

STEFANO OLIVA
(Università di Roma Tre)

R. SCRUTON
UNDERSTANDING MUSIC.
PHILOSOPHY AND INTERPRETATION

A dodici anni dall'uscita di *The aesthetics of music* (1997), Roger Scruton torna ad occuparsi di *art of sound*: i saggi raccolti nel volume *Understanding music* rappresentano infatti un'ideale prosecuzione del lavoro precedente, una specificazione delle argomentazioni e degli obiettivi polemici dell'autore ma anche una concreta esemplificazione di come una teoria estetica possa offrire gli strumenti adeguati ad un effettivo lavoro di critica ed interpretazione.

Se nella prima parte (*Aesthetics*) vengono presentati i concetti fondamentali della teoria musicale (suono, movimento, espressione e ritmo), nella seconda sezione (*Criticism*) l'autore si concentra in modo specifico su singoli compositori (Mozart, Beethoven, Wagner, Janàček, Schönberg) commentando – partitura alla mano – brani o addirittura opere complete della «Western classical tradition».

I saggi critici rivelano l'indubbia competenza musicale dell'autore e l'evidente familiarità con i grandi maestri (anche se i riferimenti alla pop music, al jazz e addirittura all'heavy metal rivelano una cultura musicale ben più sfaccettata) ma è nei primi capitoli che Scruton affronta le più spinose questioni del dibattito contemporaneo. La trattazione relativa ai concetti fondamentali della musica, infatti, lungi dal rappresentare una semplice spiegazione tecnica, consente all'autore di proporre le proprie personali e provocatorie tesi: la musica è l'arte dei suoni, intesi come «secondary objects», oggetti «whose nature and properties are determined by how they appear to the person of normal hearing». Tale definizione permette all'autore di svincolare la musica dall'ordine fisico e naturale della realtà per legarla all'abilità di rappresentare il mondo, capacità universale e transculturale esclusivamente umana: «Only a rational being – one with self-

consciousness, intention, and the ability to represent the world – can experience sounds in this way» (p. 5).

Secondo Scruton una simile successione ordinata di suoni, intesi come puri eventi svincolati dalle specifiche cause fisiche, rappresenta il 'sostrato letterale' su cui si innesta una necessaria metafora spaziale: parlare di «musical movement» (p. 43), con riferimento alle tensioni e risoluzioni tipiche della trama musicale, non vuol dire altro che applicare un predicato in senso figurato, dal momento che 'letteralmente' nei suoni non c'è alcun movimento. L'ascoltatore, dunque, non fa altro che organizzare i diversi elementi in una singola *Gestalt* per mezzo dell'immaginazione, facoltà «that only rational beings have» (p. 47). L'intenzionalità dell'ascoltatore scopre nell'organizzazione ritmica, melodica e armonica la forma musicale, che prima di tale incontro con il soggetto non è altro che *sound*: diventerà *tone* (e quindi musica) solo nell'esperienza dell'ascolto consapevole. A questo punto è possibile stabilire la relazione tra «music and our states of mind» (p. 50): la musica, infatti, esprime in senso metaforico le nostre emozioni o meglio «exhibits something similar» (p. 52) ed in tal modo ci invita ad una risposta empatica e primitiva nella quale «we move with music, responding to accent and line, as in a dance. There is something primitive in this response and it has an intrinsic tendency to turn in an aesthetic direction» (p. 53).

In questa sede non è possibile riproporre le sottili (e musicalmente documentate) argomentazioni presentate da Scruton: possiamo semplicemente sottolineare come le sue tesi musicologiche comportino forte impegno etico e politico. L'idea di una metafora spaziale originaria rintracciabile nelle risoluzioni delle tensioni tipiche del sistema tonale, nei movimenti delle voci, nella dialettica degli accordi viene proposta per trasformare il sistema temperato equabile (il moderno sistema occidentale) in un paradigma assoluto, frutto di una necessità naturale più che di uno sviluppo storico contingente. Allo stesso modo, la perorazione a favore del «work concept» consente all'autore di contestare il nefasto «Marxist criticism» (p. 9) che al contrario vorrebbe circoscrivere l'applicazione del concetto di 'opera musicale' a determinate culture e rifiuterebbe di vedere in esso l'espressione dell'universale «peculiar experience of 'same again'» (p. 11). Tale valorizzazione dell'opera non può che comportare un riconoscimento del primato dell'ascolto: «listening, I maintain, is the heart of all musical cultures» (p. 12). L'esperienza musicale è quindi esclusi-

vamente ad appannaggio degli esseri umani, creature razionali capaci di riconfigurare la propria esperienza dei suoni in una singola *Gestalt*.

La natura non convenzionale della tonalità (ed il conseguente rifiuto della musica atonale), il primato dell'ascolto, l'assunzione del «work concept» come paradigma transculturale: queste tre controverse tesi delineano i contorni dello scontro tra Scruton e Adorno, al quale è dedicato l'ultimo capitolo del libro.

Senza entrare nel merito della discussione, rileviamo l'astio con cui Scruton liquida le posizioni del filosofo francofortese, «obsession[ed] with ideas whose time has passed» (p. 205), maestro adulato dalla Sinistra (senza altre specificazioni) e compositore, sì, ma di «few sterile compositions» (p. 206). D'altra parte Scruton non perde occasione di denunciare i crimini «committed by political Left» (p. 120): il saggio dedicato a Wagner, ad esempio, è per tre quarti una difesa del compositore, da sempre accusato di antisemitismo, ed una recriminazione contro gli intellettuali che applicano due pesi e due misure condannando artisti di destra e perdonando gli errori dei 'compagni che hanno sbagliato'.

Ben più interessante è il capitolo dedicato a Wittgenstein, in cui viene presentata la riflessione del filosofo austriaco sul significato della musica. Rifiutando «the Cartesian habit of 'looking inwards'» (p. 35), Wittgenstein non cerca significati nascosti dietro l'apparenza della forma musicale ma, ponendo questa in analogia con il linguaggio, attribuisce un particolare valore all'uso che di essa viene fatto. Ma se «a person demonstrates his understanding of a word by using it» (p. 37), la comprensione della musica, secondo Scruton, passa più per l'ascolto che per la pratica: per questo motivo l'analogia con il linguaggio pare meno perspicua di quella tra la comprensione della musica e la comprensione di un'espressione facciale proposta dallo stesso Wittgenstein in *Culture and value*. La divergenza (non risolta) tra Scruton e Wittgenstein si gioca sulla differenza tra 'espressione transitiva' ed 'espressione intransitiva': per l'autore la musica *esprime qualcosa*, ovvero è connessa ad un «*particular character or state of mind*» (p. 39) e rappresenta dunque «an act of communication» (p. 42) mentre per il filosofo austriaco essa è *espressiva* per la sua stessa configurazione e non veicola dunque presunti contenuti mentali o emozionali.

L'importante contributo di Scruton ha il pregio di riportare al centro del dibattito questioni generali fondamentali senza per-

dere la necessaria aderenza al dato tecnico specificamente musicale; le tesi, riccamente argomentate, sono presentate con passione, la stessa passione che a volte porta l'autore a concentrare i propri sforzi dialettici sulle ingenue conseguenze politiche (presupposti?) delle proprie affermazioni. Che, come è prevedibile, susciteranno numerose reazioni.

R. Scruton, *Understanding music. Philosophy and interpretation*, London and New York, Continuum, 2009, pp. 244.