

## Luca Ratti

### L'eco del pensiero.

#### Musica e immaginazione in Roger Scruton e Nicholas Cook

Un'armonia luminosa, un passaggio melodico aspro, un accompagnamento leggero; note alte e note basse, musica triste e musica allegra. In ogni descrizione della musica ci si imbatte in parole e concetti che derivano da un altro ambito concettuale e che sono applicati metaforicamente al discorso sulla musica. Evidentemente l'armonia non emette luce così come la musica non prova tristezza o allegria.

Il problema filosofico che l'utilizzo pervasivo della metafora in ambito musicale suscita è la necessità o meno di tali metafore. Utilizziamo un linguaggio figurativo quando potremmo farne a meno, trovando descrizioni letterali, oppure non è possibile parlare di musica senza ricorso a qualche metafora?

Questo trasferimento trasversale di concetti stuzzica tanto il filosofo quanto lo scienziato. Nella filosofia analitica la metafora è al centro di un interesse più generale, che non riguarda solo la musica, ma come comportamento linguistico in generale. Una teoria del linguaggio deve fare i conti anche con il suo funzionamento figurato e non letterale. La realtà e la verità dei mondi di finzione, così come delle metafore sono analizzate da autori come Davidson, Putnam, Goodman e altri.<sup>1</sup>

Anche per gli scienziati cognitivisti la metafora, lungi dall'essere un'anomalia secondaria nel linguaggio, usata soprattutto per scopi letterari, si rivela pervadere ogni aspetto quotidiano della comunicazione. A partire dalla pubblicazione di *Metaphors We Live By* di George Lakoff and Mark Johnson,<sup>2</sup> la metafora è considerata come fenomeno centrale e fondamentale di tutta la comprensione umana: un dominio concettuale familiare e concreto fornisce il modello per la concettualizzazione di un dominio più astratto e meno familiare. La mappatura e il trasferimento concettuale avvengono tramite *image schemata*, ossia schemi di movimento corporeo, preconettuali per definizione, che delineano attributi strutturali in comune tra i due ambiti.<sup>3</sup> Attraverso lo schema generale della verticalità, per esempio, applichiamo metaforicamente attributi

---

<sup>1</sup> Per una panoramica antologica cfr. S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET Università, Novara 2007, in particolare la parte II.

<sup>2</sup> Cfr. G. Lakoff e M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

<sup>3</sup> Cfr. L.M. Zbikowski, «Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science», *The Online Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 4 n. 1, 1998, § 3.

spaziali agli stati d'animo («oggi mi sento giù»), così come alla musica (come quando parliamo di note alte o basse).

Un confronto tra il filosofo analitico Roger Scruton e il musicologo Nicholas Cook permette di delineare alcuni punti nodali del rapporto tra musica e immaginazione (facoltà chiamata in causa nell'uso non letterale del linguaggio, come si chiarirà meglio in seguito in che modo), esplicitando differenze fondamentali nella concezione di tale relazione.

### 1. Cook e la rappresentazione della musica

Del pensiero di Cook verrà delineato soltanto un profilo sommario, che non rende merito alle osservazioni astute del musicologo, con l'intento di estrapolarne unicamente l'impianto teorico che sottende, e utilizzarlo come mezzo di contrasto nell'analisi dell'estetica di Scruton.

Cook è autore di *Music, Imagination and Culture*,<sup>4</sup> uscito nel 1990, che ha suscitato un certo dibattito nel mondo anglofono.<sup>5</sup> È rivelatrice la dichiarazione d'intenti che apre il volume: «Il tema principale di questo libro è la differenza tra come la gente pensa o parla della musica da un lato, e come dall'altro essa è esperita».<sup>6</sup> Questo è il postulato di partenza, che segna la separazione tra esperienza e rappresentazione dell'esperienza, aprendo uno strappo che non è più possibile ricucire. Pensiero e linguaggio interverrebbero ad un livello teoreticamente posteriore ad un'esperienza che assume così i tratti di una cosa in sé, sfuggente e non imbrigliabile negli schemi del linguaggio.

Per Cook il termine immaginazione è il corrispettivo filosofico della rappresentazione in psicologia. Le immagini musicali sono dunque una *rappresentazione* dell'esperienza musicale. E che questo sia il punto di vista anche della psicologia cognitivista lo conferma Sloboda: «la natura di tale rappresentazione interna

---

<sup>4</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, New York 1990.

<sup>5</sup> Cfr L.M. Zbikowski, «Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science», cit., § 1. «In a recent set of exchanges on the smt-list [mailing list della Society of Music Theory], attention focused momentarily on Nicholas Cook's claim in *Music, Imagination, and Culture* that musical analysis was essentially metaphorical. [\[1\]](#) Although there was considerable interest in the topic at the time, fundamental aspects of Cook's claim were never considered in detail, nor were its broader implications for music theory».

<sup>6</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 1. «The main theme of this book is the difference between how people think or talk about music on the one hand, and how it is experienced on the other».

[astratta o simbolica della musica], e le cose che consente alla persona di fare con la musica, sono l'argomento centrale della psicologia cognitivista della musica».<sup>7</sup>

Applicando lo stesso metodo che Sartre adotta ne *L'immaginario*,<sup>8</sup> Cook riporta esperimenti psicologici o auto-esperimenti per svelare la diversa natura delle immagini rispetto all'esperienza reale. Sartre chiama "illusione d'immanenza" l'errore che nasce dal considerare l'immagine un simulacro, una copia sbiadita dell'oggetto reale. Immaginazione e percezione sono diversi modi della coscienza di relazionarsi agli oggetti: la sedia immaginata è la stessa sedia percepita, verso cui la coscienza si rapporta con diverse intenzionalità e posizioni d'esistenza. Parafrasando gli esempi di Sartre, Cook fa notare come richiamando alla mente un passaggio musicale, esso presenta un aspetto temporale non compatibile con la temporalità dell'ascolto reale. L'esempio specifico è il *Misere* di Allegri.

The image shows a musical score for four voices: Cantus 1, Cantus 2, Altus, and Bassus. Each voice part consists of a musical staff with a treble clef (except for Bassus which has a bass clef) and a line of Latin text underneath. The lyrics are: "et a pec-ca-to me - o mun - - - - da me:". The music is in a minor key and features long, sustained notes with various ornaments and phrasing.

**Figura 1:** G. Allegri, *Miserere*, batt. 23-29

L'ascolto immaginario di Cook si focalizza staticamente sulla nota più acuta, non come se fosse ripetuta all'infinito, piuttosto «per quanto la mia immagine della musica sia centrata su quella nota, la colgo come se fosse già imbevuta della discesa melodica che la segue nella partitura. Vale a dire, l'evoluzione temporale della frase come un intero forma una parte essenziale della mia esperienza immaginativa della nota acuta del soprano, anche se l'esperienza in sé non sembra cambiare da un momento a quello successivo, o almeno non

<sup>7</sup> J.A. Sloboda, *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna 1988, (traduz. it. di G. Farabegoli), pag. 26.

<sup>8</sup> J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, (traduz. it. di R. Kirchmayr).

nella stessa maniera in cui lo fa la musica reale, udibile».<sup>9</sup> Oppure l'ascolto mentale del primo movimento della *Sinfonia n. 9* di Bruckner può focalizzarsi simultaneamente su due punti, così come per Sartre un ditale immaginato può essere "visto" simultaneamente di fronte e di dietro. Non è possibile "fare il giro" intorno all'oggetto per ottenere le informazioni da cui comporre una sintesi conoscitiva. «Quello che è successivo nella percezione è simultaneo nell'immagine. E non potrebbe essere diversamente, perché l'oggetto in immagine è dato in blocco da tutta la nostra esperienza intellettuale e affettiva».<sup>10</sup> Nell'immagine troviamo ciò che vi abbiamo messo.

È significativo il fatto che tutti gli esempi siano immagini mnemoniche, tanto che nel testo di Cook teoria dell'immaginazione e teoria della memoria si confondono. In particolare cita Peter Herriot, per il quale l'atto di ricordare consiste in una ricostruzione di aspetti a partire da una iniziale decostruzione.<sup>11</sup> L'oggetto viene catalogato in una serie di attributi, da cui la memoria opera una nuova sintesi. Secondo Cook, nel caso della musica questo meccanismo, che di norma agisce inconsapevolmente, si svela «nell'equivalente musicale dell'avere una parola "sulla punta della lingua": quando cioè si ha un chiaro senso del particolare motivo che si sta cercando di richiamare [...] ma non si riesce per il momento a portarlo a coscienza come una serie di note».<sup>12</sup> Così, per esempio, nel momento in cui non viene in mente come "suona" la *Danza degli Zufoli* dalla suite *Lo Schiaccianoci* di Čajkovskij, si può nel frattempo avere un'immagine della sua orchestrazione luminosa e leggera, dell'armonia graziosa e così via; queste immagini generiche (non sono immagini sonore con certe proprietà, ma immagini delle proprietà generiche, momentaneamente separate dalle sonorità in cui si incarnano) svaniscono in quanto tali nel momento in cui la musica riappare alla mente nella sua specificità sonora, per essere incorporate nelle immagini uditive particolari. Quella che si aveva non era in realtà l'immagine di un'orchestrazione con la proprietà di essere luminosa, ma l'immagine della luminosità dell'orchestrazione, non dell'armonia graziosa ma della graziosità dell'armonia: un'altra faccia dell'illusione d'immanenza.

---

<sup>9</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 86-87. «[...] for though my image of the music is centred upon that note, I grasp it as being already imbued with the melodic descent that follows it in the score. That is to say, the temporal evolution of the phrase as a whole forms an essential part of my imaginative experience of the boy's high note, even though the experience itself does not seem to change from one moment to the next, or at least not in the same manner as the real, audible music does».

<sup>10</sup> J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pag. 141. Citato anche in N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 88.

<sup>11</sup> Cfr. P. Herriot, *Attributes of Memory*, Methuen, Londra 1974.

<sup>12</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 90. «[...] this is the musical equivalent of having a word "on the tip of the tongue": that is, when one has a clear sense of a particular tune one is trying to recollect [...] but cannot for the time being bring it into consciousness as a series of notes».

La pratica strumentale, l'esercizio vocale e soprattutto la notazione, cioè tutto ciò che comporta l'attività dei musicisti, favoriscono l'impiego e la formazione di alcuni tipi di immagini musicali. Da una parte alcune immagini-rappresentazioni sono più funzionali al mestiere di musicista, dall'altra l'attività stessa porta al formarsi di un diverso immaginario. Per esempio il cantante avrà una spiccata capacità di rappresentarsi i suoni lungo la dimensione dell'altezza, ma una minor attitudine ad una consapevolezza armonica. Non solo per l'ovvio motivo che si canta una nota per volta, ma anche per il fatto che le immagini cinestetiche connesse al canto non aiutano a riconoscere una stessa nota a distanza di ottava; cosa che invece avviene per gli strumenti a fiato, attraverso la stessa diteggiatura, rafforzando in tal modo l'immagine della funzione tonale di un suono a distanza di ottava. In parole povere, un cantante tenderà a non accorgersi se un brano di una certa lunghezza termina sulla stessa nota iniziale o una nota a un semitono di distanza, cosa che sarà evidente per un oboista dal momento che sta usando schemi motori differenti.

Questi sono solo alcuni degli esempi eloquenti di Cook, che mostrano con sufficiente chiarezza come diverse pratiche portino al rafforzarsi di diverse immagini con cui rappresentare l'esperienza musicale. Ma ricordando le premesse di questo percorso, risultano pesanti conclusioni: evidentemente musicisti e non musicisti non condividono lo stesso immaginario e quindi gli stessi modi di rappresentare la musica. Ma poiché ogni immagine è parziale e in parte generica, le immagini usate dai musicisti non sono affatto più vere di quelle dei semplici ascoltatori, semmai sono più funzionali alla loro attività professionale (e anche alla conservazione del loro status).

E qui sta il fondamentale paradosso della musica. Noi la viviamo in una dimensione temporale, ma per manipolarla e perfino per comprenderla la mettiamo al di fuori del tempo e in questo senso la falsifichiamo. Ma non è una falsificazione di cui possiamo fare a meno; è una parte fondamentale di ciò che la musica è (e non solo la musica d'arte occidentale, vorrei dire chiaramente, poiché *tutte* le culture musicali sono costruite sulla rappresentazione, sia essa notazionale, gestuale o d'altra natura [...]). La cosa importante è riconoscere la falsificazione per ciò che è e non confondere gli oggetti immaginari della musica con le esperienze temporali delle quali sono la rappresentazione.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> N. Cook, *Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000, pag. 67, (traduz. it. di E.M. Ferrando, *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2005, pag. 85). «And here is the basic paradox of music. We experience it in time but in order to manipulate it, even to understand it, we pull it out of time and in that sense falsify it. But it isn't a falsification we can do without; it is a basic part of what music is (and not just Western art music, I would claim, since *all* musical cultures are built on representation, whether notational, gestural, or otherwise [...]). The important thing is to recognize the falsification for what it is, and not to confuse the imaginary objects of music with the temporal experiences for which they stand».

Oltre al paradosso della musica si vede anche il paradosso di Cook: non si capisce in che modo la falsificazione di una cosa possa essere parte fondamentale di come la cosa è, almeno rigorosamente parlando. Quello che vuole dire è che queste immagini falsificanti determinano una cultura musicale e sono quindi fondamentali per la comprensione della musica in un determinato ambito culturale; si deve però essere coscienti della relatività delle rappresentazioni che non corrispondono in maniera univoca e assoluta all'esperienza realmente vissuta. Ma cosa vuol dire che le immagini, culturalmente condizionate, falsificano l'esperienza? Forse che l'esperienza musicale è su un piano antecedente i condizionamenti culturali, al di là dell'applicazione di concetti? La separazione tra l'esperienza e la sua rappresentazione, come si è visto, è il grosso e impegnativo presupposto teorico del pensiero di un Cook che non fa i conti con Kant.

L'altro punto debole, come si è visto, è la limitatezza di questa teoria dell'immaginazione alle sole immagini mnemoniche, che la rende incompleta da un lato e poco caratterizzante dall'altro. Tale prospettiva è eredità dell'impostazione di Sartre, che porta a ciò che si cercava inizialmente di evitare: l'illusione d'immanenza. Come nota Piana nella sua critica all'impianto de *L'imaginaire* di Sartre: «È del resto già molto indicativo dell'orientamento assunto dal problema il fatto che gli esempi che ricorrono fin dall'inizio sono anzitutto esempi di immagini intese come riproduzioni mentali di qualcosa di ben conosciuto o che abbiamo visto poco fa».<sup>14</sup> Si ripresenta, nonostante gli sforzi per allontanarla, l'idea dell'immagine come copia sbiadita, come «*debole allucinazione*».<sup>15</sup> Ma se comunque Sartre pone una differenza tra l'immaginazione e la memoria, Cook le assimila apertamente. Per il primo la distinzione s'innesta sulle diverse posizioni d'esistenza: «Certo, da parecchi punti di vista il ricordo sembra molto vicino all'immagine, e qualche volta abbiamo potuto trarre i nostri esempi dalla memoria [...]. Però c'è una differenza essenziale tra le [*sic*] tesi del ricordo e quella dell'immagine. Se mi rammento un evento della mia vita passata, non lo immagino, ma *me lo ricordo*. Cioè non lo pongo come *dato-assente* [come nel caso dell'immaginazione] ma come *dato-presente* al passato».<sup>16</sup>

## 2. La teoria dell'immaginazione di Scruton

---

<sup>14</sup> G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1979, pag. 175. Disponibile in versione on-line: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/elementi/e-idx-01.htm>.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pag. 271.

Una caratterizzazione dell'immaginazione per certi versi simile a quella di Sartre la ritroviamo in Scruton, anche se trasferita interamente sul piano logico. L'indagine prende avvio da una mappatura degli usi abituali del verbo "immaginare" e derivati. Si scorge la tradizione analitica in primo luogo nel fatto che l'indagine sul "che cos'è" diventa un'indagine sul significato, e in secondo luogo nell'idea di Wittgenstein di studiare la morfologia grammaticale di un termine. Il primo passo sarà dunque quello di cercare se un unico concetto di immaginazione sottostà ai diversi fenomeni che comunemente le associamo. Questi fenomeni sono: «formare un'immagine [*picturing*], immaginare nelle sue varie forme (immaginare che... immaginare come sarebbe se..., immagina com'è...: alcune di queste costruzioni sono proposizionali, alcune no; alcune sono correlate al sapere che... altre al sapere per conoscenza diretta); fare qualcosa con immaginazione, (uso avverbiale più che predicativo); usare immaginazione per vedere qualcosa; vedere un aspetto».<sup>17</sup>

L'immagine dunque non costituisce l'unico né il più distintivo elemento proprio dell'immaginazione. Inoltre emerge un utilizzo del verbo "immaginare" che si sovrappone in larga misura col verbo "pensare", indicando per l'immaginazione una natura media tra sensazione e pensiero. È dunque possibile considerare l'immaginazione in generale come un tipo di pensiero, e vedere in seguito quali rapporti essa stringa con le immagini.

La prima distinzione da fare è quella tra frasi che esprimono credenze e frasi che non esprimono credenze. Esprimere una credenza significa asserire la proposizione che identifica tale credenza: oltre a enunciare la proposizione se ne afferma anche la verità. Non è però necessario che l'enunciazione implichi l'asserzione. Come Frege conclude, l'asserzione non è contenuta nel pensiero espresso, ma è aggiunta ad esso. Ciò risulta chiaro confrontando enunciati assertori con enunciati di altro tipo, ad esempio interrogativi:

l'enunciato interrogativo e quello assertorio contengono lo stesso pensiero; ma quello assertorio contiene ancora qualcosa d'altro, cioè l'asserzione. Anche l'enunciato interrogativo contiene qualcosa d'altro, vale a dire una richiesta. In un enunciato assertorio occorre perciò distinguere due elementi: il contenuto, che esso ha in comune con

---

<sup>17</sup> R. Scruton, *Art and Imagination: a Study in the Philosophy of Mind*, II ed., St. Augustine's Press, South Bend (IN) 1998, pag. 92. «[...] forming an image ("picturing"); imagining in its various forms (imagining that ... imagining what it would be like if ..., imagining what it is like to ...: some of these constructions are propositional, some not; some relate to knowledge that ... some to knowledge by acquaintance); doing something with imagination, (imagination as adverbial rather than predicative); using imagination to see something; seeing an aspect».

il corrispondente enunciato interrogativo, e l'asserzione. Il primo è il pensiero, o perlomeno contiene il pensiero. È quindi possibile esprimere un pensiero senza presentarlo come vero. [...] Distinguiamo quindi:

1. l'afferrare il pensiero – il pensare;
2. il riconoscimento della verità di un pensiero – il giudicare;
3. la manifestazione di questo giudizio – l'asserire.<sup>18</sup>

Seguendo i principi metodologici presi da Wittgenstein, Scruton si pone la domanda di quali siano i criteri per dire che una persona immagina *X* o come sarebbe se *p*. Dal noto argomento del linguaggio privato segue che anche per i verbi psicologici è superfluo un approccio introspettivo in prima persona, dal momento che impariamo ad usarli nel contesto pubblico di una pratica sociale condivisa, osservando i criteri secondo i quali tali verbi sono applicati alle altre persone. Ecco allora che Scruton fa suo un approccio in terza persona, interrogandosi su cosa comporti dire di un altro che egli immagina qualcosa.

Infatti, diciamo che un uomo immagina *X* (o come sarebbe se *p*) nel momento in cui egli è in grado di dare un resoconto di *X* (o *p*), purché certe altre condizioni siano soddisfatte. Queste ulteriori condizioni sono difficili da specificare in dettaglio, ma una analisi approssimativa può procedere come segue:

(1) L'immaginazione coinvolge pensiero non asserito, e quindi che va oltre ciò che è creduto. [...]

(2) Non ogni modo di andare oltre "ciò che è dato" conterà come immaginare *X*, o come sarebbe se *p*. Immaginare è un caso speciale di "pensare *x* come *y*". Ha due oggetti: l'oggetto primario (l'*X* o *p* che è da immaginare) e l'oggetto secondario, che è *come X o p sono descritti*. [...]<sup>19</sup>

Il primo punto libera il campo dell'immaginazione dal criterio di verità, ma il secondo permette di introdurre un altro: il criterio di «adeguatezza».<sup>20</sup> La descrizione può essere più o meno appropriata

---

<sup>18</sup> F.L.G. Frege, *Ricerche logiche*, Guerini e Associati, Milano 1988 (traduz. it. di R. Casati), pag. 49.

<sup>19</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 97-98. «In fact, we say that a man imagines *X* (or what it would be like if *p*), to the extent that he can give an account of *X* (or *p*), provided certain further conditions are fulfilled. These further conditions are difficult to specify in detail, but a rough analysis might proceed as follows:

(1) Imagination involves thought which is unasserted, and hence which goes beyond what is believed. [...]

(2) Not any way of going beyond the "given" will count as imagining *X*, or what it would be like if *p*. Imagining is a special case of "thinking of *x* as *y*". It has two objects: the primary object (the *X* or *p* that has to be imagined), and the secondary object, which is how *X* or *p* is described».

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, pag. 98.

all'oggetto primario, per cui esistono gradi diversi di apporto immaginativo, fino ad arrivare alla «mera fantasia o capriccio».<sup>21</sup> La pertinenza della descrizione all'oggetto non ha a che fare con la somiglianza né con la verosimiglianza. Il criterio di adeguatezza introduce un elemento di razionalità in ciò che è immaginato, ma non è rigido o troppo restrittivo come invece potrebbe essere la verosimiglianza. La somiglianza, poi, porrebbe un ulteriore problema, ossia la simmetria della relazione. Se  $x$  è simile a  $y$ , allora  $y$  è simile a  $x$ . Ma questa reciprocità non si applica in molti casi: rimanendo nell'ambito dell'estetica musicale, la questione sorge in particolare nell'ambito dell'espressione. Se una certa musica esprime un certo sentimento per via di una presunta somiglianza (che può essere di intensità, tensione, movimento e così via), si può allo stesso modo dire che quel sentimento assomiglia alla musica? Il riferimento è naturalmente all'isomorfismo di Susanne Langer<sup>22</sup> e alla critica rivolta da Giovanni Piana alla sua teoria.<sup>23</sup>

L'analisi delle immagini [*imagery*] porta Scruton a evidenziare sei caratteristiche:<sup>24</sup>

1. un'immagine è sempre un'immagine *di* qualcosa, ha l'*intenzionalità* propria del pensiero. Posso immaginare solo ciò che posso anche pensare.

2. l'immaginario, come il pensiero, è un oggetto *immediato* della conoscenza. Conosco i miei pensieri e le mie immagini senza basi e incorreggibilmente (si possono revisionare, arricchendole, ma non nel senso di correggere errori).

3. le immagini sono soggette alla volontà.

4. immagini e pensiero sono identificati e descritti in maniera simile. L'identificazione di un'immagine coinvolge dei criteri che identificano allo stesso modo un pensiero.

5. le immagini hanno un grado di intensità.

6. hanno una durata esatta.

Le prime quattro caratteristiche accomunano l'immaginario al pensiero, mentre le ultime due alle sensazioni, distinguendole dal pensiero. Per evitare una possibile obiezione circa la non pertinenza del sesto punto al pensiero, Scruton specifica che se uno pensa alla durata dell'intrattenersi su una proposizione, in realtà sta immaginando le parole con l'occhio o l'orecchio interiore.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. «We often distinguish among the activities of the imagination between those which are really *imagination* and those which are mere fantasy or whim».

<sup>22</sup> Cfr. S.K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1975, (traduz. it. di L. Formigari).

<sup>23</sup> Cfr. G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991, pag. 265 e segg.

<sup>24</sup> Cfr. R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 100 e segg.

Le immagini sono al confine tra pensiero e sensazione.

Il pensiero è necessario all'immagine, ma non l'esaurisce. Ogni modo di riferirsi alle immagini sembra suggerire un irriducibile elemento di esperienza oltre il pensiero costitutivo. Notiamo questa non coincidenza nel momento in cui, svanita l'immagine, sappiamo ancora che immagine fosse. Questa è proprio la distinzione, messa a fuoco da Bertrand Russell, tra "sapere che" [*knowledge by description*] e "sapere per conoscenza diretta" [*knowledge by acquaintance*].<sup>25</sup> Quest'ultima indica una «relazione cognitiva diretta»<sup>26</sup> con l'oggetto conosciuto: questa relazione è il corrispettivo del *presentarsi* dell'oggetto.

Nelle immagini vi è dunque un "residuo" d'esperienza che può essere conosciuto solo tramite conoscenza diretta.

Resta ora da specificare meglio il rapporto tra immagini e immaginazione in generale. Innanzitutto le immagini sono distinguibili in due classi: le immagini di cose già esperite in passato e le immagini di cose mai esperite, quindi immagini come parte della memoria da un lato e come parte dell'immaginazione dall'altro. In secondo luogo l'evocazione di immagini è il modo principale di immaginare, da cui deriva la coincidenza terminologica. Inoltre alcune modalità dell'immaginare coinvolgono le proprietà distintive dell'immagine, cioè l'elemento irriducibile di esperienza, come immaginare un suono o un profumo.

Quindi se in generale l'immaginazione è un tipo di pensiero, d'altra parte le è propria anche la caratteristica di potersi per così dire incarnare in un'esperienza.

## 2.1 La caratteristica della volontarietà

Scruton individua una caratteristica che accomuna immaginazione e immagini e che le distingue da molti altri stati mentali: «questa è la caratteristica dell'essere soggette alla volontà».<sup>27</sup> Assunzione senza dubbio importante, che avrà conseguenze fondamentali entrando nello specifico del discorso estetico, e che proprio per questo ha bisogno di alcune precisazioni, per evitare facili obiezioni. Che immaginazione ed evocazione di immagini siano soggette alla volontà non significa che lo siano sempre e allo stesso grado, né che sia *la*

---

<sup>25</sup> Cfr. B. Russell, «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description», in *Mysticism and Logic*, G. Allen & Unwin LTD, Londra 1917, pagg. 209-232.

<sup>26</sup> *Ivi*, pag. 209. «[...] a direct cognitive relation to that object».

<sup>27</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 94. «This is the feature of subjection to the will».

caratteristica distintiva che le identifichi da tutti gli altri stati mentali. È certo possibile che non si riesca, per quanto ci si sforzi, ad evocare una determinata immagine, o che un'immagine si imponga da sé alla mente, ma si tratta di eventualità contingenti e inessenziali. Quello che importa, secondo Scruton, è che *abbia senso* chiedere a qualcuno di immaginare qualcosa, mentre non avrebbe nessun significato chiedere di vedere o credere qualcosa. O meglio, ha senso solo in casi molto particolari e secondari rispetto all'uso abituale. L'espressione "credimi", per esempio, sembrerebbe contraddire quanto affermato, ma in realtà è una coloritura per sottolineare il valore di ciò che si sostiene, e non una vera e propria richiesta; almeno non nello stesso modo in cui si chiede di immaginare qualcosa. Rimane il caso in cui uno decide a priori di credere a quello che una persona le sta per dire.<sup>28</sup>

È evidente ancora una volta il richiamo esplicito a Wittgenstein e al suo metodo morfologico. Leggiamo in *Zettel*:

51. Applicazione dell'imperativo: Confronta questi comandi:

Solleva il braccio!

Immaginati...!

Calcola a mente...!

Considera...!

Concentra la tua attenzione su...!

Vedi questa figura come un cubo!

Con questi altri:

Intendi...!

Con queste parole intendi...!

Sospetta che le cose stiano così!

Sii fermamente convinto...!

Ricordati che questo è già accaduto!

---

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, pag. 94-95.

Dubita se mai sia accaduto!

Spera nel suo ritorno!

La differenza è forse *questa*: che i primi sono movimenti volontari, i secondi movimenti involontari dello spirito? Piuttosto posso dire che i verbi del secondo gruppo non designano nessun'azione. (Confronta, con questo, il comando: «Ridi di cuore a questa battuta di spirito!»).<sup>29</sup>

Il passo successivo chiarisce meglio la differenza tra atti volontari e stati non soggetti direttamente alla volontà, che possono talvolta essere indotti volontariamente ma come conseguenza di un'altra azione:

52. Si può comandare a qualcuno di capire una proposizione? Perché non posso comandare a un amico: «Capisci questo!»? Non potrei obbedire al comando «Capisci questa proposizione in lingua greca», imparando la lingua greca? – Analogamente, si può dire: «Provocati dolore!», ma non: «Prova dolore!» Si dice: «Mettili in questa condizione!», ma non: «Sii in questa condizione!».<sup>30</sup>

Risulta ora più chiaro come l'immaginare, che è un'azione, e il credere, che è una condizione, abbiano una relazione differente con la volontà; diretta in un caso, indiretta nell'altro.

### 3. Percezione di aspetti e “vedere come”

Tra i fenomeni dell'immaginazione Scruton, come si è visto, annovera anche la percezione di aspetti. Si confrontino le due proposizioni: «“ci vuole immaginazione per vedere che X è triste”»<sup>31</sup> e «“ci vuole immaginazione per vedere la tristezza nella faccia di X”».<sup>32</sup> Nel primo caso l'atteggiamento è cognitivo, viene avanzata un'ipotesi (ed è questo il contributo immaginativo) e si formula un giudizio, che può essere vero o falso. La seconda frase invece non presenta alcun contenuto cognitivo, perché non si intende che letteralmente la tristezza sia nella faccia di qualcuno, eppure la vediamo. Questo tipo di visione è imparentata

---

<sup>29</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, Einaudi, Torino 2007, (traduz. it. di M. Trinchero), pag. 14, § 51.

<sup>30</sup> *Ivi*, § 52.

<sup>31</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 107. «“It takes imagination to see that X is sad”».

<sup>32</sup> *Ibidem*. «“It takes imagination to see the sadness in X's face”».

con la percezione visiva, ma se ne differenzia per il tipo di pensiero sotteso: nel caso della percezione abbiamo la credenza, nel caso del vedere la tristezza in un volto si tratta di una proposizione non asserita. Ecco perché rientra nel campo dell'immaginazione. E il fatto che ciò che è immaginato, cioè considerato ma non asserito, sia anche in qualche modo visto ci rimanda al fenomeno delle evocazioni di immagini.

Osservo il volto di un uomo dipinto in un quadro: vedo cioè una tela colorata *come* un uomo. Non dico però che il quadro è un uomo, semmai che “la cosa nel quadro” è un uomo. Il pensiero “è un uomo” non è asserito, e tuttavia è applicato al quadro. È referenzialmente opaco, in quanto non c'è nessun rimando a un oggetto materiale; piuttosto sta per un oggetto intenzionale.<sup>33</sup> La percezione si rivolge a due oggetti contemporaneamente: «il quadro *reale* e il volto *immaginario*»,<sup>34</sup> e così «l'esperienza che ne risulta è una con una “doppia intenzionalità”». <sup>35</sup> La possibilità logica della doppia intenzionalità risiede nel fatto che i due oggetti della percezione non sono entrambi reali, altrimenti entrerebbero in conflitto due credenze rivali: vediamo un uomo nel quadro ma non crediamo che sia reale. Non vediamo un dipinto *e* un uomo, ma, appunto, un uomo *in* un dipinto.

Allo stesso modo la fotografia di una cane minaccioso ha un rapporto particolare con la percezione di un cane minaccioso reale. Nella percezione ordinaria avrò paura e scapperò, poiché credo che il cane che vedo sia davvero lì a inseguirmi; non fuggirò invece di fronte alla fotografia. L'oggetto della percezione è lo stesso, identico è il concetto applicato, ma non è accompagnato dall'affermazione che le cose siano così: stesso contenuto ma intenzionalità diverse, da cui diversi comportamenti. Considerando invece la fotografia in sé, abbiamo l'applicazione di due concetti: quello di fotografia e quello di cane. Il primo è applicato in una proposizione sulla realtà (crediamo nell'esistenza di quel pezzo di carta), mentre il secondo è usato immaginativamente, in un pensiero non asserito.

È esplicito il riferimento alla dottrina dell'esperienza kantiana, alla quale Scruton aggiunge la distinzione appena utilizzata tra l'applicazione di un concetto «in un giudizio [...] e nell'immaginazione».<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, pag. 118.

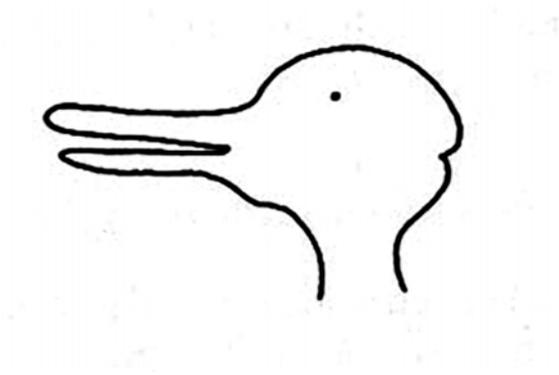
<sup>34</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York 1997, pag. 87. «I am presented with two simultaneous objects of perception: the *real* picture, and the *imaginary* face».

<sup>35</sup> *Ivi*, pag. 86. «The resulting experience is one with a “double intentionality”».

<sup>36</sup> *Ivi*, pag. 91. «But Kant did not distinguish two kinds of concept-application: in a judgement, as he called it, and in imagination».

Talvolta Scruton si attiene alla terminologia di Wollheim,<sup>37</sup> che distingue il “vedere come” dal “vedere in” per sottolineare il carattere di doppia intenzionalità. È vero che talvolta per “vedere come” intendiamo un errore percettivo (“ho visto una macchia come una mosca”), con una struttura intenzionale indubbiamente diversa, che sorge dal conflitto di credenze discordanti. Ma è anche vero che il “vedere come” di Wittgenstein presenta una doppia intenzionalità. Non c’è differenza tra vedere un volto *in* un disegno e vedere il disegno *come* un volto, se non c’è il rischio di una confusione. Pertanto se il “vedere in” è un poco più preciso, non turba la caratterizzazione logica della percezione di aspetti. Il punto del discorso è distinguere le due strutture intenzionali in gioco: doppia intenzionalità da un lato, due credenze contrastanti dall’altro.

Così come le osservazioni di Wittgenstein sulle figure ambigue (o pluristabili per gli psicologi) insegnano (Fig. 2), non si può ricondurre il riconoscimento di un aspetto a una relazione di somiglianza, per esempio tra la «figura e un’anatra: posso farlo [riconoscere una somiglianza con un’anatra] anche mentre la vedo come una lepre».<sup>38</sup>



**Figura 2:** Immagine pluristabile Lepre-Anatra

---

<sup>37</sup> Cfr. R. Wollheim, «Lo statuto della rappresentazione», in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET Università, Novara 2007, pagg. 19-33. Il saggio è tratto da R. Wollheim, *Art and its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York 1968.

<sup>38</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 108. «When I see the figure as a duck it is not merely that I notice a resemblance between the figure and a duck: I could do this while seeing it as a rabbit».

Inoltre è già stato notato che la relazione di somiglianza introduce un elemento difficile da gestire, ossia la simmetria: se il quadro assomiglia alla Regina, si chiede Scruton, è sensato dire che la Regina assomiglia al quadro?<sup>39</sup>

Dunque la percezione di aspetti coinvolge pensieri non asseriti, e così come nel caso delle immagini si colloca tra pensiero ed esperienza. «Innanzitutto, non possiamo ridurre il “vedere come” a qualcosa come una semplice sensazione: “vedere come” condivide con le immagini la proprietà di essere internamente correlata al pensiero. Nel vedere la figura come un’anatra noi, per così dire, pensiamo ad essa come ad un’anatra».<sup>40</sup> Inoltre il caso delle figure ambigue mostra chiaramente come la “percezione immaginativa” non dipenda in maniera lineare dai dati sensibili, che rimangono identici al mutare dell’aspetto. Il fatto però che secondo la psicologia della *Gestalt* ogni atto percettivo non è lineare allo stimolo porta Cook a criticare la nozione di percezione immaginativa, poiché risulta superfluo distinguerla dalla percezione ordinaria: «[...] è una caratteristica della percezione piuttosto generale il fatto che coinvolga interpretazione piuttosto che una risposta letterale agli attributi sensoriali degli stimoli. [...] Ciò svaluta la nozione di percezione immaginativa, poiché elimina quelle che lo stesso Scruton vede come sue proprietà costitutive, cioè che essa è volontaria e sensibile all’argomentazione razionale».<sup>41</sup> L’obiezione di Cook segue una linea argomentativa errata: la percezione ordinaria non è lineare allo stimolo tanto quanto la percezione immaginativa, e poiché non è soggetta alla volontà allora non segue che la non-linearità implichi la volontarietà. Fin qui funziona, ma la fallacia del ragionamento è la sovrapposizione dei due presunti tipi di percezione sulla base di una proprietà condivisa (la non-linearità) e ignorandone le altre. La corretta conclusione è che la non-linearità allo stimolo è condizione necessaria ma non sufficiente alla volontarietà della percezione; infatti se lo stimolo determinasse la risposta non avrebbe senso parlare di volontà, mentre è assolutamente ipotizzabile che intervengano (fisiologicamente o psicologicamente) fattori di conversione degli stimoli, come potrebbero essere le leggi di organizzazione della psicologia della Gestalt a cui allude Cook. Non è invece corretto concludere che, poiché così avviene nella percezione ordinaria, la non-linearità implichi la non-volontarietà.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, pag. 109. «First of all, we cannot reduce “seeing as” to anything like a simple sensation: “seeing as” shares with imagery the property of being internally related to thought. In seeing the figure as a duck we, as it were, think of it as a duck».

<sup>41</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 25. «[...] it is a quite general characteristic of perception that it involves interpretation rather than a literal response to the sensory attributes of stimuli [...]. This devalues the notion of imaginative perception, because it eliminates what Scruton himself sees as its defining properties, namely that it is voluntary and that it is amenable to rational argument.

È stato ampiamente illustrato come nella trattazione di Scruton la percezione immaginativa, a cui fa capo il “vedere come”, è caratterizzata logicamente rispetto alla percezione ordinaria: la prima proprietà distintiva della percezione ordinaria è la relazione interna con la credenza, mentre quella immaginativa è correlata a pensieri non asseriti.

Tornando al rapporto tra percezione di aspetti, pensiero ed esperienza, le caratteristiche che accomunano il “vedere come” al pensiero sono le stesse già viste per le immagini: intenzionalità, immediatezza, criteri di applicazione principalmente verbali e, appunto, volontarietà. C’è sempre un qualcosa che vediamo in una figura nel momento in cui appare un aspetto, che è l’oggetto intenzionale della percezione immaginativa. E nel momento in cui vedo un aspetto so immediatamente e incorreggibilmente qual è l’aspetto che vedo. Per quanto riguarda il terzo punto, uno dei criteri per attribuire a un individuo la visione di *X* come *Y* «è da trovare nelle false descrizioni che il soggetto è disposto ad applicare (non asserite) a *X*. Questo non è l’unico tipo di criteri. Ma, ancora una volta, ogni criterio del “vedere come” sembra riflettere simili criteri del pensiero». <sup>42</sup> Infine, il “vedere come” è soggetto alla volontà, cosa meno facilmente accettabile rispetto al normale immaginare. È bene ricordare che ciò indica, in senso wittgensteiniano, certe differenze grammaticali con ciò che invece non è volontario. Dice Wittgenstein: «il vedere l’aspetto e l’immaginare sono sottoposti alla volontà. Esiste il comando: “Immagina questa cosa!” e “Ora vedi la figura in questo modo!” ma non: “Ora vedi questa foglia verde!”». <sup>43</sup> Come nel caso dell’immaginazione, e più evidentemente, ciò non significa che sia sempre e totalmente volontario. In primo luogo perché il “vedere come” è condizionato e limitato dall’oggetto materiale che è visto come qualcos’altro. Se da un lato l’utilizzo di proposizioni non asserite esclude il ricorso a condizioni di verità, d’altro canto è stato introdotto il criterio di adeguatezza: esiste la possibilità che un dato oggetto immaginato non sia appropriato al supporto materiale, e che quindi non riusciamo a vederlo. Esistendo gradi diversi di adeguatezza, non determinabili in quanto dipendenti dal contesto intenzionale e perciò non rigidi, esistono anche diversi gradi di libertà nella percezione. Sara Fortuna, secondo un interessante punto di vista che unisce le considerazioni di Wittgenstein a ricerche scientifiche, vede nella doppia struttura della percezione, condizione del “vedere come”,

---

<sup>42</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 109. «One criterion for seeing *X* as *Y* is to be found in the false descriptions that the subject is disposed to apply (unasserted) to *X*. This is not the only kind of criterion. But, once again, any criterion of “seeing as” seems to reflect a similar criterion of thought».

<sup>43</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999 (traduz. it. di R. Piovesan e M. Trinchero), pag. 279, parte II, § XI.

l'elemento fondante dell'intera capacità significativa specificatamente umana; propone una panoramica di diversi esempi della capacità di dare diverse interpretazioni di un medesimo materiale:

Ci cade lo sguardo su un'immagine familiare e improvvisamente accade qualcosa di imprevisto: dove avevamo sempre visto un'anatra, ora ci appare una lepre, proviamo a guardare di nuovo e l'anatra è di nuovo lì, infine, con un altro slittamento impercettibile dello sguardo, ritroviamo anche la lepre. Proviamo e riproviamo, ottenendo sempre lo stesso risultato finché lo stupore iniziale a poco a poco svanisce.

Qualcuno ci racconta la barzelletta del carabiniere raccomandato che a un esame risponde a tutte le domande: «Bo!» e quando alla fine l'esaminatore, deciso a promuoverlo a tutti i costi, chiede: «Qual è la targa di Bologna?» il carabiniere, allargando le braccia sconcolato, dice: «Ma...». Sorridiamo appena, è una vecchia barzelletta, piuttosto debole, ma un bambino che la sente per la prima volta e che probabilmente non aveva mai ascoltato prima una storiella con un doppio senso scoppia a ridere con entusiasmo e non smette di ripetersela più volte con crescente divertimento.

«Una vecchia porta la sbarra». Ci sembrava una frase come tutte le altre, una frase con un solo significato e invece adesso ci dicono di fare attenzione, di guardare meglio. L'immagine di una vecchia donna curva sotto il peso di un'asta di metallo cede allora il posto a quella di una porta scrostata che chiude l'accesso a un luogo dove qualcuno voleva andare.

«Attenzione, un topo, che schifo», «Ma dove?», «Là, guarda!», «Ma no, scemo, non è un topo, vedi? È uno straccio!», «Già, hai ragione, eppure sembrava proprio un topo». In questo caso però, chi è stato tratto in inganno da uno straccio attorcigliato farà fatica a vederci ancora il topo, dopo aver saputo che si tratta di uno straccio, e gli sembrerà quasi di aver meritato l'affettuosa presa in giro dell'amica.<sup>44</sup>

Secondo la lettura della Fortuna la percezione d'aspetti si instaura nel solco di un tipo di percezione più primitiva.

Tale percezione, che possiamo definire funzionale, ha cominciato ad essere forgiata dall'evoluzione assai prima della comparsa dell'uomo ed è diretta a selezionare dall'ambiente le informazioni utili a garantire il miglior adattamento possibile degli organismi all'ambiente. In questo senso si capisce anche perché il gioco dello slittamento dello sguardo con l'immagine dell'anatra-lepre può andare avanti all'infinito, mentre quello con il topo-straccio attorcigliato no. Qui infatti la percezione funzionale ha un ruolo preponderante: perché essa sia credibile noi richiediamo alla percezione del "topo reale" una serie di caratteristiche che dipendono dalla nostra interazione emozionale e senso-motoria con questo tipo di animale.<sup>45</sup>

Pur essendogli del tutto estraneo l'approccio evolucionistico, Scruton condivide la doppia natura della percezione, che da un atteggiamento cognitivo può sganciarsi nel regno dell'immaginario. Inoltre Sara

---

<sup>44</sup> S. Fortuna, *A un secondo sguardo. Il mobile confine tra percezione e linguaggio*, Manifesto libri, Roma 2002, pag. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Fortuna fornisce un'ulteriore motivazione del diverso rapporto con la volontà degli atti del “vedere come”, indicandoli nel rapporto con la percezione di tipo cognitivo. Per cui alcuni casi, come le figure pluristabili, sono più facilmente modificabili a comando, altre situazioni sono più o meno irreversibili. Contemporaneamente, quindi, è confermata l'apertura della percezione di aspetti alla volontà. Uno sguardo ai fenomeni trattati da Scruton, l'immaginazione in senso proposizionale, l'evocazione di immagini e il “vedere come”, sembra suggerire una diminuzione della facilità con cui li comandiamo a piacere man mano che ci allontaniamo dal pensiero puro verso un maggiore elemento d'esperienza; questa osservazione va d'accordo con l'ipotesi di un maggiore avvicinamento alla percezione funzionale.

Un altro elemento che influisce sulla sensibilità alla volontà, sempre suggerito da Wittgenstein, è di carattere culturale. «Ci sono, per esempio, stili pittorici che non mi comunicano nulla in questo modo immediato, ma che tuttavia comunicano qualcosa ad altri uomini. Io credo che qui l'abitudine e l'educazione abbiano da dire la loro».<sup>46</sup> E ancora: «Per chi non abbia nessuna cognizione di queste cose, la rappresentazione grafica dell'interno di un radiorecettore non sarà nient'altro che un intrico di linee prive di senso. Se però ha imparato a conoscere l'apparecchio e la sua funzione, quel disegno sarà per lui un'immagine sensata»,<sup>47</sup> cioè noterà un aspetto nel disegno inaccessibile a quello che “non ne sa niente”.

Caratteristica già importante di per sé, la volontarietà, seppur limitata, acquista un ulteriore risalto in quanto per Scruton è ciò che fonda la possibilità della critica d'arte, che è intesa come una sorta di “guida all'esperienza”; essa suggerisce come percepire un oggetto d'arte e di conseguenza cerca di modificarne l'esperienza.

Viste le quattro proprietà che accomunano il “vedere come” al pensiero, rimane da osservare che presenta anche caratteristiche sensoriali: la durata e l'intensità. La percezione di aspetti è collocata nel tempo, e gli aspetti si impongono con diversi gradi di forza. Vi è dunque una notevole affinità con le immagini, sono entrambi al centro della convergenza di proprietà intellettuali e sensoriali. «Nel “vedere come” è come se

---

<sup>46</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pag. 265, parte II, § XI.

<sup>47</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, cit., pag. 44, § 201.

avessi immaginato un oggetto e simultaneamente l'avessi visto in qualcos'altro; nelle immagini è come se avessi immaginato un oggetto e poi la mia immaginazione si fosse vivificata in forma quasi sensoriale».<sup>48</sup>

Come ripetuto, all'immaginazione appartengono condizioni di adeguatezza, che introducono un elemento di razionalità. Di conseguenza anche la percezione d'aspetti è sensibile al discorso razionale, cosa che, assieme al controllo volontario, interessa la critica. Questo perché l'ambito della percezione immaginativa è ampio, e include, ad esempio, il sentire la tristezza nella musica. Oppure una stessa nota può essere *sentita come* la fine di una frase o l'inizio di un'altra, il che equivale a cogliere differenti aspetti. Dice Wittgenstein: «In un discorso su argomenti estetici, mi accade di usare le parole: “Devi vederlo *così*; è *così* che è inteso”; “Se lo vedi *così*, vedi dov'è l'errore”; “Devi sentire questa battuta come un'introduzione”; “Devi sentirla in questa chiave”; “Devi fraseggiarle *in questo modo*” (e quest'ultima espressione può riferirsi tanto al sentire quanto al suonare)».<sup>49</sup>

Gli aspetti, che in quanto immaginati non richiedono condizioni di verità, non sono dunque proprietà dell'oggetto (che invece le richiedono). Se gli aspetti sono oggetti, sono oggetti intenzionali e in quanto tali non possiedono criteri d'identità. Anche questo ha importanti conseguenze estetiche. Da un lato sono scartate tutte le teorie sulla percezione di proprietà estetiche dell'oggetto, e con essa sono scartate le pretese di stilare dei criteri d'identità per gli oggetti estetici. Dall'altro gli aspetti sono comunque percepiti nell'oggetto materiale, e quindi l'atteggiamento estetico è rivolto all'oggetto e all'oggetto vertono i discorsi sull'arte. La percezione immaginativa, con il suo elemento irriducibile d'esperienza, punta in due direzioni: verso il soggetto che esperisce, e solo chi compie in prima persona l'esperienza estetica può avere comprensione dell'oggetto estetico, e verso l'oggetto, poiché gli aspetti, e quindi le caratteristiche estetiche, sono percepite nell'oggetto. E l'elemento d'esperienza è irriducibile poiché il pensiero che la informa non è identificabile separatamente dall'esperienza stessa, non si esaurisce in una descrizione, allo stesso modo in cui la percezione visiva non si esaurisce nella credenza che le è intimamente connessa.

Parlando di aspetti è comparsa qua e là la parola “interpretazione”, e tale problema trova la sua collocazione proprio nel rapporto tra esperienza e pensiero. La questione si pone in tutta la sua evidenza di

---

<sup>48</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 112. «In “seeing as” it is as though I imagined an object and simultaneously saw it in something else; in imagery it is as though I imagined an object and then my imagination came alive in quasi-sensory form».

<sup>49</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pag. 267, parte II, § XI.

fronte alle figure pluristabili: se gli stessi dati sensibili mi portano alla percezione di due oggetti intenzionali diversi, allora in mezzo ci dev'essere un atto interpretativo. Sembra inevitabile concludere che la percezione di aspetti sia una forma dell'interpretare. Ma non si tratta di una soluzione così scontata come sembra. Innanzitutto non si può attribuire all'interpretazione in generale una durata, cosa che invece ha il vedere come. E poi, che ne è della caratteristica dell'immediatezza? Anche nel testo wittgensteiniano siamo di fronte a un'apparente indecisione. Da un lato dice: « Ma potremmo anche *vedere* quest'illustrazione ora come l'una ora come l'altra cosa. Dunque l'interpretiamo; e la *vediamo* come l'*interpretiamo*». <sup>50</sup> In un altro punto si legge: «È proprio vero che ogni volta vedo qualcosa di diverso, o invece non faccio altro che interpretare in maniera differente quello che vedo? Sono propenso a dire la prima cosa. Ma perché? – Interpretare è pensare, far qualcosa. Vedere è uno stato». <sup>51</sup> In sostanza, l'uso abituale di “interpretare” si riferisce a un atto consapevole, che ci dà come risultato un'ipotesi verificabile o falsificabile. E non accade che il vedere un aspetto sia posteriore a un simile atto esplicito di interpretazione. Considerazioni simili sono presenti in Scruton: «Un'esperienza percettiva non è un'*interpretazione* di qualche “intuizione” grezza: essa è animata e informata dal pensiero». <sup>52</sup> In questa professione di fede kantiana, nonostante l'uso del corsivo per la parola “interpretazione” il senso va cercato non nella negazione di un atto ermeneutico, ma nell'oggetto di tale atto: non c'è un'esperienza informale da interpretare, precedente all'applicazione dei concetti. L'esperienza si dà già interpretata. Lo stesso vale per Wittgenstein, e si scioglie così l'apparente incoerenza: il “vedere come” è un interpretare se ciò indica che il contenuto percettivo non è dato una volta per tutte ma è in stretta connessione col pensiero; non è un atto interpretativo se ciò significa che vediamo una stessa cosa che poi interpretiamo in modi differenti. Interpretiamo, sì, ma vediamo come interpretiamo, invece di interpretare ciò che vediamo.

In fondo si tratta di un problema puramente lessicale, perché è già trattato nel momento in cui si è definita l'immaginazione come pensiero in grado di prendere corpo in forma quasi sensibile. La soluzione è nell'intima connessione tra pensiero (interpretazione) ed esperienza. Per usare le più eleganti parole di

---

<sup>50</sup> *Ivi*, pag. 256, parte II, § XI.

<sup>51</sup> *Ivi*, pag. 279, parte II, § XI.

<sup>52</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 92. «A perceptual experience is not an *interpretation* of some raw “intuition”: it is animated and informed by thought».

Wittgenstein, «è quasi come se il “vedere il segno in questo contesto” fosse l’eco di un pensiero. “Un pensiero che echeggia nel vedere”». <sup>53</sup>

### 3.1 La metafora

La teoria della metafora adottata da Scruton, così importante all’interno della sua estetica, è facilmente inquadrabile in connessione con il tema del “vedere come”.

La metafora, o più in generale l’uso figurativo del linguaggio, contrapposto all’uso letterale, <sup>54</sup> consiste nell’«applicazione di un termine o di una frase a qualcosa di cui è noto che non lo esemplifica». <sup>55</sup> Una metafora non è letteralmente vera, e di ciò bisogna essere consapevoli affinché la si possa cogliere. Una similitudine ha delle condizioni di verità date dalle caratteristiche che accomunano i due termini: la proposizione “Marco è furbo come una volpe” può essere letteralmente vera, mentre la metafora per essere tale è necessariamente falsa: “Marco è una volpe”. Se non è specificata la caratteristica che si vuole esplicitare, la validità letterale delle similitudini si amplifica all’infinito, dal momento che, come dice Davidson, «ogni cosa è “come” ogni cosa, in innumerevoli modi». <sup>56</sup> Si potrebbe pensare che la metafora abbia un’equivalente letterale, in cui venga esplicitato ciò che accomuna il soggetto e il predicato metaforico. Ma Scruton rigetta questa ipotesi, affermando che il paragone tra due termini non esaurisce l’effetto di una metafora né di una similitudine, dal momento che l’elenco di cosa una metafora possa indicare è infinito. Non bisogna nemmeno credere, sempre nella scia di Wittgenstein, che ci sia in gioco un tipo di significazione particolare, diversa dall’ordinario.

Secondo Scruton il punto saliente della metafora è la nostra risposta, la reazione che abbiamo di fronte a ciò che esprime il predicato metaforico, che si aggiunge alla risposta nei confronti del soggetto della predicazione. Le due esperienze evocate si fondono, una getta una luce nuova sull’altra e viceversa. Lo scopo di una metafora, come del resto anche della similitudine, non è «descrivere un oggetto, ma *cambiare il suo*

---

<sup>53</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pag. 278, parte II, § XI.

<sup>54</sup> Da un punto di vista filosofico le differenze tra le varie figure retoriche sono poco importanti; problematico è ciò che le accomuna, l’utilizzo non letterale del linguaggio. Cfr. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 80.

<sup>55</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 80. «[...] the deliberate application of a term or phrase to something that is known not to exemplify it».

<sup>56</sup> D. Davidson, *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994, (traduz. it. di R. Brigati), pag. 348.

*aspetto*, così che rispondiamo ad esso in un altro modo».<sup>57</sup> Per cui la pregnanza di una metafora non ha a che fare con le sue condizioni di verità. Ha più importanza, in un altro senso, la falsità della predicazione: i due termini non sono confusi in nessun modo, né sovrapposti, ma rimangono ben distinti. Un oggetto è considerato sotto un altro aspetto grazie al carico emotivo di un altro.

«L'esperienza che ne risulta è una con una "doppia intenzionalità". Essa è rivolta verso due apparenze simultaneamente, e impedisce la loro separazione».<sup>58</sup> La possibilità logica della doppia intenzionalità risiede nel fatto che il predicato metaforico non è asserito, altrimenti entrerebbero in conflitto due credenze rivali.

#### 4. Scruton: il suono

Suoni e colori hanno molto in comune.<sup>59</sup> Si presentano entrambi ad una specifica modalità sensoriale: come i colori sono oggetto del vedere, così i suoni sono oggetto del sentire. Entrambi sono conoscibili solo tramite l'esperienza diretta.<sup>60</sup> Un cieco può sapere *che* il tal oggetto è del tal colore, ma questa conoscenza indiretta non equivale all'esperienza del colore, «allo stesso modo un sordo può sapere molte cose sui suoni, e sui particolari suoni emessi da particolari oggetti, senza però conoscere *il suono*».<sup>61</sup> Colori, odori, suoni, ossia ciò che di un oggetto è dato in una modalità sensoriale privilegiata, sono solitamente definiti proprietà secondarie, che dipendono dalle proprietà primarie, accessibili in altro modo e misurabili. Le proprietà secondarie costituiscono una sorta di «pelle fenomenica»<sup>62</sup> delle cose; la scienza indaga il mondo togliendo questa pelle, dedicandosi ai parametri misurabili.

Scruton sostiene però che i suoni, pur condividendone molti aspetti, «non sono qualità secondarie, per la ragione che non sono affatto qualità».<sup>63</sup> Il suono non appartiene all'oggetto allo stesso modo del colore, piuttosto sono legati da una relazione causale. Gli oggetti emettono suoni, li causano. Ed è di fondamentale

---

<sup>57</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 84. «The point of a simile is identical with the point of a metaphor: not to describe an object, but to *change its aspect*, so that we respond to it in another way».

<sup>58</sup> *Ivi*, pag. 86. «The resulting experience is one with a "double intentionality". It is directed towards two appearances simultaneously, and forbids their separation».

<sup>59</sup> *Ivi*, pag. 1 e segg.

<sup>60</sup> Cfr. B. Russell, «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description», cit.

<sup>61</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 1. «In the same way a deaf person could know much about sounds, and about the particular sounds emitted by particular objects, while not knowing *sound*».

<sup>62</sup> *Ibidem*. «[...] the "phenomenal skin" of things».

<sup>63</sup> *Ivi*, pag. 2. «Sounds, however, are not secondary qualities, for the reason that they are not qualities at all».

importanza la separabilità degli uni dagli altri. Identificare un suono non equivale necessariamente a identificarne la causa. «Se dicessimo che il suono tuttavia deve *avere* una causa, questo rifletterebbe una visione metafisica della causazione (cioè, che ogni evento – o ogni evento di un certo tipo – ha una causa), piuttosto che la credenza che i suoni siano qualità». <sup>64</sup> Giovanni Piana propone riflessioni pressoché identiche circa il fatto che i suoni sono spesso annoverati tra le qualità secondarie, e aiuta a focalizzare meglio la differenza: «un colore, ad esempio l'azzurro, può essere *soltanto pensato* senza il riferimento a cose, mentre il suono può essere *anche percepito*». <sup>65</sup>

La connessione del suono con ciò che l'ha prodotto svolge un ruolo consistente nell'udire ordinario. Il rombo sentito ad un incrocio stradale ci avvisa della presenza di un'auto in transito, cosa che potrebbe rivelarsi molto utile. Un rumore improvviso alle spalle ci fa voltare di scatto per scongiurare un possibile pericolo. Nell'intreccio delle attività quotidiane, degli interessi e delle necessità i suoni sono soprattutto rimandi alle cose, si trascendono indicando gli oggetti che li emettono. Come dice Piana, in questi casi i suoni sono segni di altre cose. «Non c'è dubbio che faccia parte della struttura della situazione percettiva quotidiana dell'udire la forma del rinvio che dal suono orienta verso la cosa che *deve* essere stata la sua fonte – il suono viene avvertito come *segnale*, e perciò non solo si assume senz'altro che esso c'è, ma questo esserci è veicolo di una posizione d'esistenza ulteriore». <sup>66</sup> Rinviando ad altro da sé, il suono cessa però di essere il bersaglio dell'udire, «manca la *dimensione dell'ascolto*». <sup>67</sup>

Ecco allora che la possibilità di separare suoni e fonti sonore apre un nuovo orizzonte del sentire, che si concentra sul suono in quanto tale senza consumarsi nel rimando segnico. «Affinché il suono ci appaia è necessario che questo legame venga rescisso, e ciò significa che nell'apprensione uditiva non deve farsi valere il rapporto di segno e così non debbono farsi valere le posizioni di esistenza eventualmente implicate nella manifestazione sonora: è necessario dunque restituire al suono la sua pura essenza fantomatica sciogliendolo dai vincoli che lo integrano nel contesto del reale». <sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibidem*. «If we say that the sound must nevertheless *have* a cause, this would reflect a metaphysical view about causation (namely, that every event – or every event of a certain kind – has a cause), rather than the belief that sounds are qualities».

<sup>65</sup> G. Piana, *Filosofia della musica*, cit., pag. 73.

<sup>66</sup> *Ivi*, pag. 75.

<sup>67</sup> *Ivi*, pag. 76.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

Scruton propone l'esperienza mentale della "stanza musicale":<sup>69</sup> posso immaginare di entrare in una stanza dove sento un suono, o un brano musicale, senza che nella stanza vi sia alcuna vibrazione. Il punto è che, al di là della possibilità fisica, quello che sento nella "stanza della musica" è sufficiente a se stesso in quanto oggetto intenzionale dell'ascolto. Non ho bisogno di collegare quel suono allo strumento reale che l'ha prodotto, perché quello che mi interessa è nel suono stesso: non si tratta cioè di minimizzare l'importanza dei diversi strumenti musicali in favore di una concezione astratta della musica, ma di istituire un ordine di realtà a sé stante, di aprire un mondo dei suoni. Il timbro del clarinetto, per esempio, permane come caratteristica del suono, ma il fatto che sia quel clarinetto a produrlo non è importante. Scruton definisce questo tipo di ascolto "esperienza acusmatica": gli *akousmatikoi*, coloro che vogliono ascoltare, erano i seguaci di Pitagora che ascoltavano le parole del loro maestro nascosto dietro un tenda. È stato Pierre Schaeffer<sup>70</sup> a riutilizzare il termine acusmatico per indicare un'esperienza percettiva rivolta al suono in se stesso, a prescindere dalla sua produzione. Nell'esperienza acusmatica, dunque, l'oggetto intenzionale dell'ascolto è il suono in se stesso, mentre nel caso del suono-segnale l'oggetto intenzionale è la causa del suono.

Proseguendo nell'analisi del suono proposta da Scruton, i suoni non sono qualità di altri oggetti, ma sono essi stessi portatori di qualità: è quindi più opportuno considerarli non qualità secondarie ma oggetti secondari, la cui esistenza è indipendente. In quanto oggetti secondari la loro realtà è fenomenica. L'unico criterio della realtà di un suono è l'accordo interpersonale di chi lo percepisce. «La presenza di un suono è stabilita da *come le cose suonano* all'osservatore normale, e da nient'altro».<sup>71</sup> Suoni e colori sono una questione di come il mondo appare, si collocano sulla sua "pelle fenomenica". Parlare di apparenza, tuttavia, non equivale a dire illusione. È possibile distinguere, *sempre sul piano fenomenico*, suoni o colori reali da suoni o colori illusori. «Dire che un do centrale *sta* realmente risuonando nella stanza della musica implica che ogni ascoltatore normale che ci entri in condizioni normali sentirebbe un do centrale. Questa condizione

---

<sup>69</sup> Cfr. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 3.

<sup>70</sup> Cfr. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Ed. du Seuil, Parigi 1966. Il riferimento a Schaeffer e a Pitagora è sia di Scruton che di Piana.

<sup>71</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 6. «The presence of a sound is established by *how things sound* to the normal observer, and by nothing else».

controfattuale è il fatto fondamentale della questione – il fatto a fondamento della distinzione tra suono reale e apparente – proprio come nel caso dei colori». <sup>72</sup>

Del suono si può dire anche che sia un evento. Un evento è qualcosa che accade. <sup>73</sup> Per comunicare eventi e processi identifichiamo gli individui che vi partecipano. L'esperienza acusmatica, però, ci pone di fronte a eventi molto particolari: eventi in cui non ci sono sostanze che vi partecipino. Senza dubbio interviene una modificazione nell'oggetto che produce il suono, ma come si è visto l'oggetto intenzionale dell'ascolto è il suono stesso, e non la sua causa. I suoni sono *eventi puri*, che non hanno partecipanti ma sono essi stessi l'oggetto individuale dell'intendere. L'esperienza acusmatica porta in un mondo di soli suoni, di soli eventi e processi.

«Gli eventi sonori hanno una durata temporale. Ma essendo eventi puri, il loro ordine temporale è l'ordine *basilare* che essi esibiscono». <sup>74</sup> Il fatto che siamo in grado di localizzare i suoni nello spazio fisico va ancora una volta inquadrato tenendo conto della separabilità fenomenica dei suoni dalle loro cause. E non si vuole neanche negare l'influenza che la distanza fisica tra diverse fonti sonore ha sul suono risultante, come nel caso della musica a cori battenti del barocco veneziano, o più semplicemente nella stereofonia. Tuttavia la localizzazione spaziale nel “mondo dei suoni” non è letterale ma metaforica. I suoni non occupano nessuno spazio. Il mondo sonoro sembra esibire tuttavia una dimensione spaziale, lungo la quale i suoni possono muoversi verso l'alto o verso il basso. Non tutte le culture utilizzano gli stessi termini (per esempio acuto e grave oltre ad alto e basso) o non li usano allo stesso modo (i Greci li ordinavano in base alla distanza delle corde della lira dalle dita); ma tutte le culture, afferma Scruton, utilizzano delle caratterizzazioni spaziali. Inoltre il vocabolario greco, riferendosi a una questione tecnica di produzione del suono, non ci dice nulla sull'effettiva esperienza musicale, e non implica che il movimento fosse percepito invertito rispetto a chi utilizza la nostra attuale terminologia occidentale. «Se qualcuno *sentisse* come alti quei suoni che noi

---

<sup>72</sup> *Ivi*, pag. 7. «[...] to say that middle C really *is* sounding in the music room is to imply that any normal observer who entered there in normal conditions would hear middle C. This counterfactual condition is the ultimate fact of the matter – the fact in which the distinction between real and apparent sound is grounded – just as in the case of colours». Nella forma italiana dell'ausiliare [sta] è indebolita la posizione d'esistenza rispetto all'inglese [is], ed è questo aspetto che Scruton sottolinea con il corsivo.

<sup>73</sup> Scruton esamina la distinzione tra evento e processo nel linguaggio ordinario: entrambi accadono, ma l'evento accade in un momento determinato, mentre il processo dura. L'evento introduce un cambiamento nel mondo, il processo non necessariamente. L'inizio e il termine di un processo sono eventi. Ma non sempre è facile distinguere tra gli uni e gli altri, e spesso un'azione può essere descritta in entrambi i modi. Pertanto Scruton si attiene al termine più diffuso tra i filosofi che è “evento”, ricordando che tutti i suoni sono eventi, alcuni sono anche processi. Cfr. *ivi*, pag. 9.

<sup>74</sup> *Ivi*, pag. 12. «Sound events take time. But being pure events, their temporal order is the *basic* order that they exhibit»

sentiamo come bassi potremmo negare, penso, che senta le stesse *note* come facciamo noi». <sup>75</sup> Queste spazializzazioni sono metaforiche, e non possono essere letteralmente vere proprio perché i suoni sono eventi puri e non occupano un luogo.

## 5. Dal suono alla nota

I tentativi di definire la musica a partire unicamente dal suono sono destinati al fallimento. È inutile anche cercare qualche caratteristica che accomuni tutto ciò che di volta in volta è stato chiamato musica. Per Scruton nella musica avviene una trasformazione del suono [*sound*] in nota [*tone*]. <sup>76</sup> Ciò avviene quando un suono entra in una sorta di campo di forze. «Questo campo di forze è qualcosa che *noi* udiamo, quando udiamo delle note». <sup>77</sup> Quel noi si riferisce a esseri razionali dotati di immaginazione, in quanto facoltà necessaria per l'applicazione metaforica dei concetti, e quindi necessaria alla musica, essendo la metafora costitutiva della musica stessa. Inoltre è importante sottolineare che il campo di forze entro cui si trovano le note è percepito, si colloca a livello fenomenico.

Succede qualcosa di molto simile con il linguaggio. Una parola è prima di tutto un suono, ma si trasforma in parola quando entra nel “campo di forze” creato dalla grammatica del linguaggio. «Il suono mi arriva brulicante di implicazioni, di possibilità di discorso. Non sento solamente il suono della voce: sento *linguaggio*, che è un'esperienza di significato». <sup>78</sup> Quando udiamo una parola di un linguaggio sconosciuto, per noi perde il carattere di parola e rimane semplice suono.

Un suono dunque può diventare parola se la grammatica lo vivifica, e allo stesso modo può diventare nota se è messo in movimento da un campo di forze musicali. L'accostamento di linguaggio e musica, tanto problematico quanto stimolante, offre a Scruton un primo spunto: i suoni rivestono un ruolo primario nelle vite degli esseri razionali come strumenti di comunicazione. «In presenza di suono intenzionalmente

---

<sup>75</sup> R. Scruton, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, South Bend, Indiana 1998, pag. 92. «If someone heard those sounds as high which we hear as low we might, I think, wish to deny that he heard the same *tones* as we do».

<sup>76</sup> Cfr. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 16. Si è preferito tradurre “tone” con “nota”, anziché con “tono”, in quanto quest'ultima parola ha nel linguaggio tecnico un'accezione più ristretta di quella di “nota”, mentre non ha un impiego di questo tipo nel linguaggio comune. “Nota” restituisce meglio il senso di un suono quando entra a far parte della musica.

<sup>77</sup> *Ivi*, pag. 17. «This field of force is something that *we* hear, when hearing notes».

<sup>78</sup> *Ibidem*. «The sound come to me alive with implications, with possibilities of speech. I do not merely hear the sound of the voice: I hear *language*, which is an experience of meaning».

prodotto, e intenzionalmente organizzato, ci sentiamo nell'ambito di un'altra persona. E quel sentimento condiziona la nostra risposta a ciò che sentiamo».<sup>79</sup>

Il suono si fa parola quando è *token* di un *type*. La distinzione e la terminologia derivano da Charles Sanders Peirce.<sup>80</sup> Il *token* è un “gettone” che incarna un tipo, un'occorrenza di una legge. Se ad esempio la lettera “A” compare dieci volte in una frase, si dovranno contare dieci *token*, dieci presenze concrete ed individuali, dieci tratti d'inchiostro; ma il *type* è uno solo, la lettera astrattamente intesa. Un tipo è sempre incarnato nelle sue occorrenze. Anche per farsi nota, oltre che parola, il suono dev'essere riconosciuto come istanza di un tipo.

Si completa così la definizione di nota. «La musica fa uso di un genere particolare di suono: un evento acusmatico, che è udito “a prescindere” dal mondo fisico quotidiano, e riconosciuto come istanza di un tipo. Questo isolamento del puro evento sonoro porta ad un'esperienza peculiare, che ho chiamato esperienza della nota».<sup>81</sup> Definire le note come puri eventi acusmatici significa slegarle dalla causalità ordinaria; dire che esse sono istanze di un tipo significa riunirle in un ordine quasi-causale propriamente musicale. La musica esiste cioè in uno spazio virtuale, in cui una nota non è effetto di una vibrazione fisica (la cui esistenza non viene ovviamente negata, ma posta su un ordine di realtà differente), è conseguenza delle note che la precedono. Con ciò Scruton non vuole affermare un determinismo necessitante nell'ordine musicale, ma una consequenzialità significativa. Una successione di note non determina quella successiva: *la pone in essere*. Ma soprattutto l'attenzione è posta sempre sul piano fenomenico, a ciò che è intrinseco all'esperienza musicale. Questa consequenzialità è percepita *nei* suoni, nel movimento che li attraversa, non è riconosciuta a posteriori da un intelletto narcisista.

L'idea che una nota sia riconosciuta come istanza di un tipo può far emergere il sospetto che con ciò s'intenda l'identificazione di un suono con uno dei gradi delle scale che la teoria musicale ci presenta. E con questo sorge il dubbio che sia data per scontata la discretezza dello spazio sonoro, cioè che le note siano punti ben definiti, e che solo così sia possibile riconoscere un suono come *do* piuttosto che come *sol*. Ciò

---

<sup>79</sup> *Ivi*, pag. 18. «In the presence of sound intentionally produced, and intentionally organized, we feel ourselves within another person's ambit. And that feeling conditions our response to what we hear».

<sup>80</sup> La classificazione dei segni di Peirce è in realtà triadica: *tone* o *qualisegno*, pura possibilità della qualità di un segno, *token* o *sinsegno*, la cosa o l'evento individuale che incarna la qualità segnica, e *type* o *legisegno*, quando il segno è una legge, uno schema. Cfr. R. Fabbrichesi Leo, *Introduzione a Peirce*, Laterza, Bari 1993, pagg. 78-79.

<sup>81</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 19. «Music makes use of a particular kind of sound: an acousmatic event, which is heard “apart from” the everyday physical world, and recognized as the instance of a type. This isolation of the pure sound event leads to a peculiar experience, which I have called the experience of tone».

aprirebbe un ovvio problema: quello della naturalità della divisione in note. Come Cook non manca di notare, nella sua continua ricerca di mostrare la relatività e i condizionamenti di ciò che ci è familiare in musica, le note intese come entità discrete hanno una loro storia; lungi dall'essere naturale, la distinzione tra le note è un prodotto culturale, è un tentativo di rappresentazione dell'esperienza musicale, la quale però sfugge ad essa. «I suoni musicali non contengono le note nello stesso senso in cui i limoni contengono semi: piuttosto, le note sono entità immaginative che hanno una propria storia e una propria geografia».<sup>82</sup> Scruton è consapevole del problema. Sostiene infatti che le altezze si collocano lungo una dimensione continua, ma il continuo sonoro non è omogeneo. Vi sono dei punti salienti e delle soglie, oltre le quali percepiamo un'altezza diversa, e all'interno delle quali percepiamo versioni stonate della stessa nota. Si crea una sorta di griglia ("the pitch matrix")<sup>83</sup> che giace sotto il continuo sonoro; questa griglia non è data una volta per tutte ma ha natura storica (per noi occidentali del XX secolo i punti salienti della griglia sono i dodici semitoni del temperamento equabile). Alla base di tutto ciò vi è un'esperienza fondamentale e del tutto particolare: l'esperienza dell'ottava, in cui due altezze diverse vengono percepite come due versioni della stessa nota. Se è vero che ci sono varianti culturali nel modo di suddividere l'ottava in punti salienti, è altresì vero che l'esperienza dell'ottava, il fatto stesso di dividerla in altezze discrete (o aree di altezze) e il fatto di riconoscere versioni stonate di una stessa nota sono comuni a ogni persona musicale a prescindere dalla tradizione in cui è radicata.<sup>84</sup>

Da quanto detto risulta chiaro che il materiale grezzo della musica non è il mero suono, ma la nota, ossia un suono situato in un campo di forze virtuali, e che da esso riceve direzione e movimento.

## 6. Melodia e movimento musicale

---

<sup>82</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 219. «Musical sounds do not contain notes in the same sense that lemons contains pips: rather, notes are imaginative entities which have a history and a geography of their own».

<sup>83</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 15.

<sup>84</sup> Ad una simile conclusione giunge G. Piana in *Filosofia della musica*, cit., per il quale la ciclicità dello spazio sonoro, data dall'esperienza dell'ottava come riconoscimento dello stesso, sia radicata nella struttura stessa della percezione, per cui valida al di là delle differenze culturali.

Altezza, ritmo, melodia e armonia sono secondo Scruton gli elementi principali di organizzazione musicale, attraverso cui avviene la trasformazione dei suoni in note. Non costituiscono, aggiunge, le uniche modalità organizzative possibili, ma quelle che costituiscono «l'esperienza musicale centrale nella nostra cultura, e forse in ogni cultura che sia riconoscibilmente impegnata nel fare musica».<sup>85</sup> Può forse stupire il fatto che l'altezza sia inserita tra gli elementi propriamente musicali, quando solitamente è considerata un attributo fisico del suono. La fisica ci presenta una correlazione tra frequenza delle vibrazioni e altezza percepita, ma lungo uno spettro continuo. Non dipende da questa correlazione l'esperienza particolare della “nota stonata”, percepita non come un'altra nota ma come un versione della nota “giusta”.

Scruton analizza ciascuno degli elementi musicali, mostrando per ognuno l'insufficienza dell'equivalente parametro fisico per spiegarne il fenomeno musicale e la necessità di un apporto immaginativo. Ma l'argomento diventa più stringente a proposito del movimento melodico, vero punto centrale della sua estetica musicale.

Per Scruton la melodia è una *Gestalt*, cioè un'unità, percepita in quanto unità e non mera somma di suoni. È un individuale e come tale è reidentificabile e riconoscibile. Non stupisce il frequente richiamo alla teoria della *Gestalt*, in quanto già nella distinzione tra suono e nota è implicito il rifiuto di ogni associazionismo: nella musica c'è qualcosa di più che una serie di suoni elementari.

La melodia si dispiega nel tempo, la qual cosa la distingue da un accordo (che è anch'esso una *Gestalt*); ha dei limiti temporali, ha un inizio e una fine, e tra i due estremi si muove.

L'individualità e la riconoscibilità presuppongono un oggetto finito, quindi la melodia deve avere un inizio e una fine. Questi limiti possono essere netti o labili, evidenti o sfumati (finché non si può più parlare di melodia vera e propria, ma di “melodiosità”);<sup>86</sup> più incerto è un limite e più ampio è il campo d'azione dell'attività critica: ci sono diversi modi possibili di sentire, e la critica consiste nel proporre delle modalità di ascolto. Una stessa nota, ad esempio, può essere sentita come l'ultima di una melodia o come l'inizio di una nuova. Avviene la stessa cosa nella «[...] percezione di aspetti (come esemplificato dalle ben note figure dell'anatra-coniglio e del cubo di Necker). L'ascolto musicale, come certe altre forme della percezione di

---

<sup>85</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 20. «Pitch, rhythm, melody, and harmony [...] provide the core musical experience in our culture, and perhaps in any culture that is recognizably engaged in music-making».

<sup>86</sup> Cfr. *ivi*, pag. 54.

aspetti, rientra nel campo di competenza della volontà».<sup>87</sup> Con questo richiamo alle figure ambigue (“pluristabili” per gli psicologi) e al wittgensteiniano “*vedere come*”, Scruton in primo luogo ribadisce come la musica non sia riducibile a proprietà acustiche, così come la percezione delle figure ambigue non è riducibile al dato sensibile; in secondo luogo, la possibilità, all’interno di uno stesso quadro percettivo, di cogliere nuovi aspetti e nuove relazioni fonda la critica (nel senso indicato in precedenza di attività che propone come sentire). Non ci servirebbe alcuna attività critica se l’esperienza musicale fosse riconducibile al dato uditivo immediato, né se non ci fosse un margine di libertà nel decidere come ascoltare. Certamente questa libertà non è assoluta, ed è relativa al contesto: proprio come accade nella percezione visiva, non tutte le figure sono ambigue; inoltre in alcuni casi è possibile passare da un’interpretazione all’altra a piacere (come nella figura dell’anatra-coniglio) mentre in altri, una volta che si “accende” una nuova configurazione, è difficile tornare a quella precedente.

Il fatto che la linea melodica sia segmentabile, che abbia dei confini più o meno marcati permette di spiegare anche come essa possa avere un’organizzazione interna (motivi musicali, incisi e così via), che ha un peso considerevole nella storia della musica occidentale: si pensi alla simmetria della frase classica, o allo sviluppo motivico in Brahms e Schönberg.

Ciò che caratterizza veramente la melodia è il movimento che cogliamo in essa; una sequenza qualunque di suoni non costituisce una melodia se questi suoni non passano uno nell’altro, se manca una tensione che li lega insieme; questo dinamismo attraversa non solo i suoni ma anche i silenzi, come quando cogliamo un movimento melodico tra note separate da pause, a dimostrazione che la semplice continuità temporale non rende conto del fenomeno. Non si tratta di un semplice cambiamento, che avviene già al livello dei *suoni*; il movimento musicale avviene nell’ordine delle *note*. Così come comunemente lo intendiamo, nella sua accezione letterale, il movimento presuppone una porzione di spazio, un occupante di tale spazio e un cambio di posizione all’interno di esso.<sup>88</sup> Si nota subito che manca “l’occupante”. Cosa si muove? Non le note, poiché il concetto di una medesima nota che si muove è insensato: l’unico spazio che abbiamo a disposizione è lo spazio acustico, cioè la dimensione delle altezze (che è già uno spazio metaforico, e non è

---

<sup>87</sup> *Ivi*, pag. 44. «Such observations again illustrate the relation between musical hearing and the perception of aspects (as exemplified by the well-known duck-rabbit and Necker cube). Musical hearing, like certain other forms of aspect perception, lies within the province of the will».

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, pag. 49. «Movement involves three things: a spatial frame, an occupant of that frame, and a change of position within it».

un omologo dello spazio reale), e una differenza di altezza implica due note distinte, l'identità è rotta. Neanche il suono in sé è un candidato valido per il ruolo di occupante: sebbene possa essere sensato dire che il suono, per esempio di un clarinetto, si muove da si a do, rispettando un criterio di identità coerente, ciò non ci dice niente del movimento musicale. Anche se al si del clarinetto rispondesse il do di un violino avremmo un simile movimento musicale, mentre non avremmo più l'identità del suono.<sup>89</sup>

Siamo di fronte al paradosso di un movimento in cui nulla si muove, diretta conseguenza del suono come puro evento acustico. È quindi un movimento metaforico. Questa è la metafora fondamentale della musica, imprescindibile. Senza movimento, senza distinguere tra alto e basso, senza salite e discese, senza corse da un posto all'altro, potremmo dire ancora che ciò che ascoltiamo sia musica? «Sicuramente, la tentazione è di dire che *dobbiamo* sentire il movimento in musica, se vogliamo sentirla come musica».<sup>90</sup> La percezione di questo movimento non riguarda soltanto la melodia compiuta in senso classico, ma è alla base del più elementare fenomeno melismatico.

Il movimento musicale diventa evento melodico quando è segmentato, quando vengono applicati dei confini, «è la realtà di sfondo su cui le melodie sono formate».<sup>91</sup> In questo modo esso può strutturarsi, organizzarsi e diventare un *soggetto*, con la sua storia e le sue possibilità di sviluppo. L'unità della melodia è quindi l'unità del movimento.

## 6.1 La critica di Budd

Lo statuto particolare della musica è ora delineato: essa si situa in un mondo separato dal mondo fisico ma dipendente da esso. Questa dipendenza non equivale ad una determinazione, per cui non è possibile parlare di proprietà sopravvenienti.<sup>92</sup> Ciò che relaziona i due ordini di realtà è una doppia intenzionalità: percepisco i suoni e *in* essi colgo la musica, così come nei tratti di colore su una tela vedo un paesaggio. In questo

---

<sup>89</sup> Cfr. *ivi*, pag. 50 e segg.

<sup>90</sup> *Ivi*, pag. 52. «For suppose someone said that, for him, there *is* no up and down in music, no movement, no soaring, rising, falling, no running or walking from place to place. Could we really think that he experienced music as we do? [...] Surely, the temptation is to say that we *must* hear the movement in music, if we are to hear it as music».

<sup>91</sup> *Ivi*, pag. 55. «Musical movement is the background reality against which melodies are formed».

<sup>92</sup> Scruton afferma il contrario a proposito di proprietà espressive e aspetti. Poiché Scruton spiega lo statuto della musica grazie al paragone con la percezione di aspetti, dovrebbe seguire che, se gli aspetti in un dipinto sono sopravvenienti sulle caratteristiche fisiche della tela, la musica è sopravveniente sulle proprietà acustiche.

“sentire in”<sup>93</sup> è implicata un’applicazione metaforica dei concetti (il paesaggio non è letteralmente nel quadro), e quindi il coinvolgimento di pensieri non asseriti; il che rende possibile la convivenza delle due intenzionalità, dal momento che due applicazioni concettuali letterali sarebbero in conflitto. Nella musica è dunque necessario l’impiego di un complesso intreccio di metafore spaziali, senza le quali l’esperienza musicale non è accessibile.

Sulle pagine del *British Journal of Aesthetics*, Malcolm Budd e Roger Scruton hanno dibattuto questa posizione.<sup>94</sup> La critica di Budd è focalizzata principalmente su due punti: in primo luogo non è accettabile l’uso di pensieri non asseriti se non è specificabile il loro contenuto, e in secondo luogo la metafora spaziale, sebbene di fatto frequentemente impiegata, non è costitutiva della musica. Riguardo al primo punto, si chiede Budd, quale potrà essere il pensiero non asserito che interviene quando cogliamo il movimento melodico? Se il movimento è da intendersi lungo la dimensione continua delle altezze, allora tale contenuto immaginato non sarà che le note o i suoni si muovono da un posto all’altro. «Dato che l’identità di una nota è legata alla sua altezza, sentire note come se si muovessero l’una verso o lontano dall’altra lungo il continuo delle altezze sarebbe sentire qualcosa *che manca di senso*, un risultato impossibile».<sup>95</sup> Un’alternativa potrebbe essere che immaginiamo i suoni essere qualcos’altro, ossia oggetti spaziali bidimensionali collocati in uno spazio fenomenico. Così non viene ancora introdotto il movimento. E non è plausibile né che siano questi oggetti a muoversi, né che qualche altro occupante si muova da un oggetto spaziale all’altro. «Ascoltando una melodia noi non sentiamo le note come se si muovessero lungo una qualche dimensione spaziale (indeterminata), né sentiamo qualcos’altro che non siano le note muoversi in questa maniera».<sup>96</sup> Ma queste sono proprio le stesse argomentazioni che Scruton adotta per sostenere la sua tesi: non ha senso dire che un suono si muove da un’altezza all’altra, perché sarebbero due suoni distinti. Il movimento che percepiamo

---

<sup>93</sup> La nozione di “*sentire in*” è in evidente relazione con il “*vedere come*” di Wittgenstein, passando per il “*vedere in*” o il “*vedere rappresentativo*” di Wollheim. Cfr. R. Wollheim, «Lo statuto della rappresentazione», in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, UTET Università, Novara 2007, pagg. 19-33. Il saggio è tratto da R. Wollheim, *Art and its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York 1968.

<sup>94</sup> Cfr. M. Budd, «Musical Movement and Aesthetic Metaphor», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43 n. 3, Giugno 2003, pagg. 209-223, e R. Scruton, «Musical Movement: A Reply to Budd», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44 n. 2, Aprile 2004, pagg. 184-187. Per un confronto delle due posizioni cfr. anche R. De Clercq, «Melody and Metaphorical Movement», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47 n. 2, Aprile 2007, pagg. 156-168».

<sup>95</sup> M. Budd, «Musical Movement and Aesthetic Metaphor», cit., pag. 216. «For given that the identity of a tone is tied to its pitch level, to hear a tones as moving towards or away from one another along the pitch continuum would be to hear something *that lacks sense*, an impossible accomplishment».

<sup>96</sup> *Ivi*, pag. 217. «[...] in listening to a melody we do not hear tones as moving along some (indeterminate) spatial dimension, nor do we hear something other than the tones moving in this manner».

attraversa i suoni. L'impossibilità di identificare qualcosa di individuale che si muova è la prova, secondo Scruton, che l'attribuzione di movimento è metaforica; per Budd invece segna il fallimento di identificare il contenuto del pensiero non asserito implicato nel processo immaginativo. Ma perché il pensiero non asserito avrebbe bisogno di individuali che si muovono? Perché lo spazio immaginario dovrebbe avere le stesse regole dello spazio fisico? Indubbiamente è inconcepibile che un oggetto fisico complesso si muova senza che i suoi costituenti si muovano anch'essi. Ma la melodia non è fatta di note nello stesso modo in cui una bicicletta è composta da due ruote e un telaio. Essendo oggetti intenzionali immaginari, dal dire che la musica o una melodia si muovono non segue che si debbano muovere concordemente le note che le costituiscono.

Scruton, da un punto di vista più generale, è espressamente contrario all'esigenza di determinare il pensiero non asserito coinvolto nella percezione di aspetti, affermando che tale pensiero non è esprimibile indipendentemente. Di fronte a un dipinto, «se considero una proposizione allora è la proposizione che *questo*, cioè, *la cosa nel quadro*, è un uomo. Ma in quel caso, il pensiero che ho deve essere descritto nei termini dell'aspetto che io "vedo" e non viceversa. Ancora, se mi intrattengo sulla proposizione che questo (qualunque cosa sia) è qualche uomo, allora quale particolare uomo ho in mente? Sicuramente ancora una volta la sola risposta è *questo* uomo, o l'uomo che assomiglia a *questo* – indicando il quadro».<sup>97</sup>

La seconda critica che Budd muove a Scruton riguarda la necessità dell'impiego della metafora spaziale. Di fatto spesso siamo portati a riferirci ai fenomeni musicali in termini che derivano da altri domini concettuali: alto, basso, profondo, dolce, scuro, secco, sottile e così via. Ciò avviene soprattutto per descrivere il timbro. Tutto questo indica, per Budd, una mancanza di termini propri per riferirci alle qualità del timbro (ma avviene anche per il carattere qualitativo di odori, sapori e colori), sostituiti con termini presi a prestito da altri ambiti concettuali, e non che il riferimento metaforico ad un altro ambito sia costitutivo dell'esperienza del timbro. «Quindi la relazione tra la natura di un particolare timbro e il fenomeno extrauditivo nei termini del quale esso è caratterizzato non consiste nel fatto che il concetto di quel fenomeno è incluso nel concetto di quel timbro. Messa in un altro modo: la specificazione dell'oggetto intenzionale

---

<sup>97</sup> R. Scruton, *Art and Imagination: a Study in the Philosophy of Mind*, cit., pag. 118. «If I entertain a proposition then it is the proposition that *this*, namely, *the thing in the picture*, is a man. But in that case, the thought that I have must be described in terms of the aspect that I "see" and not vice versa. Again, if I entertain the proposition that *this* (whatever it is) is some man, then which particular man do I have in mind? Surely once more the only answer is *this* man, or the man who looks like this – pointing to the picture».

dell'esperienza del timbro di un suono non richiede, necessariamente, un riferimento a quel fenomeno».<sup>98</sup> È vero che per parlare del timbro ci troviamo a indicarne la causa fisica o ad usare metafore, ma questo ricorso non interviene come fondamento dell'esperienza della qualità del timbro. Anche ammettendo che ciò sia vero per il timbro (sembra così intuitivo, ma la questione è ben più complicata, riguarda il rapporto tra percezione e linguaggio), non segue che allora si possa applicare lo stesso discorso per la musica in genere. Scruton, dopo aver osservato anch'egli che per specificare il timbro ricorriamo alla sua causa o a metafore, dice che comunque il caso del timbro è differente da quelli del ritmo, dell'armonia e della melodia. «Descrivendo il timbro di una nota noi non la stiamo situando nello spazio musicale; né stiamo identificando alcunché di essenziale ad essa come un individuale musicale».<sup>99</sup> Il timbro è e rimane un fattore importante per il significato musicale, ma «non presenta un sistema di organizzazione musicale al pari del ritmo, della melodia, e dell'armonia».<sup>100</sup> Gioca perciò un ruolo secondario nell'identificazione di elementi riconoscibili e reidentificabili. Ciò si manifesta nel fatto che, solitamente, cambiando solo il fattore timbrico di un brano musicale siamo portati a considerarlo una versione dello stesso brano e non un brano diverso. Ad ogni modo resta il fatto che il caso del movimento musicale presenta delle particolarità rispetto a quello del timbro. La tesi di Budd è appunto che «le metafore estetiche di carattere spaziale non figurano nell'esperienza musicale a [...] livello fondante».<sup>101</sup> Sono concomitanti ma non necessarie. Esiste secondo lui un'alternativa più elementare, che consiste nel considerare la melodia una *Gestalt* temporale. «Una melodia si muove da una nota all'altra, ma questo movimento è semplicemente *temporale*, non spaziale: progressione nel tempo, non nello spazio».<sup>102</sup> Ma, ribatte Scruton, che cosa significa “movimento solamente temporale”? «Se questa non è

---

<sup>98</sup> M. Budd, «Musical Movement and Aesthetic Metaphor», cit., pag. 214. «So the relation between the nature of a particular timbre and the extra-auditory phenomenon in terms of which it is characterized is not that the concept of that phenomenon is included in the concept of that timbre. Put differently: the specification of the intentional object of the experience of a sound's timbre does not require, of necessity, a reference to that phenomenon».

<sup>99</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, cit., pag. 77. «In describing the timbre of a tone we are not situating it in the musical space; nor are we identifying anything that is essential to it as a musical individual».

<sup>100</sup> *Ibidem*. «[The timbre] presents no parallel system of musical organization, on par with rhythm, melody, and harmony».

<sup>101</sup> M. Budd, «Musical Movement and Aesthetic Metaphor», cit., pag. 222. «Spatial aesthetic metaphors do not figure in the experience of music at this foundational level».

<sup>102</sup> *Ivi*, pag. 219. «A melody does move from one tone to another, but this movement is merely *temporal*, not spatial: progress in time, not space».

una metafora, non so cosa sia».<sup>103</sup> L'idea di movimento porta con sé quella di spostamento da una localizzazione all'altra. Un movimento puramente temporale resta in effetti qualcosa di misterioso.

## 6.2 La critica di Cook

Cook considera e sottopone a critica la distinzione fatta da Scruton tra percezione letterale e percezione immaginativa, e la volontarietà di quest'ultima.<sup>104</sup> Innanzitutto ogni percezione musicale, anche la più elementare, «non è così letterale da essere in una corrispondenza uno-a-uno col segnale di input».<sup>105</sup> La percezione è soggetta ai propri principi, come le leggi gestaltiche, in base alle quali gli stimoli sono organizzati e formati. Da un lato dunque non c'è corrispondenza letterale allo stimolo, dall'altro questa attività organizzatrice non è volontaria. Le leggi della psicologia della *Gestalt* intervengono sia nella percezione di un singolo suono che di suoni in successione. Come esempio cita lo studio di Diana Deutsch.<sup>106</sup> Facendo ascoltare ai soggetti una scala per moto contrario, ma distribuita nei due canali destro e sinistro nel modo indicato in figura 2, nella percezione le due scale vengono ricomposte.

♩ = 240

A. Stimolo

B. Percepto

<sup>103</sup> R. Scruton, «Musical Movement: A Reply to Budd», cit., pag. 187. «If this is not a metaphor, I do not know what is».

<sup>104</sup> Cook si riferisce a R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton 1979, pagg. 74 e segg. e a R. Scruton, «Understanding Music», *Ratio*, Vol. 25, n. 2, 1983, pag. 108.

<sup>105</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 22. «Even in the simplest possible contexts, musical perception is not so literal as to be in one-to-one correspondence to the input signal».

<sup>106</sup> Cfr. D. Deutsch, «Two-channel listening to musical scales», *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 57, n. 5, Maggio 1975, pagg. 1156-1160.

**Figura 2:** Esperimento sulla percezione di scale di D. Deutsch (D = canale destro; S = canale sinistro).

Di fronte ad una scala musicale Scruton direbbe che oltre ad una percezione letterale interviene una percezione immaginativa di movimento. Ma anche la percezione del movimento, dice Cook, dipende da leggi psicologiche e non da un'attività razionale volontaria. Un analogo del movimento musicale sarebbe rappresentato, sempre secondo Cook, dal "fenomeno Phi", in cui due luci che si accendono alternatamente a una certa velocità vengono percepite come una sola luce che si muove (così come dai fotogrammi si ottiene il film).

Come ogni studente di psicologia al primo anno sa, quella di coinvolgere un'interpretazione piuttosto che una risposta letterale agli attributi sensoriali dello stimolo è una caratteristica della percezione piuttosto generale: così considerare la percezione di una scala musicale o il fenomeno Phi come casi di percezione immaginativa significa, in effetti, rendere il termine coestensivo con ciò che gli psicologi chiamano "costruzione percettiva". Ciò svaluta la nozione di percezione immaginativa, perché elimina ciò che lo stesso Scruton vede come la sua caratteristica specifica, cioè che è volontaria e disponibile all'argomentazione razionale.<sup>107</sup>

Ogni percezione è frutto di una costruzione, in ogni percezione vi è un elemento interpretativo. Ma le leggi psicologiche sottostanti l'atto percettivo non lasciano spazio alla volontà, agiscono automaticamente. Da queste premesse Cook trae la conclusione che la distinzione tra percezione letterale e immaginativa perde significato.

A ben vedere però, l'esperimento della Deutsch ha ben poco da dire sull'argomento di Scruton circa il movimento musicale e il paragone con il fenomeno Phi è un errore grossolano. Intanto la distinzione tra suono e nota così com'è definita da Scruton non è assolutamente la distinzione tra causa fisica e impressione, ciò di cui invece tratta l'esperimento. La distinzione tra suono e nota si gioca tutta sul piano fenomenico. Il suono è già suono percepito. Stesso discorso vale per il paragone tra fenomeno Phi e movimento musicale. I suoni, che "messi in movimento" diventano note, rimangono fenomenicamente distinti: non percepiamo un

---

<sup>107</sup> N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, cit., pag. 25. «Indeed, as every first-year student of psychology knows, it is a quite general characteristic of perception that it involves interpretation rather than a literal response to the sensory attributes of stimuli: thus to regard the perception of a musical scale or the Phi phenomenon as instances of imaginative perception is, in effect, to render the term coextensive with what psychologists refer to as "perceptual construction". This devalues the notion of imaginative perception, because it eliminates what Scruton himself sees as its defining properties, namely that it is voluntary and that it is amenable to rational argument».

unico suono che si muove, ma percepiamo movimento tra diversi suoni. Invece il fenomeno Phi è solo una questione di soglie di discriminazione percettive. Vediamo una luce che si muove: il movimento è fenomenicamente letterale e non è metaforico. Il fatto che poi *sappiamo che* le luci sono due non riguarda il fenomeno ma la nostra teoria su di esso. Ed è proprio questo punto che segna la distanza tra percezione letterale e immaginativa: la caratteristica logica dell'immaginazione è la possibilità di intrattenersi su proposizioni senza asserirle. Il movimento musicale, per questo motivo, non è in conflitto con l'affermazione che i suoni sono distinti e non si sono mossi (ammesso che ciò voglia dire qualcosa); viceversa il movimento della luce nel fenomeno Phi è incompatibile con la conoscenza che le luci sono due e immobili.

L'esempio del fenomeno visivo Phi in relazione alla percezione musicale è tratto da John A. Sloboda,<sup>108</sup> ma il termine di paragone è differente: il confronto è con gli studi sperimentali sul fenomeno della "scissione delle altezze": «il sentire, o meno, l'unica linea melodica come suddivisa per altezze, dipende in modo cruciale dalla separazione tra le altezze e dalla velocità delle note componenti».<sup>109</sup> Si confrontano qui due diverse modalità percettive dallo stesso punto di vista psicologico. Il confronto che Cook opera con Scruton mescola due riflessioni eterogenee.

Inoltre Scruton non intende affatto negare che nella percezione letterale sia esclusa un qualche tipo di interpretazione.

Ormai c'è un punto familiare, condiviso sia da filosofi che da psicologi (sebbene in termini diversi, a seconda del singolo e della scuola a cui appartiene) che, nella percezione, esperienza e interpretazione (o percolato e concetto) sono inseparabili. Come dato di fatto la verità qui non sembra essere meramente empirica, una materia della psicologia – non, almeno, se ciò sembra suggerire che si tratti di una scoperta scientifica che è dovuta essere confermata tramite esperimenti. [...] Per dire com'è la mia esperienza, devo dire come il mondo mi appare. E questo vuol dire usare il concetto di un mondo oggettivo. Nel qual caso, la visione che concetto e percolato sono inseparabili comincia a sembrare una verità necessaria, una conseguenza logica dello stesso tentativo di descrivere le nostre percezioni.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> J.A. Sloboda, *La mente musicale*, cit., pag. 251.

<sup>109</sup> *Ivi*, pag. 250.

<sup>110</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, cit., pag. 77. «Now there is a familiar point, made by both philosophers and psychologists (though in different terms, depending on the individual and on the school to which he belongs) that, in perception, experience and interpretation (or percept and concept) are inseparable. As a matter of fact the truth here does not seem to be merely empirical, a matter of psychology – not, at least, if that is meant to suggest that it was a scientific discovery which had to be confirmed through experiment. [...] To say how my experience is, I must say how the world seems to me. And that is to use the concept of an objective world. In which case, the view that concept and percept are inseparable begins to seem like a necessary truth, a logical consequence of the very attempt to describe our perceptions».

Kant, grande iniziatore di questa idea che segna uno spartiacque nella storia del pensiero, postula una facoltà che attui la sintesi tra sensazione e concetto, e la chiama “immaginazione”. Per Kant è la stessa facoltà che interviene nella percezione ordinaria e nel giudizio estetico, costretta nelle leggi della comprensione in un caso e libera nell’altro. Scruton contrappone una teoria specifica dell’immaginazione. L’elemento logico distintivo di un atto immaginativo rispetto per esempio a uno percettivo o mnemonico è la diversa posizione di realtà; e questo a prescindere dal fatto che il pensiero sia presente anche nella percezione. Inoltre introdurre una facoltà che medi tra concetto e sensazione vuol dire non considerarli veramente inseparabili.

## **7. Conclusioni**

Risulta evidente la distanza tra Cook e Scruton, nonostante entrambi affermino la metaforicità del discorso sulla musica. Solo una riflessione circa la natura stessa della metafora e dell’immaginazione può dare un significato a tale affermazione. Per Cook le immagini sono rappresentazioni dell’esperienza, il discorso sulla musica è metaforico perché non letterale. Scruton invece pone l’immaginazione e la metafora nel cuore dell’esperienza musicale stessa, assumendole come elemento fondante. L’esperienza della musica viene ricondotta alla percezione immaginativa: cogliamo la musica nei suoni, attraverso i suoni, così come vediamo un cavallo in una nuvola, un uomo in un ritratto, un carro tra le stelle.

Le immagini così come le intende Cook sono il risultato di un atteggiamento cognitivo verso l’oggetto musicale, ma poco hanno da dire in ambito estetico. Scruton non nega, ovviamente, che nell’ascolto sia coinvolto anche tale atteggiamento cognitivo, che raccoglie informazioni, ma non è sufficiente a cogliere la complessità del fenomeno musicale come fenomeno significante. Con la doppia intenzionalità diversi livelli di percezione si integrano tra loro e l’aspetto estetico si intreccia a quello cognitivo.

L’impostazione di Scruton apre a interessanti sviluppi nell’ambito dell’espressione e del contenuto in musica. Il movimento musicale, percepito immaginativamente, non ha un corso determinato, ma una libera consequenzialità. Una nota non determina quella successiva ma la pone in essere. In questo non cogliamo semplicemente del movimento, ma un movimento con le caratteristiche dell’agire umano: un movimento che

si fa *gesto*. Allora comprendiamo la musica nello stesso modo in cui comprendiamo le persone, il loro comportamento, i loro gesti. Questo percorso porterà Scruton ad affermare coraggiosamente: «etica ed estetica sono una cosa sola».<sup>111</sup> Se vogliamo comprendere cosa c'è di male nella musica sentimentale – e in effetti molti sviluppi storici dell'estetica musicale nascono in reazione ad una degenerazione sentimentalistica – dobbiamo prima comprendere cosa c'è di male nel comportamento sentimentale.

La comprensione della musica coinvolge la creazione attiva di un mondo intenzionale, in cui suoni inerti sono trasfigurati in movimenti, armonie, ritmi – gesti metaforici in uno spazio metaforico. E in questi gesti metaforici un ascoltatore simpatetico infonde un'anima metaforica. Ad un certo punto, egli ha l'esperienza di una prospettiva in prima persona su gesti che non sono di nessuno. [...] Perciò questa non è nulla di più che non la continuazione dell'attività immaginativa che è coinvolta nell'ascolto della musica: l'attività di trasfigurare suoni in uno spazio figurato, così che “tu sei la musica finché la musica dura”.<sup>112</sup>

La duplicità del modello di immagine proposta da Cook e Scruton si mostra anche nelle due accezioni con cui comunemente si utilizza, in ambito performativo, la parola “musicalità”. Termine misterioso che condensa tutte le difficoltà del discorso sulla musica. Il suo significato sembra indefinibile e ovvio allo stesso tempo. Ad una sommaria analisi risulta che con “musicalità” talvolta s'intende una serie di abilità cognitive nei confronti dell'oggetto musicale: memoria musicale, capacità discriminatorie, facilità a ripetere ciò che si è udito e così via (abilità sulle quali si modellano i test attitudinali). Ma forse più spesso la parola “musicalità” ha a che fare con il gusto e l'espressività, solitamente in contrasto con le capacità meramente tecniche. Oserei dire che la musicalità consista nella capacità di imprimere al materiale sonoro una direzione e un significato. Come ricorda Piana, parlando guarda caso delle sintesi immaginative, la parola “senso”, «in un'accezione [...] non vincolata a strutture linguistiche, [...] significa semplicemente: *direzione*».<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> R. Scruton, *Art and Imagination*, cit., pag. 249. «Ethics and aesthetics are one».

<sup>112</sup> R. Scruton, *The Aesthetic Understanding*, cit., pag. 114. «Understanding music involves the active creation of an intentional world, in which inert sounds are transfigured into movements, harmonies, rhythms – metaphorical gestures in a metaphorical space. And into these metaphorical gestures a metaphorical soul is breathed by the sympathetic listener. At a certain point, he has the experience of a first-person perspective on gestures that are no one's. [...]. For it is no more than a continuation of the imaginative activity which is involved in hearing music: the activity of transfiguring sound into figurative space, so that “you are the music while the music lasts”».

<sup>113</sup> G. Piana, *Filosofia della musica*, cit., pag. 282.

I notevoli quanto poco prevedibili punti di contatto tra Giovanni Piana e Roger Scruton, oltre a lasciar intravedere un interessante terreno di incontro-scontro tra fenomenologia e filosofia analitica, rinforzano l'idea che il senso musicale sorga grazie ad un intervento dell'immaginazione.

La concezione rappresentativa dell'immagine portata avanti da Cook si rivela parziale, lasciando fuori ciò che rende interessante per noi la musica, il suo senso, la sua direzione. Ciò che la rende musica.

Nell'esecuzione musicale l'intreccio di diversi livelli e di modalità in cui interviene l'immaginazione si complica rispetto all'ascolto: rappresentazioni, schemi cognitivi, schemi di movimento corporeo si sommano alla percezione immaginativa in cui appaiono il movimento musicale e gli aspetti espressivi, e all'immagine sonora che l'interprete si costruisce, in un pre-sentire che rende quasi-presente l'immagine uditiva. Molti degli esempi di Scruton, ma anche di Wittgenstein, sulla volontarietà dell'ascolto musicale appaiono più ovvi parlando dell'esecuzione che non dell'ascolto. Frasi come "devi sentirlo come un'introduzione" suonano naturali nell'ambito di una lezione. Ma l'allievo che recepisce l'insegnamento va a modificare l'ascolto interiore dell'immagine sonora del brano in esame. E il compito dell'esecutore è allora quello di evidenziare certi tratti in modo da far risaltare all'ascolto alcuni *aspetti* del brano musicale. Allo stesso modo una figura pluristabile cessa di essere tale nel momento in cui un disegnatore va a marcare i tratti della lepre, per stare all'esempio classico, piuttosto che dell'anatra. È possibile pensare alla volontarietà dell'interpretazione musicale e dell'ascolto in continuità, secondo una differenza di gradi. Nel paradigma della doppia intenzionalità, la percezione immaginativa s'innesta su quella letterale, secondo un criterio di adeguatezza. Non stupisce che l'ascolto reale sia meno libero dell'immagine sonora che un esecutore si forma, priva di vincoli materiali, ma ciò non toglie all'ascolto la possibilità di modellarsi e di scoprire nuovi aspetti.

Notevoli sono anche le implicazioni didattiche per l'educazione musicale di base. Non è sufficiente l'insegnamento di nozioni sulla musica per ottenere un ascolto consapevole, ma è necessaria una guida all'ascolto che illumini alcuni aspetti di quanto percepito, che permetta di *orientarsi* percettivamente nell'esperienza musicale. Si delinea così un ascolto esteticamente orientato, che si rivolge alla musica in quanto tale, e mira al coglimento del movimento musicale e a ciò che esso esprime (nelle modalità poco sopra accennate), distinguendo tale contenuto intrinsecamente musicale dalle reazioni emotive personali e dalle connessioni sociali e culturali che ad esso si sommano. La didattica musicale attuale si allontana sempre più dal nozionismo in direzione di un ampliamento degli orizzonti, favorendo l'espressione globale

dell'individuo e considerando tutti i generi musicali; ma è anche vero che in questo allargamento è presente il rischio di un appiattimento, perdendo di vista la specificità dell'ascolto esteticamente orientato e del coglimento delle caratteristiche espressive della musica, anzi, *nella* musica. E, perché no, possiamo concordare con Scruton nella sua convinzione dall'arcaico sapore, che tramite un'educazione musicale appropriata si possa favorire un'educazione emotiva se non addirittura morale.

Nella musica l'elemento immaginativo è percepibile, e costituisce un elemento razionale che media l'ascolto musicale; l'ascolto si trasforma così da ricezione passiva e immediata ad esperienza significativa, il cui senso non è dato una volta per tutte ma appare a seconda degli aspetti che ne cogliamo. Nella musica il pensiero risuona. Si fa udibile l'eco del pensiero.

#### **Nota bibliografica**

Budd, Malcolm, «Musical Movement and Aesthetic Metaphor», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43 n. 3, Giugno 2003, pagg. 209-223.

Chiodo, Simona (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET Università, Novara 2007.

Cook, Nicholas, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, New York 1990.

Cook, Nicholas, *Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000, (traduz. it. di E.M. Ferrando, *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2005).

Davidson, Donald, *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994 (traduz. it. di R. Brigati).

De Clercq, Rafael, «Melody and Metaphorical Movement», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47 n. 2, Aprile 2007, pagg. 156-168.

Deutsch, Diana, «Two-channel listening to musical scales», *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 57 n. 5, 1975, pagg. 1156-1160.

Fabbrichesi Leo, Rossella, *Introduzione a Peirce*, Laterza, Bari 1993.

Fortuna, Sara, *A un secondo sguardo. Il mobile confine tra percezione e linguaggio*, Manifesto libri, Roma 2002.

Frege, F.L. Gottlob, *Ricerche logiche*, Guerini e Associati, Milano 1988 (traduz. it. di R. Casati).

Herriot, Peter, *Attributes of Memory*, Methuen, Londra 1974.

Lakoff, George e Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Langer, Susanne K., *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1975 (traduz. it. di L. Formigari).

Piana, Giovanni, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1979. Disponibile in versione on-line all'indirizzo (consultato il 4/9/2009): <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/elementi/e-idx-01.htm>.

Piana, Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991.

Russell, Bertrand, «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description», in *Mysticism and Logic*, G. Allen & Unwin LTD, Londra 1917, pagg. 209-232.

Sartre, Jean-Paul, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, (traduz. it. di R. Kirchmayr).

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Ed. du Seuil, Parigi 1966.

Scruton, Roger, *Art and Imagination: a Study in the Philosophy of Mind*, II ed., St. Augustine's Press, South Bend (IN) 1998.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton 1979.

Scruton, Roger, «Understanding Music», *Ratio*, Vol. 25, n. 2, 1983, pagg. 97-120.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York 1997.

Scruton, Roger, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, South Bend, Indiana 1998.

Scruton, Roger, «Wittgenstein and the Understanding of Music», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44 n. 1, Gennaio 2004, pagg. 1-9.

Scruton, Roger, «Musical Movement: A Reply to Budd», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44 n. 2, Aprile 2004, pagg. 184-187.

Sloboda, John A., *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna 1988, (traduz. it. di G. Farabegoli).

Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, (traduz. it. di R. Piovesan e M. Trinchero).

Wittgenstein, Ludwig, *Zettel*, Einaudi, Torino 2007, (traduz. it. di M. Trinchero).

Wollheim, Richard, «Lo statuto della rappresentazione», in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET Università, Novara 2007, pagg. 19-33. Tratto da R. Wollheim, *Art and its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York 1968.

Zbikowski, Lawrence M., «Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science», *The Online Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 4 n. 1, 1998. [http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski\\_frames.html](http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski_frames.html) (consultato il 27/04/2011).