine nella pace e nella serenità della coscienza morale. Poiché questo tipo di musica provoca notevole fastidio, l'ascoltatore può essere costretto a unirsi al canto e ad interrompere il suo lavoro intellettuale. Egli deve necessariamente unirsi al canto perché, come sappiamo, la musica attrae con molta forza la facoltà dell'immaginazione involontaria. Che la musica ci attragga a sé al punto tale da costringerci ad ascoltarla contro la nostra volontà anche quando siano emessi suoni stentati che nulla hanno a che fare con la bellezza e sono percepiti nella loro spiacevolezza, non è certo ammissione che possa fornire testimonianza della valutazione sprezzante e negativa, da parte di Kant, della musica in generale. L'attenzione del filosofo non è qui rivolta alla musica in sé e per sé, ma solo alla musica

spiacevole, il cui effetto sull'animo è analizzato nei suoi fondamenti antropologici e fisici. Che questo tipo di musica ci disturbi deriva dalla natura fisica dei suoni musicali, fondata a sua volta sulla costituzione fisica del suono in generale: è una proprietà del suono in generale che esso penetri dappertutto. Esclusivamente sotto questo aspetto la natura dei suoni musicali non è più comparata con la natura dei colori; il mondo dei colori e degli oggetti della vista che nel paragrafo 14 era posto sullo stesso piano dell'udito e dei suoni musicali ora si avvicina all'odorato e alle sensazioni che lo riguardano, le quali, per la loro natura fisica, colpiscono necessariamente l'uomo.

#### *Annotazione*

Questo aneddoto è citato quasi di norma in ogni contributo sul tema per dimostrare che il filosofo di Königsberg era uomo poco amante della musica e che gli eventi musicali non rientravano nelle sue esperienze di vita. Desmond scrive: «Kant usa un'immagine veramente indicativa: compara la musica con un gentiluomo che estrae un fazzoletto profumato dalla sua tasca - il profumo si diffonde dappertutto in modo indeterminato e nessuno può decidere di sottrarsi al suo effetto [...] Kant vede in ciò solo un'intrusione indesiderata» (Desmond 1998, p. 613). Anche Menzer nota: «Qualcosa di ancor meno rallegrante si può dire, infine, sul rapporto fra Kant e la musica [...]. Purtroppo il vecchio Kant si è reso colpevole di un biasimevole e deviante fraintendimento nella seconda edizione della *Critica del Giudizio* quando ha rimproverato alla musica una mancanza di urbanità perché disturba il vicinato» (Menzer 1952, p. 20). E spiega poi che una nota ci rivela il motivo di questa condanna. Erano i canti farisaici dei reclusi del carcere che lo avevano disturbato nel suo lavoro (cfr. Menzer 1952, p. 20). Cfr. anche Moos 1992 (citato in Nachtsheim 1997, p. 263): «Sono note le lamentele del grande filosofo sul rumore molesto prodotto dalla musica [...]». Odebrecht ritiene che l'amareggiata e caricaturale critica alla teoria musicale di Kant nella *Kalligone* colga nel segno (Odebrecht 1938, p. 139).

## CONCLUSIONE

Kant non si accosta all'arte musicale come musicista, né come raffinato e colto critico musicale; al fine di chiarire la sua posizione è necessario tener presente che egli "capiva", come è unanimemente riconosciuto, l'antropologia, la fisica, la matematica, la logica, la critica della ragione pura (nella sua triplice articolazione in critica della ragione pura, della ragione pratica e del Giudizio, come essa è proposta in base alla nuova concezione formulata sin dalla *Prefazione alla Critica del Giudizio*), conosceva numerose teorie musicali e diverse forme di produzione musicale. Quando, in un'aggiunta al § 53 dell'edizione del 1793, afferma che la musica "disturba il vicinato", Kant non si riferisce alla musica in sé e per sé considerata come arte bella, ma a quel tipo di musiche che propriamente si dovrebbero designare "rumori" spiacevoli per l'udito; non nomina Bach, Mozart o Haydn ma, espressamente, i "chiassosi" e "farisaici" inni spirituali del vicinato e dei reclusi del carcere.

Il capitolo I ha tracciato il quadro delle discussioni nel quale la teoria di Kant si è inserita, riportando alla luce le dottrine note al filosofo. Per l'indagine matematica e fisica sulla musica si rivelano fondamentali Pitagora, Platone, Leibniz, Rameau, e soprattutto Euler, le cui *Lettere a una principessa tedesca* si impongono come l'autorità cui il filosofo sempre si richiama; Euler riveste, per la musica, la medesima importanza di Winckelmann per la concezione delle arti figurative, di Omero, Virgilio, Milton e Pope per la

poesia, di Euclide per la geometria, di Newton per la fisica. Si dimostra di grande rilievo, per la concezione della natura della singola impressione sonora, la lettura dei manuali di fisica di Segner, Johann Peter Eberhard, Erxleben, Karsten; né si può escludere la presenza di un dialogo implicito con Sulzer, Mendelssohn, Burke e Hutcheson. Kant intervenne relativamente alla progettata costruzione di un clavicembalo oculare da parte di Louis Bertrand Castel, che suscitò vivo interesse fra i contemporanei, assumendo un atteggiamento negativo, e accettando l'analogia fra suoni e colori nella formulazione ad essa conferita da Euler. Significativo risulta, infine, il confronto con le concezioni di Hume, Home e Rousseau sul rapporto fra musica e cultura della sensibilità, con l'identificazione fra dissonanze e "dolori innominati" esposta da Pietro Verri, con le considerazioni di Mendelssohn, Derham, Euler, de Hautesierck e Kausch sull'effetto corporeo della musica e con le osservazioni di Derham (e forse anche di Sulzer) sugli affetti.

Il capitolo II ha ricostruito le diverse fasi dell'estetica musicale kantiana nelle loro linee fondamentali, mettendone in rilievo le trasformazioni e le modificazioni. Le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* assegnano alla musica la sfera del sentimento e ne riconoscono il valore per la formazione del sentimento morale. Nei documenti successivi a questa data si trovano tracce dell'interesse per la fisica e la matematica nel loro rapporto con la musica.

Intorno al 1770 Kant dà una veste filosofica sua propria alle ricerche acustiche di Leonhard Euler. Il fondamento del giudizio a priori è dato dalla forma pura del tempo alla quale corrisponde una relazione strutturata di singole sensazioni sonore, che prende il nome di "gioco delle sensazioni". L'attività dell'organista è un'attività intellettuale inconscia, non il risultato di un sentimento individuale e soggettivo. Anche le singole sensazioni sonore sono giudicate belle, data la loro struttura matematica. Accanto a queste considerazioni sull'aspetto a priori della musica si collocano riflessioni sul suo rapporto con il piacere individuale e soggettivo. Intor-

no al 1780 l'a priori non è più rintracciato nel tempo, ma è affidato paradossalmente all'esperienza: si delinea una concezione dell'a priori del gusto comparativo, relativo. A partire dal 1775 l'atto del comporre musica è ricondotto al principio della genialità, che discende a sua volta dall'idea, di derivazione platonica; idea è una totalità, il tema musicale, progettata dal genio in modo autonomo, indipendentemente da ogni ricorso all'esperienza. Se fino al 1780 la musica è annoverata fra le arti figurative, dopo questa data viene a far parte delle "arti del gioco delle sensazioni". Intorno al 1780 si realizza inoltre la trasformazione di significato delle dissonanze, che da alternanza diventano dolore momentaneo necessario al piacere; e ciò, come si vedrà, in seguito alla lettura di Verri.

Il capitolo III si è soffermato sull'opera pubblicata nel 1790 in prima edizione, nel 1793 e nel 1799 in seconda e terza edizione. Emerge come la teoria dell'arte musicale che vi è contenuta possa essere compresa solo quando la si inserisca nel contesto sistematico della terza *Critica*, e non la si separi forzatamente dalle sue premesse. Se si tiene presente come ogni accenno all'arte musicale non sia una riflessione casuale, né un'osservazione sporadica, ma si ricollegli direttamente ed esplicitamente a principi fondamentali della *Critica*, si comprenderà come questa teoria, ben lungi dal potersi considerare un coacervo di contraddizioni, presenti una sua unitarietà sistematica, né sia riconducibile alle bizzarrie della psiche del filosofo, al deteriorarsi delle sue facoltà mentali o al suo pessimo gusto musicale. Si è notato che la concezione musicale di Kant è riconducibile a un'impostazione idealistica, in quanto la musica esprime idee estetiche, formalistica poiché la forma matematica indipendente da qualsiasi sentimento è l'oggetto del giudizio musicale, sensistica in quanto considera l'effetto corporeo lo scopo principale della musica, e infine naturalistica, poiché fonda l'espressione del sentimento sulle modulazioni naturali della voce. Una comprensione unitaria della musica, si osserva (si veda ad esempio il saggio di Moos del 1922 ristampato in Nachtsheim

1997, p. 264), fu esposta non da Kant, ma dai pensatori del XIX secolo che si fondavano sui risultati della sua filosofia.

Si potrebbe forse rispondere a questa obiezione con l'osservazione che la teoria di Kant non è né idealismo, né formalismo, né sensismo, né naturalismo ma, semplicemente, "kantismo". La teoria della *Critica del Giudizio* si fonda sulla compresenza di diversi piani di indagine: vi si notano la riflessione sulla natura fisica del suono, la considerazione della sua percezione estetica, l'osservazione dei suoi effetti empirici, corporei, oggetto di un'antropologia. Non se ne desuma necessariamente la convinzione che Kant non avesse chiari i presupposti del suo pensiero, né che la sua concezione non sia unitaria; l'interpretazione della teoria presuppone piuttosto sempre la necessità di distinguere il contesto (fisico, trascendentale o antropologico) entro il quale sono formulate le diverse asserzioni; quando ciò sia posto in chiaro, la teoria si presenta nella sua complessità, nella sua ricchezza e nella sua coerenza; difficile è, infatti, incontrare vere e proprie contraddizioni insolubili o considerazioni prive di senso ed incompatibili con altre parti della terza *Critica*.

Analizziamo ora rapidamente i risultati che saranno esposti nel corso del capitolo, soffermandoci sulla struttura e sul contenuto della teoria. La *Critica del Giudizio* prevede una bipartizione in "Critica del giudizio estetico" e "Critica del giudizio teleologico". Entro la prima è posta una suddivisione fra Analitica del bello (§§ 1-22) e Analitica del sublime (§§ 23-29). Il § 7 chiarisce, sviluppando un'antropologia empirica, che il giudizio su un singolo suono, ad esempio di un violino oppure di uno strumento ad arco, non può essere se non soggettivo e individuale. Da esso ci si può spingere tutt'al più sino a un'universalità relativa; è possibile che, pur nella loro assoluta diversità, i giudizi dei singoli soggetti si possano ricondurre, grazie all'osservazione empirica, ad alcune regole generali che li accomunano in una società particolare, ma non si potrà mai affermare che il giudizio debba essere valido necessariamente per tutti gli individui a prescindere da qualsiasi osservazione empirica. Spostandosi sul terreno di una critica trascendentale, il para-

grafo afferma che solo il giudizio su un concerto nel quale regni sovrana l'armonia potrà aspirare a valere a priori per tutti, perché suo oggetto è la regolarità dei rapporti numerici fra i suoni. Il § 14 analizza l'oggetto del giudizio e distingue l'attrattiva della singola sensazione, tema di un'antropologia empirica, dalla bellezza dei suoni puri e della composizione, oggetto di una critica trascendentale. Se la bellezza possa competere non solo ai suoni semplici, ai suoni fondamentali, ma anche a tutti i suoni in generale è problema del quale è prospettata una soluzione in via ipotetica; non si può stabilire con certezza che ogni singolo suono possa essere considerato bello, ma si può dire che ciò può verificarsi se si accettano due premesse: che sia vera la teoria fisica (ripresa da Euler) sulla natura ondulatoria del suono e che sia vera la teoria trascendentale che l'animo è in grado di percepire questa struttura fisica nella valutazione estetica. Kant nutre tuttavia seri dubbi sulla seconda possibilità, mentre accetta senza esitazione la prima. Il § 15 esclude che vi possa essere un'attività oscura dell'animo a fondamento di tutto ciò che è relativo al gusto o alla produzione dell'arte bella; non accetta quindi la tesi, di derivazione leibniziana, che le improvvisazioni di un organista siano dovute a un'attività conoscitiva oscura della nostra anima. Il § 16 presenta le improvvisazioni musicali prive di un tema e la musica senza testo in generale, la musica strumentale pura, come oggetto di un giudizio sulla bellezza indipendente da ogni concetto: solo il libero gioco fra le facoltà dell'intelletto e dell'immaginazione può pronunciare un giudizio a priori su questo tipo di musica. Sia nel § 15 sia nel § 16 è svolta, relativamente alla musica, una critica trascendentale, né vi si rintraccia alcun interesse empirico o antropologico. La "Nota generale alla prima sezione dell'analitica" non analizza se non la musica come arte piacevole ed è un contributo all'osservazione antropologica dei suoi effetti; la struttura matematica, è sì, come si ripeterà nel § 53, la *conditio sine qua non* dell'attrattiva, ma non è sufficiente a suscitarsela; al contrario può verificarsi che essa risulti sgradevole e sia di ostacolo al libero movimento dell'immaginazione involontaria.

Alla nota fa seguito una *Deduzione del giudizio di gusto* (§§ 30-38). I paragrafi dal 39 al 41 affrontano in successione il problema della comunicabilità di una sensazione, il concetto del senso comune, l'interesse empirico per il bello. Il § 42 svolge una duplice considerazione: il virtuosismo nelle arti non è certo rivelatore di un interesse morale per la bellezza ed è quindi inferiore all'interesse per la bellezza naturale che manifesta direttamente un nesso molto stretto con il sentimento morale. I suoni musicali sono inferiori, sotto l'aspetto dell'interesse morale, ai suoni naturali; questi ultimi sono un linguaggio cifrato attraverso il quale la natura parla in modo immediato al nostro sentimento morale. Queste due considerazioni non escludono un nesso fra l'arte dei suoni e la moralità. Le considerazioni di questo paragrafo sulla bellezza naturale sono riprese nel § 59 che presenta la bellezza come simbolo della moralità.

I paragrafi 43-54 espongono la teoria dell'arte. Il § 44 inserisce la musica da tavola fra le arti piacevoli, atte a generare non il vero piacere estetico a priori, ma godimento e benessere corporei; la musica da tavola non è quindi certo arte bella, né la forma di musica più amata da Kant; compaiono qui ancora osservazioni antropologiche. Il § 48 pone, invece, in evidenza entro una critica trascendentale la possibilità di una contemporanea presenza di genio e gusto nell'opera d'arte musicale. Il § 51 analizza la musica come arte del bel gioco delle sensazioni e conclude che essa può essere considerata arte bella, purché si accetti, con Euler: che i suoni siano vibrazioni dell'aria in successione, che un orecchio musicale sia una particolare ed eccezionale sensibilità in grado di percepire rapporti matematici fra più note e rapporti fra vibrazioni sonore all'interno di una singola nota, che alle vibrazioni sonore siano analoghe le vibrazioni dell'etere che danno luogo ai colori. Su queste basi il paragrafo riprende e risolve nell'estetica il problema, già affrontato nella *Critica della ragion pura*, di una "anticipazione" della qualità, di una fondazione a priori della sensazione acustica e ottica. Tutte queste considerazioni possono essere collocate sul terreno di una



"critica trascendentale", fatta eccezione per la determinazione della struttura fisica dei suoni e dei colori. La possibilità, derivante dall'osservazione sia fisica sia antropologica, che il senso dell'udito non riesca a percepire la struttura matematica degli intervalli e del singolo suono, ravvisando in essi un rumore privo di leggi è prospettata come ipotesi alla quale non si dà però credito. Per il § 51 la musica è arte bella, sia quanto agli intervalli, sia quanto ai singoli suoni, purché si ammettano le ipotesi esposte sopra. Il § 52 imposta il concetto della "cultura", del valore propeudeutico dell'arte musicale in relazione allo sviluppo del sentimento morale; il canto, la danza, l'oratorio presentano un'unificazione fra il piacere per il bello e il piacere per il sublime e sono quindi "cultura". Si riprende qui il rapporto con il sentimento morale emerso nel § 42; se queste arti si uniscono all'esposizione di idee morali realizzano il loro proprio fine, se esse si limitano a essere usate come mezzo per scacciare la noia, si trasformano in mero godimento. Il § 53 si sofferma sia sull'aspetto empirico sia sull'aspetto a priori della musica che prende in considerazione non solo relativamente al giudizio di gusto, ma anche con riferimento alla produzione artistica. L'arte musicale esprime e suscita al tempo stesso una serie di sensazioni le quali si qualificano in modo più preciso come affetti, la cui azione è passeggera, riguarda l'immaginazione involontaria ed è sottoposta alle leggi meccaniche dell'associazione psicologica; sono queste le caratteristiche che permettono di rendere comprensibile l'attrattiva empirica che essa esercita universalmente. La musica esprime e suscita, però, anche un affetto dominante, che corrisponde al tema; questo affetto è l'idea estetica, indeterminata, costituita da una ricchezza di pensieri inesprimibile, indipendente dalla legge meccanica dell'associazione, e strettamente connessa invece con idee morali; il mezzo di cui il musicista si avvale per esprimere e comunicare l'idea estetica del tema è la forma matematica della composizione, risultante dall'armonia e dalla melodia, nelle quali il succedersi dei suoni assume struttura temporale; a differenza della comunicabilità universale "relativa"

dell'attrattiva, la comunicabilità universale del tema garantita dalla struttura matematica è a priori, favorisce la cultura dell'animo e non dipende dalle leggi meccaniche dell'associazione. La forma musicale alla quale si riferiscono queste osservazioni è la musica strumentale pura costruita attorno a un tema-affetto dominante. Il § 54 è incentrato sull'esame degli effetti corporei, anche terapeutici, delle sensazioni sonore; queste osservazioni empirico-psicologiche, derivanti dagli studi antropologici di Kant, non contribuiscono in nulla alla determinazione del piacere estetico, né si possono confondere con l'analisi del problema se la musica sia bella oppure piacevole, ma si concentrano sugli aspetti piacevoli di quell'arte; il piacere corporeo non è equivalente al piacere a priori, ma coincide, come già aveva notato Epicuro, con un sentimento vitale di benessere. Fra il § 55 e il § 59 (il § 60 è un'appendice e tratta la metodologia del gusto) si sviluppa la *Dialettica del giudizio estetico* che, però, non contiene accenni alla teoria musicale. Nella *Critica del Giudizio teleologico* il § 62 dimostra che la finalità delle relazioni aritmetiche fra i suoni musicali è bella, non essendo oggetto della matematica come scienza fondata su concetti, come invece ipotizzava Sulzer, e non essendo neppure oggetto di un intelletto divino intuitivo, come la intendeva Platone.

## APPENDICE

## SCHOPENHAUER E KANT

Il *Mondo come volontà e rappresentazione*, che dedica ampio spazio all'arte musicale, non si pronuncia espressamente sulla teoria di Kant. In assenza di espliciti riferimenti, le pagine che seguono si propongono di illustrare, sulla base di una comparazione condotta dall'esterno, quali siano le analogie e le differenze intercorrenti fra le concezioni, che sembrano sulle prime inconciliabili, espresse nelle due opere.

Emergerà come la distanza che separa le due teorie sia notevole e dipenda strettamente dalla loro collocazione sistematica: all'analisi del giudizio estetico ed alla ricerca dei suoi principi a priori, analisi che guida Kant anche laddove volge la sua attenzione all'arte dei suoni, subentra in Schopenhauer la teoria metafisica del mondo come rappresentazione e volontà. Da questa differente collocazione nei due sistemi derivano conclusioni diametralmente opposte. Tuttavia non si potrà passare sotto silenzio come, sotto il profilo contenutistico, gli elementi costitutivi della teoria della musica di Kant si possano ritrovare immutati in Schopenhauer. Dopo alcune iniziali osservazioni sull'orizzonte sistematico dei due autori (1.), il confronto verterà sul rapporto fra musica e acustica (2.), analizzerà quindi il tema «musica e volontà» (3.) e si concluderà con uno sguardo alla collocazione della musica nel sistema delle arti (4.).

## 1.

L'interesse di Schopenhauer per la musica e più in generale per l'estetica si colloca su di un livello ben difficilmente assimilabile a quello che caratterizza la ricerca di Kant; la contrapposizione è sottolineata con chiarezza dall'autore stesso nell'*Appendice al Mondo*, contenente la *Critica della filosofia kantiana*. Il metodo inaugurato da Kant è inizialmente oggetto di apprezzamento: Aristotele fra gli antichi, Home, Burke, Winckelmann, Lessing e Herder fra i moderni si erano prefissi di distinguere ciò che piace da ciò che non piace, di ricercare i mezzi in grado di suscitare piacere estetico muovendo dalle particolarità degli oggetti. L'osservazione fondata sull'esperienza, volta a distinguere le qualità specifiche dell'oggetto bello e a coglierne la differenza rispetto agli altri oggetti, la fissazione induttiva di principi particolari ed il passaggio a principi più generali si erano imposti come lo scopo di questa disciplina. In queste indagini di natura empirica il soggetto era del tutto trascurato e messo fra parentesi; il merito di Kant deve essere scorto proprio nel fatto che egli indirizzò la sua indagine direttamente su di un ambito dimenticato dall'estetica a lui precedente: il soggetto.

A Kant [...] - scrive Schopenhauer - anche per questo punto era riservato il merito di indagare seriamente e profondamente l'emozione stessa, in conseguenza della quale chiamiamo l'oggetto che la produce bello, per trovare se possibile gli elementi e le condizioni di essa nel nostro animo. La sua ricerca prese dunque interamente la via soggettiva. Questa via era palesemente la giusta, perché, per spiegare un fenomeno dato nei suoi effetti, si deve esattamente conoscere, per determinare con precisione la qualità della causa, prima questo stesso effetto (W I 627-628; M I, p. 569).

Tuttavia, il modo in cui Kant volle realizzare questa indagine orientata sul soggetto è errato sin dalle fondamenta, poiché egli inverte la ricerca soggettiva come analisi astratta e puramente logica

del giudizio, trascurando l'intuizione diretta e immediata del bello. Il suo oggetto è dato dal giudizio di gusto astratto, logico, e tutta la sua attenzione si concentra sul fatto che, mentre questo giudizio è da un lato un'asserzione pronunciata da un individuo riguardo ad un processo, quello del piacere estetico, che si verifica nel suo animo individuale, dall'altro esso si rivela dotato di un'universalità tale da valere quasi come una proprietà dell'oggetto. La costruzione della *Critica del Giudizio* è, dunque, parallela a quella della *Critica della ragion pura*: se in quest'ultima la conoscenza dell'oggetto era ricondotta alle forme dei giudizi, analogamente, nella *Critica del Giudizio*, la valutazione estetica dell'oggetto bello e dell'oggetto sublime viene ricondotta ai giudizi che vi sono preposti. Kant è, dunque, paragonabile ad un cieco in grado, nonostante la sua malattia, di formulare una teoria dei colori sulla sola base delle asserzioni udite e senza averne esperienza diretta. Schopenhauer ha qui presente il caso del cieco Saunderson, che insegnò a Cambridge matematica, ottica ed astronomia e che gli era noto attraverso Diderot. Schopenhauer lo cita nella *Quadruplici radice*, nella edizione del 1847:

Specialmente colpisce la sua attenzione la circostanza che un tale giudizio è manifestamente l'espressione di un processo nel soggetto, e tuttavia è così generalmente valido, come se riguardasse una proprietà dell'oggetto. Questo lo ha colpito, non il bello stesso. Egli parte solo sempre da espressioni di altri, dal giudizio sul bello, non dal bello stesso (W I 627-628; M I, p. 569).

2.

La tradizione della teoria musicale che assegna alla matematica un ruolo fondamentale nella determinazione dell'effetto che la musica produce sul soggetto è ben nota anche al filosofo di Danzica: nel *Mondo* è citata ed apprezzata la definizione di Leibniz, «il quale era

[...] nel vero», come «exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (W I 302, M I 298). A conclusione di un appunto contenuto nel *Reisebuch* e risalente al 1821 sono menzionati sia l'articolo *Klang* della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Sulzer, nel quale la teoria di Euler è riferita con precisione, sia le *Lettere ad una principessa tedesca*; la posizione di Schopenhauer rispetto a queste dottrine è di apprezzamento e di assenso. Sotto il profilo della conoscenza, del mondo come rappresentazione, la matematica può a ragione essere considerata il fondamento del piacere estetico suscitato dalla musica. Anche l'edizione del 1847 della *Quadruplici radice del principio di ragione sufficiente* insiste sull'importanza dell'udito come mezzo attraverso il quale ci è possibile accostarci alla musica; l'udito può comprendere rapporti numerici complicati non solo in astratto, ma direttamente in concreto.

L'armonia dei suoni - si legge nel *Reisebuch* - deve fondarsi in ultima analisi sul fatto che i numeri delle loro vibrazioni siano fra loro in un rapporto razionale [...]. Perciò è comprensibile *per qual motivo nell'armonia l'udito percepisca con chiarezza tanti suoni contemporaneamente* e riesca ciononostante a raccogliarli in un accordo: l'udito conta le veloci vibrazioni delle note più acute, nel cui numero sono contenute le vibrazioni di tutte le note più gravi [...] (Schopenhauer 1985, p. 41. Una scelta di passi dai manoscritti è comparsa in traduzione italiana in Schopenhauer 1981).

Nel saggio *Sulla vista e i colori* si afferma tanto che l'armonia si fonda su rapporti numerici fra vibrazioni dell'aria fra loro contemporanee quanto che l'uomo ha la capacità di giudicare, mediante il semplice ascolto, i suoni ad essi corrispondenti. «Ogni persona normale» è in grado di stabilire se un suono sia «la vera terza, o la quinta o l'ottava di un altro» (Schopenhauer 1994, vol. 3, pp. 193-297; Schopenhauer 1988, p. 52): è quasi un'anticipazione soggettiva dei suoni che ci fornisce una norma a priori per giudicarli. Così ogni singolo suono della scala musicale può essere colto nella sua diversità dagli altri grazie all'anticipazione del numero delle sue

vibrazioni. Anche qui un motivo kantiano, poiché, come abbiamo visto, al paragrafo 51 della *Critica del Giudizio* si avverte la presenza di anticipazioni della percezione della *Critica della ragion pura*. Come in Kant, le dissonanze si rivelano fattore imprescindibile per ragioni legate alla struttura matematica:

[...] non si potrebbe calcolare una gamma in cui la relazione col suono fondamentale fosse di  $2/3$  per ogni quinta, di  $4/5$  per ogni terza maggiore, di  $5/6$  per ogni terza minore, ecc. Infatti, se i toni avessero una relazione esatta con il tono fondamentale, non l'avrebbero tra loro, la quinta, ad esempio, dovrebbe essere la terza minore della terza, ecc.; i gradi della scala somigliano a degli attori, che ora debbono rappresentare una parte, ora un'altra (W I 314; M I 308).

È impossibile concepire ed eseguire «una musica di rigorosa esattezza». Se ne deve concludere, quindi, che «ogni musica, per essere possibile, deve più o meno allontanarsi dall'assoluta purezza; se vuole dissimulare le dissonanze che le sono essenziali, deve ripartirle fra tutti i gradi della scala, per mezzo del suo temperamento». La fonte che ispirò a Schopenhauer questa valutazione viene da lui stesso indicata: il § 30 dell'*Acustica* e il *Breve cenno sulla teoria dei suoni e dell'armonia* di Chladni. In queste teorie Schopenhauer ha piena fiducia e vi fa riferimento come a dottrine universalmente note e stabili nelle loro fondamenta (Cfr. W II 511-523; M II 464-474).

Come a Kant è nota a Schopenhauer la teoria ondulatoria di Euler; a questo proposito però si deve segnalare una differenza. Sotto l'aspetto della conoscenza, la teoria fisiologica, che Schopenhauer aveva già esposto nel suo scritto sulla vista e i colori, si trova in netta opposizione rispetto alla teoria proposta da Euler, la quale prevedeva un'analogia completa fra luce e aria, fra vista e udito, fra suoni e colori: Euler riteneva che la sensazione della luce percepita dall'occhio non fosse null'altro che una vibrazione meccanica analoga alle vibrazioni subite dall'udito in presenza dell'aria e che

queste vibrazioni colpissero la vista grazie all'etere, Schopenhauer considera invece il colore come il risultato di un'attività della retina (cfr. A. Schopenhauer, *Über das Sehn und die Farben. Eine Abhandlung*, in Schopenhauer 1994, vol. 3, pp. 193-297; tr. it. Milano 1988).

Quali fonti della sua «nuova teoria dei colori» Schopenhauer considera, oltre alla *Teoria dei colori* di Goethe, i colori accidentali di Buffon (anche Kant conosceva questa teoria, come risulta dalle *Lezioni di antropologia*, in AA XXV, p. 1244), la *Zoonomia* di Waring Darwin e un articolo di Himly pubblicato nella «Ophtalmologische Bibliothek» dal titolo *Einiges über die Polarität der Farben* (cfr. l'introduzione di Schopenhauer al saggio sulla vista e i colori).

Per questo giudica improponibile la costruzione di un clavicembalo ottico proposta dal gesuita e matematico parigino Louis Bertrand Castel: questi, fondandosi sull'analogia fra suoni e colori, aveva ritenuto possibile progettare uno strumento in grado di rappresentare per la vista ciò che la musica è per l'udito, di suscitare quindi piacere nell'osservatore attraverso un complesso sistema di ampole di colore diverso corrispondenti ciascuna ad una nota.

Poiché, per Schopenhauer, la natura della vista è attiva e quella dell'udito è passiva, non è assolutamente possibile riuscire a creare qualcosa di analogo alla musica per il senso della vista; una musica per gli occhi è semplicemente un'ipotesi assurda (cfr. W II 30-36; M II 31-36). La differenza netta fra la natura della vista e la costituzione dell'udito può essere resa comprensibile non appena si rifletta sulla loro struttura fisiologica: il processo dell'udire si compie mediante un'azione di vibrazione meccanica esercitata sui nervi, azione che poi è trasmessa al cervello. In tal modo si spiega l'effetto profondo ed immediato che la musica esercita sullo spirito: le oscillazioni dell'aria in cui consistono i suoni, che si succedono secondo rapporti numerici razionali, causano nelle fibre del cervello vibrazioni analoghe. La vista è invece un'effettiva azione



della retina per la quale la luce e le sue modificazioni, i colori, non rappresentano che l'occasione esterna.

Anche il fatto che suoni e rumori disturbino l'attività pensante dello spirito mentre al contrario il senso della vista non è d'intralcio all'attività del pensiero, deriva dalla passività dell'udito, per cui si realizza un'azione immediata dell'oggetto sull'attività pensante. Non può quindi suscitare meraviglia che coloro che sono dediti alla riflessione siano disturbati dal rumore e più in generale dai suoni a tal punto che ne risulta gravemente compromessa la possibilità stessa di pensare. Le biografie di Kant e di Goethe, ricorda Schopenhauer, ne danno conferma: entrambi erano molto sensibili al rumore; Goethe giunse perfino ad acquistare una casa pericolante vicina alla sua pur di non dover sopportare il rumore che sarebbe stato prodotto dai lavori di restauro. Le facoltà spirituali sono presenti nell'uomo in modo inversamente proporzionale alla capacità di sopportare indisturbati il rumore; è sufficiente notare che il nostro vicino permette al suo cane di abbaiare per ore ed ore per dedurre un'esatta valutazione delle sue capacità spirituali. Sulla base di queste considerazioni, Schopenhauer non si meraviglia che Kant abbia giudicato negativamente i suoni sgradevoli e il rumore considerandoli di intralcio al libero svolgimento del pensiero, anzi ne condivide pienamente l'atteggiamento.

Confrontiamo ora rapidamente la posizione di Kant con quella di Schopenhauer. La convinzione qui accennata, che troppo spesso è considerata indizio di una personalità insensibile alla vera natura della musica, sopravvive anche nel filosofo che ha collocato l'arte musicale al gradino più alto del sistema delle arti, assegnandole dignità metafisica. Schopenhauer nota che i suoni esercitano un'azione fastidiosa e ostile sul nostro spirito e che coloro che si dedicano ad attività intellettuali e sono dotati di grande intelligenza non possono sopportare alcun tipo di rumore, poiché esso interrompe il flusso costante delle loro idee e paralizza il corso del loro pensiero (WII, p. 47). Qual è il bersaglio polemico di Schopenhauer? Non certo la musica, ma piuttosto il chiasso. Lichtenberg

scrive nelle *Nachrichten und Bemerkungen von und über sich selbst*: «Sono sensibile in modo superiore al comune a ogni tipo di rumore, il quale perde però la sua impressione disgustosa non appena lo si connette con uno scopo razionale» (Lichtenberg 1800, Bd. I, p. 43). I lavori di restauro di una casa, martellate, abbaiare di cani e strilli di bambini sono orribili per Schopenhauer che precisa che l'unico vero e proprio assassino dei pensieri è lo schiacciare delle fruste, fenomeno al quale dedica il penultimo saggio (cap. XXX) dei *Parerga e Paralipomena*, che ha per titolo *Del chiasso e dei rumori* (si veda Piana 1997, p. 24).

Anche Schopenhauer, come Kant, formula una spiegazione fisica di questo fenomeno: la sensazione dell'udito non si forma nel labirinto, non si forma nella coclea, ma nel punto in cui il *pons Varolli* include la *medulla oblongata*, e quindi nel cervello. Il ricorso alla fisica spiega dunque il motivo per il quale certi suoni causano disturbo alla facoltà di pensare e interrompono il flusso costante delle idee; questi passi non analizzano la musica, ma l'effetto dei suoni sull'udito e soprattutto l'effetto del rumore. È sintomatico il fatto che Schopenhauer non solo non critichi Kant per aver espresso questo pensiero, ma anzi lo cita e ne giustifichi l'atteggiamento spiegandoci anche per quale motivo fisiologico egli fosse, come Goethe e Jean Paul, particolarmente sensibile. In questo modo Schopenhauer mostra di credere che la biografia di Kant ne dimostri non già l'incapacità di comprendere la musica, ma l'insofferenza per il rumore (cfr. Piana 1997, pp. 20-27). Poiché la vista è un senso attivo, mentre l'udito è un senso passivo, i suoni esercitano un'azione fastidiosa e ostile sul nostro spirito, e ciò tanto più quanto più lo spirito è attivo e sviluppato: i suoni turbano l'ordine dei pensieri e fiaccano momentaneamente l'energia mentale. Con gli occhi non abbiamo invece nessun disturbo analogo, nessun effetto immediato del dato visivo come tale sull'attività del pensiero; lo spirito pensante vive con gli occhi in un'eterna pace e, per quanto riguarda l'orecchio, in un'eterna guerra (cfr. Piana 1997, p. 24).

Un punto di incontro fra i due filosofi deve essere ravvisato, dunque, anche entro questo orizzonte. Kant non esita a dichiarare

che i suoni sgradevoli sono causati dall'assenza di urbanità; essi disturba il vicinato e, valutati secondo quest'angolo visuale, si prestano ad esser collocati sul medesimo piano di un rumore indistinto. Spesso questo passo è addotto a dimostrazione dell'incapacità, da parte del filosofo, di comprendere quell'arte sublime, l'arte di Haydn e di Mozart, che pure nella città Königsberg erano ben noti; qui si condenserebbe la vera motivazione delle contraddizioni che si vorrebbero ravvisare nella teoria kantiana. Il rimprovero mosso da Kant e il bersaglio cui esso è indirizzato permettono però una diversa collocazione di quel giudizio. Innanzitutto, è la natura degli strumenti e il modo in cui avviene la diffusione del suono nell'aria, una diffusione circolare, non lineare, ad offrire la giustificazione di quello sgradevole effetto; l'analisi è qui svolta non entro una dimensione estetica, ma a partire da un interesse per la natura fisica del suono. Inoltre, oggetto di critica non è la musica in generale, come arte del genio e dell'espressione delle idee estetiche, ma sono piuttosto strumenti che producano suoni sgradevoli per l'udito. Chi cita il rimprovero kantiano a testimonianza della scarsa rilevanza della teoria che vi è sottesa non può non tener presente sia che esso ricompare immutato in Schopenhauer sia che la sua presenza non suscita contraddizione entro la generale teoria della musica che il filosofo di Danzica sviluppa; così come non è di intralcio a quest'ultima la considerazione fisiologica, anch'essa già presente in Kant che, dalla natura dell'udito dipendono anche l'effetto immediato e profondo della musica sullo spirito, e lo stato d'animo che consegue ad essa.

### 3.

Se dal rapporto fra le indagini di Schopenhauer e le teorie del XVII e XVIII secolo da lui citate il discorso si sposta al suo sistema filosofico, si deve rilevare che all'apprezzamento per il nesso fra matematica e musica nel contesto della dottrina del mondo come rappresentazione si contrappone una posizione critica non appena si

intraveda la possibilità di un'analisi metafisica fondata sul concetto della volontà. Accettando le teorie matematiche ed annettendo valore alle indagini acustiche sull'udito si compie senza dubbio un passo avanti per quanto concerne la teoria del mondo come rappresentazione, ma la musica viene a coincidere con un'attività di calcolo, inconscia certo, però pur sempre di carattere intellettuale, e ci resta preclusa la possibilità di comprendere l'origine di quel piacere, di quell'intima gioia che essa trasmette. Ciò che deve essere preso in considerazione è proprio il fatto che l'ascolto della musica genera sentimenti e passioni, e solo grazie a questo aspetto ci si rivela il suo nesso con l'essenza metafisica del mondo, con la volontà. Leibniz era nel vero, conclude Schopenhauer, ma si limitava a considerare l'aspetto esteriore e superficiale, la «scorza» della musica.

E nondimeno - scrive Schopenhauer - la musica è un'arte così sublime e meravigliosa, di efficacia così grande sui sentimenti più intimi dell'uomo, così facile a comprendersi interamente e profondamente quasi una lingua universale oltrepassante in chiarezza la stessa evidenza del mondo intuitivo, che senza dubbio ci dobbiamo vedere ben più di un puro *'exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi'*, come la definiva Leibniz (W I; M I 298).

Per Schopenhauer, dunque, la vera essenza della musica non può essere colta attraverso il semplice riferimento alla struttura matematica delle vibrazioni prodotte dai suoni e, così intesa, la musica ha valore assoluto solo entro la teoria del mondo come rappresentazione; per Kant è proprio questa struttura a rappresentare il fondamento dell'universalità e della necessità del giudizio di gusto. Schopenhauer nomina Leibniz ed Euler come sostenitori di una teoria della musica che si mantiene alla superficie dei fenomeni e non giunge al nesso con la cosa in sé; per Kant, invece, proprio attraverso Leibniz ed Euler si può fondare il giudizio di gusto sulla

musica. Inoltre, ed in ciò è ravvisabile un'ulteriore differenza, Kant condivide *in toto* la teoria ondulatoria della luce proposta da Euler; quando passa ad analizzare il senso dell'udito e il suo rapporto con il senso della vista Schopenhauer, invece, pur recuperando tutta la tradizione settecentesca dell'acustica, valuta criticamente la concezione della vista, della luce e dei colori di Euler. La vista e l'udito sono separati l'una dall'altro, nota, da un abisso incolmabile: se la vista è il senso dell'intelletto, che presiede all'intuizione, l'udito è il senso della ragione, cui spetta l'attività del pensiero. La vista è un senso attivo, l'udito un senso passivo.

Dopo aver discusso del mondo in quanto oggetto di conoscenza, dopo avere insistito sul nesso causale come fondamento di questa conoscenza, Schopenhauer nota come proprio nel nesso causale sia insito il riferimento ad un dato ignoto; il problema che gli si pone ora è come realizzare il passaggio ad esso; esprimendosi con i termini della filosofia di Kant, si chiede come si possa attuare un passaggio dal fenomeno alla cosa in sé.

Volgendo la sua attenzione all'uomo, Schopenhauer trova la via di uscita cercata: l'uomo non è una alata testa d'angelo priva di corpo, non è solo il soggetto della conoscenza del mondo come rappresentazione, ma è anche costituito dal legame con il corpo, il quale, nella sfera della conoscenza, assolve alla funzione di offrire il materiale su cui l'intelletto si fonda per costruire la conoscenza stessa. Il corpo, però, può essere osservato e valutato anche da un altro angolo visuale, diverso rispetto a quello della conoscenza: esso non è solo oggetto fra oggetti, non è dato solo come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, ma si manifesta ad ognuno, attraverso i suoi atti, come volontà:

Al soggetto conoscente che deve la sua individuazione all'identità con il proprio corpo, esso corpo è dato in due maniere affatto diverse: da un lato come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, come oggetto fra oggetti, sottostante alle loro leggi; ma insieme dall'altro lato, è dato come qualcosa di immediatamente conosciuto

da ciascuno, e che viene designato col nome di volontà. Ogni atto reale della sua volontà è sempre infallibilmente anche un movimento del suo corpo (W I 119; M I 138).

La volontà è desiderio che continuamente si rinnova, desiderio struggente che non ha meta, insoddisfazione; la volontà non è che dispiacere che non ha mai fine. Il piacere non ha, in questa concezione, uno *status* positivo, ma può essere spiegato solo come momentanea liberazione dal dolore incessante della volontà. Solo il dolore è, quindi, positivo. Che il dolore preceda il piacere non è una semplice e mera constatazione empirica ricavata da un'indagine della mente umana, ma è un'affermazione sulla struttura metafisica del mondo, che diventa anche il fondamento dell'unico movente dell'azione morale, della compassione (cfr. M I 352-364. Sul prevalere del dolore sul piacere in Schopenhauer si veda Invernizzi 1994, pp. 24-28. Su Schopenhauer e la tradizione filosofica dell'Occidente si veda Riconda 1969).

Ciò che le presenti considerazioni dovevano chiarire: e cioè, l'impossibilità di una soddisfazione duratura, il carattere negativo della felicità, ha una spiegazione in quanto si disse alla fine del secondo libro: la volontà, di cui la vita umana e ogni altro fenomeno è l'oggettivazione, si riduce a una tendenza senza scopo e senza termine (W I; M I 362).

Non mi pare fuori luogo ricordare qui, incidentalmente, come questa concezione del piacere negativo avesse trovato nell'Illuminismo italiano espressione in Pietro Verri, che nel 1773 aveva pubblicato le sue *Idee sull'indole del piacere. Discorso*, poi riedite nel 1781 con il titolo *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*: anche per Verri l'osservazione rivela il prevalere del dolore sul piacere nel bilancio della felicità, anche per Verri questo prevalere può essere spiegato proprio quando si consideri che il piacere non ha una realtà positiva, ma si deve definire come una rapida cessazione del dolore. L'orizzonte nel quale si muove Verri è, però, ben diver-

so da quello di Schopenhauer: il *Discorso*, infatti, non pronuncia affermazioni sulla struttura metafisica dell'universo ma, adottando un metodo di analisi psicologica desunto da Locke, persegue il fine di indagare la nostra sensibilità sin nei suoi recessi per arrivare a chiarire quale sia la natura del piacere e del dolore.

Schopenhauer nota, poi, come l'arte nella quale la volontà si manifesta immediatamente sia la musica; essa è l'immagine stessa della volontà e proprio per questo motivo non si può pretendere che sia descrittiva, né che si presti ad essere adattata alle parole; essa ha, come scrive Fubini, «un carattere d'universalità e mantiene una posizione astratta e formale rispetto a ogni sentimento determinato ed espresso in concetti» (Fubini, *op. cit.*, p. 101). Questa concezione trova il suo sviluppo in una mitologia della musica, nella quale i suoni più gravi dell'armonia, il basso fondamentale rappresentano la natura inorganica, la massa dei pianeti, la terza corrisponde al regno vegetale, la quinta al mondo animale, l'ottava al mondo umano: la musica è quindi melodia, il cui testo è il mondo. Da questa valutazione non poteva non scaturire un avvicinamento della musica alla filosofia: da un lato le scienze, dall'altro le arti belle, e fra di esse la filosofia, sul cui compito si sofferma in particolare il secondo volume del *Mondo*. Qui si distinguono due tipi di conoscenza: una inferiore, che si fonda sulla percezione e sull'esperienza, ed una superiore, la metafisica, che ci libera dall'inganno del principio di ragion sufficiente e ci conduce ad un linguaggio cifrato, nel quale si esprime la totalità dell'esperienza e che è compito della filosofia decifrare.

Quando si tenga presente il nesso fra musica e volontà, risultano chiaramente comprensibili sia la necessità della presenza delle dissonanze sia il loro valore, che Schopenhauer dichiara di poter spiegare anche in base a considerazioni puramente matematiche. Una musica priva di dissonanze stancherebbe l'animo, apparirebbe vuota e simile a quel languore che è intrinsecamente connesso con la soddisfazione di ogni desiderio. Sebbene causino dolore, le dissonanze debbono essere presenti nella musica, dato il suo intimo

legame con la cosa in sé rappresentata dalla volontà; esse, però, devono non già assumerne il dominio, ma essere nuovamente risolte in consonanze; analogamente, la volontà muove dall'insoddisfazione e dall'infelicità e cerca di raggiungere la soddisfazione dei desideri. Proprio le dissonanze permettono di comprendere l'intimo nesso fra quella teoria matematica e fisica della musica, della quale Schopenhauer non dubita affatto, ed il suo fondamento metafisico: l'irrazionale, la dissonanza, la quale non può essere compresa dalla nostra apprensione perché fondata su rapporti e proporzioni matematiche troppo complicate, a cui la musica in ogni caso non può rinunciare neppure se la consideriamo sotto l'aspetto matematico ed acustico, non è che l'immagine di ciò che si oppone alla nostra volontà.

Anche a questo proposito la posizione di Schopenhauer può essere accostata a quella di Pietro Verri. Per quest'ultimo, il motivo per cui le dissonanze sono tanto imprescindibili che non si può concepire una musica risultante solo dai rapporti armonici dati dalle consonanze deve essere scorto proprio nella struttura del sentimento di piacere e di dolore che caratterizza la nostra vita in quanto esseri dotati di un corpo. Solo grazie al dolore momentaneo che l'udito avverte in presenza delle dissonanze è possibile scaturisca il sentimento del piacere; le dissonanze sono, quindi, un elemento necessario del piacere. «A tal proposito io osservo», scriveva Verri nel 1773, «che sarebbe intollerabile una musica, se non vi fossero opportunamente collocate e sparse delle dissonanze, le quali cagionano una sensazione disagiata e in qualche modo dolorosa [...]» (si veda *supra* cap. I).

Inserita in una costellazione di idee di natura affatto diversa, la meditazione di Schopenhauer va ben oltre: la presenza delle dissonanze viene anche fatta oggetto, nel *Mondo*, di una considerazione tesa a stabilire un'analogia con le varie manifestazioni della volontà, con gli individui che stanno fra loro in un rapporto di irresolubile antitesi:



S'è visto nel precedente libro che, nonostante il reciproco adattarsi delle manifestazioni della volontà considerate in ordine alle specie (il che dà luogo alla considerazione teleologica), resta nondimeno, fra quelle apparenze come individui, un contrasto ineliminabile, che si vede su ogni gradino della scala, e che fa del mondo il teatro di una guerra perpetua fra le varie manifestazioni della volontà sempre una e sempre identica, di cui si rivela in tal modo l'intima contraddizione (cfr. W I; M I 308)..

Che la musica sia intimamente collegata con la volontà emerge però soprattutto quando si tenga presente che essa genera nel soggetto che la ascolta passioni e sentimenti e che, anzi, costituisce un linguaggio delle passioni. Schopenhauer è consapevole di riprendere una tradizione antica, che muove Platone e prosegue con Aristotele; essa ravvisa nei movimenti dell'animo l'effetto più immediato e notevole della musica. «E perciò sempre si disse che la musica è il linguaggio del sentimento e della passione, come le parole sono la lingua della ragione». Ma la musica non è l'espressione di un fenomeno, non esprime gioia, afflizione, dolore, terrore ed allegria individuali e particolari: questo o quel dolore, questa o quella gioia; al contrario «ce ne dà l'essenza priva di ogni accessorio» e li esprime *in abstracto* (cfr. W I; M I 304).

Una prima differenza rispetto a Kant emerge non appena si consideri il problema del rapporto con il corpo. Per Kant piacere e dolore sono sempre corporei, ed in questo egli riprende una concezione che dichiara di aver scoperto in Epicuro nonché nel suo contemporaneo Burke. Il piacere e il dolore, come affermava Epicuro, sono sempre corporei anche qualora provengano dall'immaginazione o perfino da rappresentazioni intellettuali. Il nesso con il corpo non assume però il valore metafisico di un legame con la volontà, come in Schopenhauer, ma fonda la piacevolezza della musica, se considerata da questo punto di vista, e la rende oggetto non già di una critica trascendentale dei giudizi estetici, ma piuttosto di un'antropologia. In Schopenhauer il corpo permette il passaggio

alla sfera metafisica della volontà, in Kant esso ha valore solo entro l'ambito di una disciplina empirica.

Una seconda differenza riguarda poi il fatto che Schopenhauer parli di un influsso della musica sulle passioni, laddove, invece, Kant si limita ad affermare che la musica agisce sugli affetti. Se nel *Mondo* la musica esprime le passioni mantenendosi ad un livello di universalità, la *Critica del Giudizio* si riferisce ad affetti individuali e soggettivi. Tra affetti e passioni, per Kant, la differenza è notevole, poiché solo le seconde riguardano, a suo avviso, la facoltà di desiderare ed il volere, mentre le prime rientrano nella sfera del sentimento del piacere; solo le passioni costituiscono un ostacolo definitivo del volere, mentre gli affetti possono sì inibire momentaneamente la volontà e la libertà dell'uomo, ma non sono se non passeggeri.

Quanto al tema delle dissonanze Kant, che non vi si sofferma nella *Critica del Giudizio*, le prende però in considerazione nelle *Lezioni di antropologia*: anche qui, ancora una volta, l'analogia che avvicina le due teorie dal punto di vista del contenuto deve cedere il passo alla constatazione delle differenze che le separano. In Schopenhauer le dissonanze sono la manifestazione di un nesso strettissimo fra musica e volontà quale essenza metafisica del mondo; in Kant, che esplicitamente riprende questa considerazione da Verri, operano unicamente sul piacere corporeo empirico e soggettivo e sono oggetto dell'antropologia.

4.

Sulla base di queste considerazioni risulta evidente come la gerarchia delle arti proposta dai due filosofi abbia caratteristiche ben diverse e, soprattutto, diametralmente opposta sia la posizione che la musica vi occupa.

Mentre le analogie contenutistiche fra Kant e Schopenhauer hanno richiamato su di sé esigua attenzione da parte degli studiosi, sulla differenza netta fra i loro sistemi delle arti si soffermano molti studi critici (cfr., per non citare che un esempio, A. Hübscher 1982, p. 41, il quale sottolinea come la gerarchia delle arti proposta da Schopenhauer sia in netto contrasto con la filosofia della sua epoca. Hübscher ricorda Kant, che assegnò alla musica il gradino inferiore nel sistema delle arti, con la motivazione che essa avrebbe a che fare solo con sensazioni e Schelling, che riserva alla poesia un ruolo particolare, mentre inserisce la musica fra le arti figurative (cfr. Moiso 1990). La gerarchia di Schopenhauer decreta, a suo avviso, la fine di questo orientamento.

Nel *Mondo*, dall'architettura si giunge, grazie ad un processo ascendente di approssimazione all'essenza metafisica della volontà, attraverso la pittura, la scultura e la poesia, sino alla musica. Il processo che ci conduce dall'architettura alla poesia si esplica come una liberazione dell'intelletto dalla schiavitù della volontà, come il sorgere di un soggetto conoscitivo che nega la volontà, di un soggetto che si è liberato da tutte le forme del principio di ragione sufficiente e dalla sofferenza. Nelle arti belle il tempo, il luogo, l'individuo soggetto del conoscere e l'individuale oggetto della conoscenza perdono significato e ad essi subentrano le forme eterne, le idee platoniche; la musica realizza un passaggio ulteriore, in quanto immagine immediata della volontà stessa.

Per Kant, invece, la gerarchia può essere stabilita sotto due diversi punti di vista: se si analizza il sentimento soggettivo dell'attrattiva e gli affetti prodotti dalle varie arti, alle arti della parola spetterà il primo posto, ad esse faranno seguito la musica e, in-

fine, le arti figurative. Se invece le arti saranno valutate in base al loro contributo alla cultura delle facoltà conoscitive, ovvero in relazione ad idee morali, la gerarchia muoverà ancora dalla poesia come arte della parola, ma ad essa seguiranno le arti figurative e solo all'ultimo troverà collocazione la musica. Mentre, infatti, la poesia incentiva maggiormente il gioco delle facoltà e la conoscenza, nella musica l'aspetto fondamentale è costituito non già dall'incremento del rapporto armonico fra le facoltà conoscitive, ma dalla vivificazione della sensibilità.. Fra poesia e musica si collocano le arti figurative, che offrono al soggetto una serie di impressioni le quali esercitano un effetto durevole e permanente sull'animo. La musica, invece, opera un'azione esclusivamente transitoria. Kant nota che la musica, considerata non sotto il profilo della struttura matematica che governa il rapporto fra i suoni ed anche, se si accetta la teoria di Eulero, il singolo suono, ma relativamente agli affetti ed all'attrattiva che essa suscita, è piuttosto godimento che cultura.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. FONTI

ALBRECHT 1734 = J.W. Albrecht, *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, Leipzig 1734.

D'ALEMBERT 1757 = J.B. Le Ronde d'Alembert, *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret v. F.W. Marpurg. Leipzig 1757.

D'ALEMBERT 1761 = J.B. le Ronde d'Alembert, *Abhandlung von dem Ursprung, Fortgang und Verbindung der Künste und Wissenschaften*. Aus dem Französischen des *Discours preliminaire der Encyclopedie* übersetzt: Mit philosophischen Anmerkungen erläutert, und mit einem Anhang, von Verbindung der Wissenschaften, begleitet, Zürich 1761.

BECKMANN 1700 SGG. = J. Beckmann, *Physikalisch-ökonomische Bibliothek, worinn von den neuesten Büchern, welche die Naturgeschichte, Naturlehre und die Land- und Staatswirthschaft betreffen zuverlässige und vollständige Nachrichten ertheilet werden*, Göttingen 1770 sgg.

BIELFELD 1770 = J.Fr. v. Bielfeld, *Des Freyherrn von Bielfeld freundschaftliche Briefe nebst einigen andern*, 2 Bde., Danzig-Leipzig 1770; è la traduzione di *Lettres familiares et autres*, La Haye 1763.

BOYLE 1685 = R. Boyle, *An Essay on the great effects of even languid and unheeded Motion*, in R. Boyle, *The Works*, vol. 5, a cura di Th. Birch, London 1772 (Reprint: Hildesheim 1966).

BRYDONE 1774 = P. Brydone, *Über die Sängerin Gabrieli an der Oper in Palermo, zur Begründung, weshalb sie Angebote für England abgelehnt habe*, in P. Brydone, *Reise durch Sicilien und Malta, in Briefen an William Beckford, Esq. zu Somerly in Suffolk*, 2 Bde. Leipzig 1774, vol. II, pp. 208-217; è la traduzione di *A Tour through Sicily and Malta. In a series of Letters to William Beckford* [...], London 1773.

BUFFON 1748 = *Des Herrn de Buffon Abhandlung von den zufälligen Farben*. Aus den Schriften der königl. pariser Akademie der Wissenschaften 1743, 15 Nov. 147 S. der Pariser Ausgabe, «Hamburgisches Magazin», 1748, 1. Band, 4. Stück, pp. 425-441.

BURKE 1773 = Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schönen*. Nach der fünften Englischen Ausgabe übersetzt von Christian Friedrich Garve, Riga 1773 (Ristampa: Bristol 2001); edizione originale: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.

BURKE 1985 = E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo 1985.

CASTEL 1747 = L.B. Castel, *Die auf lauter Erfahrungen gegründete Farben-Optick, oder Gründliche Erkenntniß aller möglichen Farben und deren fast Unendliche Vermehrung. Vornemlich zu Besserung der Mahler-Kunst, des Färbens, Stickens und Wirckens, auch Unterweisung aller mit Farben ungehenden Künstler*, Halle 1747. Alle pagine 378-390 si trova la *Beschreibung einer die Augen zugleich belustigenden Orgel oder Clavicymbels, welches der Pater Castel, ein berühmter Mathematicus und Jesuit zu Paris erfunden und zu Stande gebracht hat. Von dem Herrn Telemann entworfen*, Hamburg 1739.

DERHAM 1741 = W. Derham, *Physico Theologie, Oder Natur-Leitung zu Gott, Durch aufmercksame Betrachtung der Erd-Kugel, und der darauf sich befindenden Creaturen, Zum augenscheinlichen Beweiß Daß ein Gott, und derselbige ein Allgütigstes, Allweises, Allmächtiges Wesen sey [...]*. Hrsg. von J.A. Fabricius, übersetzt von Chr.L. Wiener. Neue Auflage. Hamburg, 1741; è la traduzione di *Physico-theology: or A Demonstration of the Being and Attributes of God [...]*, London 1713.

DIDEROT 1968 = D. Diderot, *Aus den allgemeinen Prinzipien der Akustik* (1748), in, *Ästhetische Schriften*, a cura di F. Bassenge, Frankfurt a. M., 1968, Bd. 1, pp. 17-26.

DIDEROT 1984 = D. Diderot, *Lettera sui sordomuti*, in D. Diderot, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini con un saggio di M. Butor, Milano 1984.

DU HALDE 1747-1749 = J.B. Du Halde, *Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reichs und der grossen Tartarey*, 4 Bde., Rostock 1747-1749.

EULER 1739 = L. Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Petropoli 1739.

EULER 1746 = L. Euler, *Opuscula varii argumenti*, Berolini 1746.

EULER 1958 = L. Euler, *Lettere ad una principessa tedesca*, a cura di G. Cantelli, Torino 1958.

EULER 1769-1773 = L. Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*, Leipzig 1769-1773 (ristampa Braunschweig 1986).

EULER 1987 = L. Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*. Philosophische Auswahl, hrsg. v. G. Krober, Berlin 1987.

ERXLEBEN 1772 = J.Chr.P. Erxleben, *Anfangsgründe der Naturlehre*, Göttingen 1772.

EBERHARD 1753 = J.P. Eberhard, *Erste Gründe der Naturlehre*. Erfurt/Leipzig, 1753.

HELLWAG 1786 = Chr.Fr. Hellwag, *Ueber die Vergleichung der Farben des Regenbogens mit den Tönen der musikalischen Octave*, «Deutsches Museum» (1786), 2. Bd., pp. 293-297.

HERZ 1771 = M. Herz, *Betrachtungen aus der spekulativen Weltweisheit*. Königsberg. Neudruck hrsg. v. Elfriede Conrad, Heinrich P. Delfosse und Birgit Nehren, Hamburg 1990.

HERZ 1787 = M. Herz, *Grundlage zu meinen Vorlesungen über die Experimentalphysik*, Berlin 1787.

HOFER 1678 = J. Hofer, *Dissertatio curiosa-medica De Nostalgia, vulgo Heimweh oder Heimwehsucht*, Basel 1678.

HOME 1763-1766 = Henry Home, lord Kames, *Grundsätze der Critik*, ins Deutsche übersetzt von J.N. Meinhard, 3 Bde. Leipzig 1763-66 [2. Auflage 1772]; edizione originale: *Elements of Criticism*, 3 Volumes, Edinburg 1762.

HUME 1754-1756 = D. Hume, *Vermischte Schriften*. 4 Bde. Bd. 1: *Über die Handlung, die Manufacturen und die andern Quellen des Reichthums und der Macht eines Staats*, 1754; Bd. 2: *Philosophische Versuche über die Menschliche Erkenntniß. Nach der zweyten vermehrten Ausgabe aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen des Herausgebers begleitet*, 1755; Bd. 3: *Sittenlehre der Gesellschaft*, 1756; Bd. IV, *Moralische und politische Versuche. Nach der neuesten und verbesserten Ausgabe übersetzt*, 1756, hrsg. v. J.G. Sulzer et al., Hamburg-Leipzig 1754-1756.

HUME 1994 = D. Hume, *Saggi di estetica*, a cura di I. Zaffagnini, Parma 1994.

HUTCHESON 1760 = F. Hutcheson, *Abhandlung über die Natur und Beherrschung der Leidenschaften und Neigungen und über das moralische Gefühl insonderheit; aus dem Englischen*. Leipzig 1760; edizione originale *An Essay on the Natur and Conduct of the Passions and Affections*, London 1728, 1730, 1742, 1756.

HUTCHESON 1762 = F. Hutcheson, *Untersuchung unsrer Begriffe von Schönheit und Tugend in zwo Abhandlungen*, trad. di J.H. Merck (Frankfurt/Leipzig) 1762; edizione originale *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725.

HUTCHESON 2001 = F. Hutcheson, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù*, a cura di A. Lupoli, Milano, 2000.

KANT 1869 = I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. J.H. v. Kirchmann, Berlin 1869.

KANT 1880 = *Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. B. Erdmann, Leipzig 1880.

KANT 1889 = I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft. Mit einer Einleitung und Anmerkungen*, hrsg. von E. Adickes, Berlin 1889.

KANT 1882 = *Reflexionen Kants zur kritischen Philosophie. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen. Erster Band, erstes Heft. Reflexionen Kants zur Anthropologie*, hrsg. von B. Erdmann, Leipzig 1882.

KANT 1884 = *Reflexionen Kants zur kritischen Philosophie. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen. Zweiter Band. Reflexionen Kants zur Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von B. Erdmann, Leipzig 1884.

KANT 1911 = *Kant's Critique of Judgement: translated, with seven introductory essays, notes and analytical Index*, edited by J. C. Meredith, Oxford 1991.

KANT 1911-1922 = *Kants Werke*, hrsg. von E. Cassirer, in Zusammenarbeit mit H. Cohen, A. Buchenau, O. Buek, A. Görland, B. Kellermann, 10 Bde., Berlin 1991-1922.

KANT 1966 = *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants, Nach den neu aufgefundenen Kollegheften des Grafen Heinrich zu Dohna-Wundlacken*, hrsg. von A. Kowalewski, München und Leipzig 1924 (ristampa Hildesheim 1966).

KANT 1976 = *Immanuel Kants Menschenkunde oder philosophische Anthropologie. Nach handschriftlichen Vorlesungen*, hrsg. von Fr. Ch. Starke, Leipzig 1831; *Immanuel Kants Anweisung zur Menschen- und Weltkenntnis 1831*, hrsg. von Fr. Ch. Starke (ristampa Hildesheim 1976).

KANT 1982 = I. Kant, *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto e R. Hohenemser, nuova edizione ampliata da A. Pupi con una nuova introduzione di R. Assunto, Roma-Bari 1982.

KANT 1986 = I. Kant, *Lezioni di psicologia*, a cura di L. Mecacci, Roma-Bari 1986.

KANT 1987 = I. Kant, *Critica del Giudizio*, tr. it. A. Gargiulo riv. con Glossario e Indice dei nomi a cura di V. Verra, Roma-Bari 1987.

KANT 1990 = I. Kant, *Epistolario filosofico. 1761-1800*, Genova 1990.

KANT 1991 = I. Kant, *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Neu herausgegeben und kommentiert von M. Rischmüller [=Kant-Forschungen, Bd. 3], Hamburg 1991.

KANT 1995 = I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, testo tedesco a fronte, a cura di L. Amoroso, Milano 1995.

KANT 1996 = I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III*, hrsg. von M. Frank-V. Zanetti, Frankfurt a.M. 1996.

KANT 1999 = I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni-H. Hohenegger, Torino 1999.

KANT 2000 = I. Kant, *Logica di Vienna*, a cura di B. Bianco, Milano 2000.

KARSTEN 1783 = W.J.G. Karsten, *Anleitung zur gemeinnützlichen Kenntniß der Natur, besonders für angehende Ärzte, Kameralisten und Oekonomen*, Halle 1783.

KÄSTNER 1750 = A.G. Kästner, *Auszug aus Herrn Eulers Neuer Theorie des Lichts und der Farben, welche in dessen 1746 herausgekommenen Opusculis va-*



- rii argumenti die dritte Stelle einnimmt*, in «Hamburgisches Magazin», 6. Bd., 1. Stück, 1750, pp. 156-197.
- KIRCHER 1684 = A. Kircher, *Neue Hall- und Thonkunst*, 1684.
- KRÜGER 1748 = J.G. Krüger, *Anmerkungen aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen*, in «Hamburgisches Magazin», Bd. 1 (1748), pp. 363-367.
- LEIBNIZ 1738-1742 = G.W. Leibniz, *Epistolae ad diversos*, hrsg. von C. Kortholt, Breitkopf, Leipzig 1738-1742.
- LICHTENBERG 1800 = *Vermischte Schriften*, Göttingen 1800.
- LOCKE 1996 = J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di N. Abbagnano, Torino, UTET, 1996.
- MARPURG 1757 = F.W. Marpurg, *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, Leipzig 1757.
- MEINERS 1772 = Chr. Meiners, *Revision der Philosophie. Erster Theil*, Göttingen und Gotha 1772.
- MICHÄELIS 1795-1800 = Chr.Fr. Michäelis, *Ueber den Geist der Tonkunst*, Leipzig 1795-1800.
- MICHÄELIS 1996 = Chr.Fr. Michäelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, ausgewählt, hrsg. und kommentiert v. L. Schmidt [=Musikästhetische Schriften nach Kant, 2], Bonn 1996.
- MORHOF 1683 = D.G. Morhof, *Stentor sive de Scypho vitreo per certum humanae vocis sonum fracto [...] dissertatio [...]. Editio altera priori longe auctior*, Kiloni 1683.
- REICHARDT 1980 = J.Fr. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris 1792*. Berlin 1980.
- REUSCH 1772 = K.D. Reusch, *Meditationes physicae circa systemata Euleri et Newtonii de luce et coloribus [...]*, Königsberg 1772.
- ROUSSEAU 1970 = J.J. Rousseau, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, Torino 1970.
- SCHOPENHAUER 1981 = A. Schopenhauer, *Morale e religione*, a cura di G. Riccinda, tr. it. di P. Martinetti, Milano 1981.
- SCHOPENHAUER 1985 = A. Schopenhauer, *Der Handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden. Vollständige Ausgabe in sechs Teilbänden*, hrsg. v. A. Hübscher, München 1985, Band 3: *Berliner Manuskripte (1818-1830)*.
- SCHOPENHAUER 1988 = A. Schopenhauer, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, tr. it. di M. Montinari, Milano 1988.
- SCHOPENHAUER 1994 = A. Schopenhauer, *Über das Sehn und die Farben. Eine Abhandlung*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. W. von Löhnheysen, Frankfurt a.M. 1994, Bd. 3, pp. 193-297.
- SCHWABE 1747-1774 = J.J. Schwabe, *Allgemeine Historie der reisen zu Wasser und zu Lande; oder Sammlung aller Reisebeschreibungen, welche bis itzo in verschiedenen Sprachen von allen Völkern herausgegeben worden und einen*

vollständigen Begriff von der neuern Erdbeschreibung und Geschichte machen [...]. Durch eine Gesellschaft gelehrter Männer im Englischen zusammengetragen und aus demselben [und dem Französischen] ins Deutsche übersetzt, 21 Bde., Leipzig 1747-1774.

SEGNER 1754 = J.A. Segner, *Einleitung in die Natur-Lehre*, 2. Auflage, Göttingen 1754.

SHERLOCK 1782 = M. Sherlock, *Neue Briefe eines Engländers auf seiner Reise nach Italien, Genf, Lausanne, Strasburg, Berlin, Deutschland, Senlis und Paris*, Leipzig 1782; è la traduzione di *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois*, London 1780.

SULZER 1762 = J.G. Sulzer, *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, Berlin 1762.

SULZER 1771 = J.G. Sulzer, *Description d'un instrument fait pour noter les pièces de musique, à mesure qu'on les exécute sur les clavecins*, in: *Nouveaux Mémoires de l'académie royale des sciences et Belles Lettres* [Histoire de l'académie [...]], année 1771, pp. 538-546.

SULZER 1773 = J.G. Sulzer, *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*, Leipzig 1773.

SULZER 1781 = J.G. Sulzer, *Vermischte Schriften. Eine Fortsetzung der vermischten philosophischen Schriften desselben. Nebst einigen Nachrichten von seinem Leben, und seinen sämtlichen Werken. Zweyter Theil*, Leipzig 1781.

SULZER 1771-1774 = J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde. Leipzig 1771-1774. Neue vermehrte Auflage, Leipzig 1792 (Reprint Hildesheim 1967).

TIEDEMANN 1777-1778 = D. Tiedemann, *Untersuchungen über den Menschen*, 3. Bd. Leipzig 1777-1778.

VERRI 1773 = P. Verri, *L'indole del piacere. Discorso*, Livorno 1773.

VERRI 1777 = P. Verri, *Gedanken über die Natur des Vergnügens*, Leipzig 1777.

VERRI 1781 = P. Verri, *Discorso sul piacere e sul dolore*, Milano 1781.

VERRI 1972 = P. Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, a cura di A. Plebe, Milano 1972.

VERRI-KANT 1998 = P. Verri - I. Kant, *Sul piacere e sul dolore. Immanuel Kant discute Pietro Verri*, a cura di P. Giordanetti, Milano 1998.

WALCH 1775 = J.G. Walch, *Lexikon philosophicum*, I. Band, Leipzig 1775.

WERCKMEISTER 1687 = A. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus oder Richtiger musicalischer Weg-Weiser*, 2. Auflage. Frankfurt a. M.-Leipzig 1687.

WERCKMEISTER 1716 = A. Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, Oder: Eigentliche Beschreibung wie und welcher Gestalt man die Orgelwerke von den Orgelmachern annehmen, probiren, untersuchen und denen Kirchen liefern könne, Auch was bey Verdungniß eines neuen und alten Wercks, so*

da zu renovieren verfallen möchte, nothwendig in acht zu nehmen sey, Nicht nur einigen Organisten, so zu Probirung eines Orgelwercks erfordert werden, zur Nachricht: Sondern auch denen Vorstehern, so etwan Orgeln machen oder renoviren lassen wollen, sehr nützlich: Jezo von dem Autore selbst übersehen, mit gründlichen Ursachen bekräftiget, und zum Druck befördert, Quedlinburg & Aschersleben 1716.

ZEDLER 1745 = J.H. Zedler, *Großes Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Leipzig und Halle 1745, 44. Band.

## 2. LETTERATURA CRITICA

ADICKES 1904 = E. Adickes, *Kant als Ästhetiker*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1904, pp. 315-318.

ADICKES 1924-1925 = E. Adickes, *Kant als Naturforscher*, 2 Bände, Berlin 1924-1925.

BAEUMLER 1967 = A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 1967.

BASCH 1927 = V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1927.

BIRKE 1966 = J. Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler. Im Anhang: Neuauflage zweier musiktheoretischen Traktate aus d. Mitte d. 18. Jh.*, Berlin 1966.

BÖHME 1999 = G. Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt a.M 1999.

BOROWSKI-JACHMANN-WASIANSKI 1969 = L.E. Borowski, R.B. Jachmann, E.A. Wasianski, *La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, prefazione di E. Garin, Roma-Bari 1969.

BOSANQUET 1949 = B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London 1949 (Ristampa della seconda edizione del 1904).

BRANDT 1999 = R. Brandt, *Kommentar zu Kants Anthropologie* [=Kant-Forschungen, Bd. 10], Hamburg, 1999.

BRÖCKER 1928 = W. Bröcker, *Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Marburg 1928.

BUSCH 1970 = H.R. Busch, *Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie*, Regensburg 1970.

BUTTS 1993 = *Kants Theory of musical Sound. An early exercise in cognitive science*, «Dialogue», 32 (1993), pp. 3-24.

CANTELLI 1958 = G. Cantelli, *Introduzione a Eulero* 1958.

CANTOR 1983 = G. Cantor, *Optics after Newton. Theories of Light in Britain and Ireland, 1704-1840*, Manchester 1983.

COHEN 1889 = H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlin 1889.

- DAHLHAUS 1953 = C. Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 10 (1953), pp. 338-347.
- DAHLHAUS 1967 = C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967 [=Musik Taschenbücher. Theoretica, 8].
- DAHLHAUS 1988 = C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1998.
- DAHLHAUS-ZIMMERMANN 1984 = C. Dahlhaus, M. Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München/Kassel 1984.
- DESMOND 1998 = W. Desmond, *Kant and the Terror of Genius*, in Parret 1998, pp. 594-614.
- EHRlich 1882 = H. Ehrlich, *Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriss*, Leipzig 1882.
- ENGEL 1958 = H. Engel, Art. «Königsberg», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7. Kassel, Sp. 1369-1380.
- FISCHER 1993 = P. Fischer, *Das Schöne, das Erhabene, die Askese und der Selbstmord*, in *Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von K.H. Schwabe, M. Thom, Sankt Augustin 1993, pp. 117-131.
- FÖRSTER 1993 = E. Förster, *Kant's Third Critique and the Opus Postumum*, «Graduate Faculty Philosophy Journal», 16 (1993), pp. 345-358.
- FRANZINI 1987 = E. Franzini, *Il mito di Leonardo*, Milano 1987.
- FRANZINI 1995 = E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Milano 1995.
- FRANZINI 1997 = E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Milano 1997.
- FRANZINI 2000 = E. Franzini (a cura di), *Gusto e disgusto*, Milano 2000.
- FRANZINI-MAZZOCUT 1996 = E. Franzini-M. Mazzocut Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996.
- FRIEDLÄNDER 1867 = *Kant in seinem Verhältnis zur Kunst und schönen Natur (Vortrag an seinem Geburtstage, 22. April, in der Universität zu Königsberg)*, «Preußische Jahrbücher» 20 (1867), pp. 113-128.
- FUBINI 1967-68 = E. Fubini, *Diderot e la musica*. Accademia delle scienze, vol. 102. Torino 1967-68.
- FUBINI 1968 = E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1968.
- FUBINI 1969 = E. Fubini, *Gli illuministi e la musica*, Milano 1969.
- FUBINI 1995 = E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna 1995.
- FUBINI 1997 = E. Fubini, *Die Geschichte der Musikästhetik*, Darmstadt 1997.
- GIORDANETTI 1995 = P. Giordanetti, *La fondazione matematica della musica in Kant, un aspetto della ricezione di Leonhard Euler*, «Pratica filosofica» 7 (1995), pp. 151-163.

- GIORDANETTI 2000 B = P. Giordanetti, *Die Empfindungen und das Schöne in Kants Kritik der Urteilskraft*, «JTLA» (Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics), XXV, 2000 (in corso di pubblicazione).
- GIORDANETTI 2001 = P. Giordanetti, *Sachanmerkungen a I. Kant, Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. H.F. Klemme, mit Sachanmerkungen von P. Giordanetti, Hamburg, Meiner, 2001.
- GIORDANETTI-STARK 2000 A = P. Giordanetti- W. Stark: *Band 5: Kritik der Urteilskraft*, in *Zustand und Zukunft der Akademie-Ausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Schriften*, hrsg. v. R. Brandt und W. Stark [=Kant-Studien, Band 91, Sonderheft 2000], pp. 35 sgg.
- GOLDSCHMIDT 1915 = H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*. Zürich-Leipzig 1915.
- GORI 1972 = G.B. Gori, *La fondazione dell'esperienza in s'Gravesande*, Firenze 1972.
- GRAU 1914 = K.J. Grau, *Die Entwicklung des Bewußtseinsbegriffes im XVII. und XVIII. Jahrhundert* (Kapitel IV. ) Halle (Saale) 1914.
- GUANTI 1981 = *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*. Antologia e saggio introduttivo di G. Guanti, Torino 1981.
- GÜTTLER 1925 = H. Güttler, *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Königsberg i.Pr. 1925.
- GÜTTLER 1927 = H. Güttler, *Kant und sein musikalischer Umkreis. Wiener Kongress-Bericht zur Beethoven Zentenarfeier. Internationaler Musikhistorischer Kongreß*, Wien 1927, pp. 217-221.
- HAKFOORT 1986 = C. Hakfoort, *Optica in de eeuw van Euler: opvattingen over de natuur van het licht, 1700-1795*, Amsterdam 1986.
- HENRICH 1958 = Art. *Kant, Immanuel*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, hrsg. von F. Blume, Kassel 1958, Sp. 550-552.
- HILBERT 1911 = W. Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid 1911.
- HOME 1998 = R.W. Home, *Leonhard Euler's 'Anti-Newtonian' Theory of Light*, «Annals of science», 45 (1988), pp. 521-533.
- HOPPE 1904 = E. Hoppe, *Die Philosophie Leonhard Eulers*, Gotha 1904.
- HÜBSCHER 1982 = A. Hübscher, *Denker gegen den Strom. Schopenhauer: Gestern-Heute-Morgen*, Bonn, Bouvier, 1982, tr. it. di G. Invernizzi, Milano 1990.
- INVERNIZZI 1995 = G. Invernizzi, *Invito a Schopenhauer*, Milano 1995.
- IRMSCHER 1987 = H.D. Irmischer, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in *Johann Gottfried Herder 1744-1803. Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 9, Hamburg 1987, pp. 43-76.
- JACOBS 1961 = R.L. Jacobs, *Beethoven and Kant*, «Music and Letters», 42 (1961), pp. 242-251.
- JACOBY 1907 = G. Jacoby, *Herders und Kants Ästhetik*. Leipzig 1907.

- KETZER 1993 = H.J. Ketzer, *"Die Aktualität der Kantischen Ästhetik". Bemerkungen zu zwei divergierenden Tendenzen der Kantrezeption*, in *Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K.-H. Schwabe-M. Thom, Sankt Augustin 1993, pp. 141-149
- KIVY 1991 = P. Kivy, *Kant and the Affektenlehre: What he said, and What I Wish He Had Said*, in *Kant's Aesthetics*. Edited and introduced by R. Meerbote, Atascadero 1991.
- KLEINERT 1980 = A. Kleinert, *Physik zwischen Aufklärung und Romantik: Die Anfangsgründe der Naturlehre von Erxleben und Lichtenberg*, in *Studien zum 18. Jahrhundert*, hrsg. v. B. Fabian, W. Schmidt-Biggemann, R. Vierhaus, München 1980.
- KLEMMME 1998 = H.F. Klemme, *Die Axiome der Anschauung und die Antizipationen der Wahrnehmung*, in *Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von G. Mohr und M. Willaschek, Berlin 1998, pp. 247-265.
- Klinkhammer 1926 = C. Klinkhammer, *Kants Stellung zur Musik und ihre Würdigung durch Spätere*. (Diss. ) Bonn (Teildruck) 1926.
- KNEIF 1971 = T. Kneif, *Musiksoziologie*. Köln 1971 [=Musik Taschen-Bücher, Theoretica, 10].
- KRETSCHMAR 1904 = H. Kretschmar, *Immanuel Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit*, «Jahrbücher der Musikbibliothek Peters», 11 (1904), pp. 45-56.
- KRÖBER 1989 = G. Kröber, *Zu Leonhard Eulers philosophischen Ansichten*, in *Aufklärung in Berlin*, a cura di W. Förster. Berlin 1989, pp. 116-120.
- KROLL 1966 = E. Kroll, *Musikstadt Königsberg*, Freiburg i.B. 1966.
- KULENKAMPFF 1974 = J. Kulenkampff, *Materialien zu «Kants Kritik der Urteilskraft»*, Frankfurt a.M. 1974.
- KULENKAMPFF 1978 = J. Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt a.M. 1978.
- KULENKAMPFF 1987 = J. Kulenkampff, *Musik bei Kant und Hegel*, «Hegel-Studien», 22 (1987), pp. 147-163.
- LA ROCCA 1998 = C. La Rocca, *Form et signe dans l'esthétique de Kant*, in *Parret 1998*, pp. 530-544.
- LATTANZI 2000 = L. Lattanzi, *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 2000.
- LEYVRAZ 1989 = J.P. Leyvraz, *Variations sur Schopenhauer et la musique*, «Revue de Théologie et de Philosophie», 121 (1989), pp. 377-388.
- LUDWIG 1988 = B. Ludwig, *Kants Rechtslehre*, Hamburg 1988 [=Kant-Forschungen, Bd. 2].
- LUPPI 1989 = A. Luppi, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*, Milano 1989.

- MAECKLENBURG 1914-15 = Maecklenburg, *Die Musikanschauung Kants*, «Die Musik», 14 (1914-15), pp. 208-218.
- MAKKREEL 1990 = R.A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant*, Chicago 1990.
- MARCUCCI 1985 = S. Marcucci, *Il significato teorico dell'elogio di Kant a Platone nel § 62 della Kritik der Urteilskraft*, in AA.VV., *Sapienza antica. Studi in onore di Domenico Pesce*, Milano 1985, pp. 364-371.
- MARCUCCI 1988 = S. Marcucci, *Herbart, Kant e la musica*, «Studi kantiani», vol. II, Lucca 1988, pp. 55-64.
- MARSCHNER 1901 = F. Marschner, *Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart*, «Kant-Studien», 6 (1901), pp. 19-40, pp. 206-243.
- MARTINELLI 1996 = R. Martinelli, *Fantasia musicale e scienza dei suoni. La musica come problema filosofico e scientifico nell'Ottocento tedesco*, «Intersezioni» 16 (1996), pp. 517-529.
- MARTINELLI 1998 = R. Martinelli, *Il canto della natura. Herder, Goethe, Chladni e la 'monadologia musicale' nel primo Romanticismo*, «Intersezioni», 18 (1998), pp. 84-102.
- MARTINELLI 1999 = R. Martinelli, *Musica e natura: filosofie del suono: 1790-1930*, Milano 1999.
- MELLIN 1797-1804 = G.S.A. Mellin, *Enzyklopädisches Wörterbuch der kritischen Philosophie*, 6 Bde., Züllichau und Jena-Leipzig 1797-1804 (Ristampa: Aalen 1970-71).
- MELLIN 1804 = G.S.A. Mellin, *Immanuel Kants Biographie*. Erster Band, Leipzig, 1804.
- MENZER 1952 = P. Menzer, *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*. Berlin, 1952.
- MEYER 1920-21 = K. Meyer, *Kants Stellung zur Musikästhetik*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 3 (1920-21), pp. 470-482.
- MOISO 1990 = F. Moiso, *Vita, natura, libertà. Schelling (1795-1809)*, Milano 1990.
- MOISO 2001 = F. Moiso, *La Filosofia della Mitologia di F.W.J. Schelling*, Parte Prima: *Dagli inizi all'Introduzione storico-critica*, Milano 2001.
- MOOS 1902 = P. Moos, *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Uebersicht*, Leipzig 1902.
- MOOS 1922 = P. Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, 2. Auflage, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922.
- MORPURGO TAGLIABUE 1989 = G. Morpurgo Tagliabue, *Introduzione a I. Kant. Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano 1989, pp. 5-75.
- MORPURGO TAGLIABUE 1991 = G. Morpurgo Tagliabue, *Kant e la musica*, «Rivista di storia della filosofia», 46 (1991), pp. 257-284.
- MÜLLER-BLATTAU 1931 = J. Müller-Blattau, *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik*, Königsberg 1931.

- NACHTSHEIM 1993 = S. Nachtsheim, *Vom Angenehmen, Schönen und Erhabenen. Bemerkungen zu Kants Lehre vom Ästhetischen*, in *Vernunft und Anschauung. Philosophie-Literatur-Kunst. Festschrift für Gerd Wolandt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von R. Breil, S. Nachtsheim, Bonn 1993, pp. 211-235.
- NACHTSHEIM 1996 = S. Nachtsheim, *Schön oder bloß angenehm? Zu einem andauernden Mißverständnis der Musikauffassung Kants*, in: Oberer 1996, pp. 321-352.
- NACHTSHEIM 1997 = S. Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen* [=Musikästhetische Schriften nach Kant, 1], Chemnitz 1997.
- NEF 1905 = K. Nef, *Kant und die Musik*, «Die Grenzboten» 64 (1905), 3. Quartal, pp. 32 sgg.
- NICKLAUS 1989 = H.-G. Nicklaus, *Das Erhabene in der Musik oder die Unbegrenztheit des Klangs*, in Pries (Hrsg.) 1989, pp. 217-232.
- NOWAK 1981 = A. Nowak, *Kant, Immanuel*, in *Das große Lexikon der Musik*, hrsg. von M. Honegger, G. Massenkeil, Bd. 4, Freiburg i.B., pp. 292 sgg.
- OBERER 1996 = H. Oberer (Hrsg.), *Kant: Analysen-Probleme-Kritik*, Bd. 2. Würzburg 1996.
- PAREYSON 1984 = L. Pareyson, *L'estetica di Kant*. Milano.
- Parret 1998 (a cura di) = H. Parret, *Kants Aesthetik/Kant's Aesthetics/L'esthétique de Kant*, Berlin 1998.
- PIANA 1982 = G. Piana, *Colori e suoni*, Milano 1982.
- PIANA 1991 = G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano 1991.
- PIANA 1997 = G. Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale*, Guerini, Milano, 1997.
- PÖGGELER 1960 = O. Pöggeler, *Schopenhauer und das Wesen der Kunst*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», 14 (1960), pp. 353-389.
- POGGI 2000 = S. Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Bologna 2000.
- RICONDA 1969 = G. Riconda, *Schopenhauer interprete dell'Occidente*, Milano 1969.
- RICONDA 1991 = G. Riconda, *Presentazione a A. Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Milano 1991, pp. 5-16.
- RIETHMÜLLER 1979-80 = A. Riethmüller, *Musikästhetik und ästhetischer Genuß*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung», 1979-80, pp. 171-202.
- ROTTLUFF 1928 = B. Rottluff, *Die Entwicklung des öffentlichen Musiklebens der Stadt Königsberg im Licht der Presse von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Königsberg 1928.
- RUSSO 2000 = *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo, Palermo 2000.



- SACHS 1913 = K. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913 (Reprint: Hildesheim 1972).
- SALMEN 1963 = W. Salmen, Art. «Reichardt», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11., Kassel 1963, Sp. 151-161.
- SCHERING 1907 = A. Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*, «Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft», 8 (1907), pp. 263-271, pp. 316-322.
- SCHERING 1909-10 = A. Schering, *Zur Musikästhetik Kants*, «Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft», 11 (1909-10), pp. 169-175.
- SCHINGS 1994 = H.J. Schings (Hrsg.): *Der ganze Mensch Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert (DFG-Symposion 1992)*, Stuttgart-Weimar 1994.
- SCHLAPP 1901 = O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der «Kritik der Urteilskraft»*, Göttingen 1901.
- SCHMIDT 1990 = L. Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*, Kassel 1990.
- SCHMITZ 1989 = H. Schmitz, *Was wollte Kant?*, Bonn 1989.
- Schöndörffer 1911 = O. Schöndörffer, *Kants gesammelte Schriften. Akademieausgabe Band V*, «Altpreußische Monatsschrift», 48 (1911), pp. 16 sg.
- SCHUBERT 1975 = G. Schubert, *Zur Musikästhetik in Kants Kritik der Urteilskraft*, «Archiv für Musikwissenschaft», 32 (1975), pp. 12-25.
- SCHUELLER 1955 = H.M. Schueller, *I. Kant and the aesthetics of music*, in «Journal of aesthetics and art criticism», 14 (1955), pp. 218-247.
- SEIDEL 1988 = W. Seidel, *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold, N. Miller, Laaber 1988, pp. 67-84.
- SEIFERT 1960 = W. Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960 [=Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 9].
- SERAUKY 1929 = W. Serauky, *Die Musikalische Nachahmungsästhetik in dem Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929.
- SERPA 1981 = F. Serpa (a cura di), A. Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, Fiesole 1981.
- SIEVERS 1966 = Sievers, Art. *Unger, Johann Friedrich*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13. Kassel 1966, Sp. 1089-1090.
- SPONHEUER 1987 = B. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im Musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987.

- STARK 1987 = W. Stark, *Neue Kant-Logiken. Zu gedruckten und ungedruckten Kollegheften nach Kants Vorlesung über die Logik*, in Brandt/Stark 1987, pp. 123-164.
- STARK 1988 = W. Stark, *Zu Kants Mitwirkung an der Drucklegung seiner Schriften*, in Ludwig 1987, pp. 7-29.
- STARK 1993 = W. Stark, *Nachforschungen zu Briefen und Handschriften Immanuel Kants*, Berlin 1993.
- TEICHERT 1992 = D. Teichert, *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Ein einführer Kommentar*, Paderborn 1992.
- TOMASI 1996 = G. Tomasi, *Significare con le forme. Valore simbolico del bello ed espressività della pittura in Kant*, Padova 1996.
- TONELLI 1955 = G. Tonelli, *Kant dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica. Studi sulla genesi del criticismo e sulle sue fonti*, Torino 1955.
- UEHLING 1971 = Th.E. Uehling, *The notion of form in Kant's Critique of aesthetic Judgment*, The Hague/Paris 1971.
- VIGORELLI 1998 = A. Vigorelli, *Il riso e il pianto. Introduzione a Schopenhauer*, Milano 1998.
- VISCIDI 1959 = F. Viscidi, *Il problema della musica nella filosofia di Schopenhauer*, Padova 1959.
- VON ASTER 1909 = E. Von Aster, *Band V und Band VI der Akademie-Ausgabe*, «Kant-Studien», 14 (1909), pp. 475 sgg.
- VORLÄNDER 1926 = K. Vorländer, *Beethoven und Kant*, «Kant-Studien» 31 (1926), pp. 399 sg.
- WAGNER 1910 = F.J. Wagner, *Beiträge zur Würdigung der Musiktheorie Schopenhauers*, Bonn 1910.
- WARDA 1900 = A. Warda, *Zwei Briefentwürfe Kants*, «Altpreußische Monatsschrift», 37 (1900), pp. 306-331.
- WARDA 1922 = A. Warda, *Immanuel Kants Bücher. Mit einer getreuen Nachbildung des bisher einzigen bekannten Abzuges des Versteigerungskataloges der Bibliothek Kants*, Berlin 1922.
- WEATHERSTON 1996 = M. Weatherston, *Kant's Assessment of Music in the Critique of Judgment*, «British Journal of Aesthetics», 36 (1996), pp. 56-65.
- WEBER 1980 = R. Weber, *Einleitung zu Reichardt 1980*, S. 5-29.
- WELLEK 1935 = A. Wellek, *Farbenharmonie und Farbenklavier. Ihre Entstehungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, «Archiv für die gesamte Psychologie», 94 (1935), pp. 347-375.
- WELLEK 1936 = A. Wellek, *Das Doppellempfinden im 18. Jahrhundert*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-Wissenschaft und Geistesgeschichte», 14 (1936), pp. 75-102.
- WEYERS 1976 = R. Weyers, *Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik*, Regensburg 1976.

WIENINGER 1929 = G. Wieninger, *Immanuel Kants Musikästhetik*, München 1929.

WOHLFARTH 1998 = H. Wohlfarth, *Die Auswirkungen des Aufklärungsdenkens auf die Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, «Aufklärung. Projekt der Vernunft», hrsg. v. J. Jahnke, Pfaffenweiler 1998 [=Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Freiburg, Bd. 11].

ZEUCH 1996 = U. Zeuch, «*Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?*» *Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 41 (1996), 2, pp. 233-257.

ZOLTAI 1970 = D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Berlin-Budapest 1970.