

 **MIMESIS / Tetragramma**

N. 1

Collana diretta da Massimiliano Rizzoli

SERIE DARSHANIM diretta da Margherita Anselmi, Francesco Milita,
Piero Venturini

COMITATO SCIENTIFICO

Giuliana Adamo (Trinity College, Dublino)

Franco Ballardini (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Luca Crescenzi (Università di Trento)

Bruno Dal Bon (Conservatorio di Musica di Como)

Roberta De Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Jean Paul Dufiet (Università di Trento)

Federica Fortunato (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Ghia (Università di Trento)

Massimo Giuliani (Università di Trento)

Micaela Latini (Università dell'Insubria)

Markus Ophälders (Università di Verona)

Massimo Priori (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Schweizer (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Carlo Serra (Università della Calabria)

Marco Uvietta (Università di Trento)

Anna Vildera (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)


Simone Zacchini (Università di Siena)




DARSHANIM

Contributi a
Interpretazione.
Reti di relazioni generate
da un'opera d'arte

Vol. 1




a cura di
Pier Alberto Porceddu Cilione





 MIMESIS





Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio “F.A. Bonporti” di
Trento – Riva del Garda.



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Tetragramma*, n. 1
Isbn: 9788857576428

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383



INDICE

<i>Margherita Anselmi</i> PREFAZIONE	11
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> INTRODUZIONE	15
<i>Massimo Giuliani</i> ERMENEUTICA EBRAICA: LIBERTÀ E LIMITI DELL'INTERPRETAZIONE	31
<i>Ernesto Borghi</i> PER "RIVELARE" L' APOCALISSE NEO-TESTAMENTARIA: LINEE ESEGETICHE E OSSERVAZIONI ERMENEUTICHE	43
<i>Irene Candelieri</i> SEGUIRE LE RISONANZE INTERIORI. PER UNA PARTITURA DELLA TRASFORMAZIONE NEL PROCESSO DI INDIVIDUAZIONE	69
<i>Franco Farina</i> LA <i>SEHNSUCHT</i> , SOGNO DI UN SOGNO, TEMA CENTRALE DEL ROMANTICISMO TEDESCO	85
<i>Manuela Moretti</i> LA BIANCHEZZA ALLO STATO NASCENTE IN <i>MARÍA ZAMBRANO</i> . UNA VISIONE ESTETICO-RELIGIOSA	99
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> L' ATTO DELL' INTERPRETARE	115

<i>Jean-Paul Dufiet</i> ELVIRA O LA PASSIONE DELL'INTERPRETAZIONE	131
<i>Margherita Anselmi</i> MIMESIS E CREAZIONE NELL'ATTO INTERPRETATIVO. MATERIALI PER LA FONDAZIONE DI UNA FILOSOFIA DELL'INTERPRETAZIONE MUSICALE	147
<i>Franco Ballardini</i> FRA TEORIA E PRASSI: L'ESECUZIONE MUSICALE E IL PROBLEMA DELLA SUA ANALISI	173
<i>Christa Bützberger</i> L'UTOPIA DELLA <i>WESENSSCHAU</i> , OVVERO LA RADICALE PRESA DI COSCIENZA DELLA FENOMENOLOGIA IN CORRELAZIONE CON LA MUSICA	181
<i>Alberto Fassone</i> HERBERT VON KARAJAN, DIRETTORE DELL'ETÀ DEI MEDIA	193
<i>Samir Thabet</i> LA VISIONE TECNOFILA DI HERBERT VON KARAJAN E IL RITIRO DELL'INDIVIDUO NELLA SFERA PRIVATA	203
<i>Marina Rossi</i> UNA VOCE FRA LE VOCI. PLURALITÀ DEI PIANI INTERPRETATIVI IN <i>UN RE IN ASCOLTO</i> DI LUCIANO BERIO	221
<i>Piero Venturini</i> NARRARE LA MUSICA: L'ESEMPIO DELL'OP. 19 DI ARNOLD SCHOENBERG	233
<i>Federico Costa</i> IL <i>QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS</i> DI OLIVIER MESSIAEN: TEMPO ED ETERNITÀ NELLE DUE <i>LOUANGES</i>	245
<i>Mattia Culmone</i> DAL MADRIGALE VOCALE ALLE INTAVOLATURE PER TASTIERA: TRASFORMAZIONE E SINTESI DI LINGUAGGI	271

Fabio Consoli

LE *OTTO GRANDI SUITES* DI G. F. HAENDEL
NELLA TRASCRIZIONE DI GOTTLIEB MUFFAT

281

Cosimo Colazzo

SOGLIE DEL SUONO E DEL TEMPO.
L'INTERPRETAZIONE IN FEDERICO MOMPOU

295

Darshanì: vocabolo ebraico – dalla radice *dalet, resh, shin* – che significa “interpreti”, “interpretanti”. Una parola che nomina persone, compiti, progetti. Una parola che si dà il compito di ripensare l’ermeneutica, a partire dal nucleo orfico, ermetico, musicale di ogni espressione del Senso.

PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE

INTRODUZIONE

Plutarco (*De Garrulitate*, II) ricorda che, in greco, si dice “è entrato Hermes”, quando, in una conversazione, improvvisamente cala il silenzio (è il nostro “è passato un angelo”)¹. Indicazione assai interessante, che rende più ricca e problematica l’idea che l’ermeneutica (l’*arte* di Hermes, l’arte “ermetica” che vige sotto il segno di Hermes) abbia a che fare *primariamente* con il linguaggio, con la comunicazione, con l’interpretazione, con la conversazione, con il dialogo. Questo dettaglio ci aiuta a ripensare l’ermeneutica, alla luce di una ritrovata dimensione acustica, sonora, musicale. L’ermeneutica, ormai concepita, da una lunga tradizione di pensiero, come una generale “filosofia dell’interpretazione”, ha forse sofferto, sin dal suo instaurarsi, di una centralità del linguaggio e delle lingue naturali, a discapito di altri codici comunicativi. Se l’ermeneutica è dunque una *generale* filosofia dell’interpretazione, allora ogni volta che si dà interpretazione, si avrà la traccia di una attitudine ermeneutica: là si registrerà il passaggio di Hermes.

Ma se Hermes è *anche* il nome di questa delicata sospensione del conversare, significa che egli presiede anche alla sospensione del flusso comunicativo, significa che egli presiede anche al *tacere*, presiede a una certa *esperienza del silenzio*. Così inteso, il silenzio è la quiete che *consente* l’emergere del suono e della parola. Il silenzio diviene dunque lo spazio di ascolto in cui si dà la vita autentica dello scambio comunicativo. Vi è esperienza di comprensione e di ascolto, là dove un preventivo silenzio ha aperto la possibilità dell’ascoltare, dell’intendersi, del leggere, del comprendere, del tradurre. Al cuore dell’esperienza ermeneutica c’è sempre il silenzio che apre la *potenza*, la *forza*, la *potenzialità* – in una parola, la *dyna-*

¹ Lo ricorda W. F. Otto, *Gli dèi della Grecia*, a cura di G. Moretti e A. Stavru, trad. it. G. Federici Airoldi, Adelphi, Milano 2016, p. 121.

mis – dell’ascolto. Tutto ciò richiede «un particolare “orecchio”»², perché è proprio in quel punto che convergono, *silenziosamente* ed *ermeticamente*, l’esperienza autentica della musica, della poesia, del suono, della parola, del gesto. Il silenzio che precede l’attacco del direttore d’orchestra, il silenzio dell’attore o dell’oratore prima della loro “*actio*”, il silenzio del pianista davanti alla tastiera – prima di affondare le dita nel tasto –, costituiscono esperienze “ermetiche” di concentrazione totalizzante, che aprono lo *Zeit-Raum*³ di un *ascolto* assoluto.

Non solo: è bene ricordare che Hermes è anche il mitico inventore di strumenti musicali. Già qui, sin dagli strati più arcaici della narrazione mitologica, la musica gioca un ruolo fondamentale, originario ed essenziale. Come racconta il “poeta omerico”, Hermes fanciullo trasforma una tartaruga in lira⁴, connettendo così il piano degli elementi originari della natura al mondo olimpico del mito dispiegato⁵: «anche la più giovane tartaruga sembra l’animale più vecchio del mondo»⁶. L’“antichissimo” e il “novissimo” si toccano: si tratta di una tipica esperienza “ermeneutica”. Il nome italiano, “tartaruga”, «conserva una denominazione della tarda antichità, che la definisce portatrice del più profondo strato cosmico, il Tartaro (ταρταροῦχος)»⁷. Hermes è un fanciullo che gioca (*jouer*, *Spielen*, *play*), e “giocando” *inventa e suona* uno strumento, la tartaruga/lira, donata ad Apollo come simbolo supremo di musica cosmica. Così la questione è spiegata da Kerényi:

Noi parliamo qui di una realtà cosmica che può manifestarsi tanto in un linguaggio mitologico, quanto nelle forme della filosofia o della matematica, della musica o di qualunque arte in genere. Questa possibilità di manifestarsi è inerente alla natura del mondo, che è, infatti, ideomorfa, vale a dire anche spirituale e adatta quindi ai modi d’e-

2 K. Kerényi, «Introduzione» in C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 17.

3 Per la questione dello spazio-tempo, si veda la concettualizzazione che ne propone M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, a cura di F. Volpi, trad. it. A. Iadicicco, Adelphi, Milano 2007, pp. 363-379.

4 *Inno a Hermes*, vv. 24-67.

5 K. Kerényi, in C. G. Jung, K. Kerényi, *cit.*, p. 90.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

spressione filosofici e matematici. Ma è anche immaginifica e musicale, e tutto ciò insieme. Della ricchezza d'immagini della mitologia più facilmente si può parlare in termini musicali.⁸

(Idea, questa, che passa in Claude Lévi-Strauss, e da lì in Luciano Berio). Si notino, in questi passi, i non casuali riferimenti musicali. Prosegue Kerényi: «La lira nelle mani del Fanciullo esprime questa musicalità del mondo [...]. Il poeta omerico intuiva la natura musicale del mondo come una cosa fondamentalmente “ermetica” e l’ha realizzata nel colore Hermes dello spettro cosmico»⁹. La *lyrē* (o la *kítharis*, o la *phormigx...*¹⁰) costituisce un trapasso simbolico dal piano animale al piano divino. È strumento nelle mani di un fanciullo divino (come non pensare al *pais* di Eraclito e alla sua *harmonia* cosmica, “criptata” in *physis*?), strumento che condensa in sé la musicalità stessa del mondo, il sostrato *originariamente* musicale della compagine cosmica. Scrive bene Kerényi: l’essenza musicale del mondo è cosa *fondamentalmente ermetica*. L’arte di Hermes, l’ermeneutica, deve sapere che, nella sua *arché*, nel suo principio, sin nel suo punto di insorgenza, vi è un’esperienza musicale. Non vi è comprensione dell’ermeneutica, non vi è, dunque, *comprensione della comprensione*, se non si comprende che, al cuore dell’esperienza ermeneutica, vi è un *originario* sostrato musicale. Senza musica, nessuna comprensione autentica dell’interpretazione è possibile.

Non è senza interesse il fatto che Hermes, nell’*Inno a Hermes*, nel “suo” inno, imbracciata la tartaruga/lira, inizi a cantare la sua stessa genealogia. Il «veloce figlio di Zeus», «terminato il grazioso giocattolo», ne saggiò le corde «con il plettro». Iniziò a suonare, e

Cantava di Zeus Cronide e di Maia dai bei calzari,
Di come un tempo si univano nella stretta d’amore.
Celebrava così la sua stirpe gloriosa.¹¹

8 Ivi, p. 91.

9 *Ibidem*.

10 Sulla questione dei “nomi” di questi strumenti musicali, cfr. G. Zanetto, nelle note all’*Inno a Hermes*, in *Inni omerici*, a c. di G. Zanetto, Rizzoli, Milano 2019, pp. 260-261.

11 *Inno a Hermes*, vv. 57-59.

Hermes canta sé stesso: canta la sua stessa genealogia. Canta la sua origine e il suo destino. Vi è azione “ermetica”, là dove il canto evoca non solo la “cosa”, il *contenuto* del canto, ma anche sé stesso, sé stesso *in quanto canto*. Il canto si curva in sé, si rispecchia internamente, *rappresenta* sé stesso. Non solo: in *quel* momento, nel momento dell’*esecuzione*, il cantore/rapsodo che “interpreta” l’Inno, in virtù del gioco metanarrativo del testo, è *Hermes*, letteralmente. *Perfetta coincidenza di narrante e narrato*: questo è, in breve, il “segreto” dell’ermeneutica. L’ermeneutica, l’“arte di Hermes”, non è altro che la consapevolezza filosofica che noi siamo l’*effetto* del Testo che leggiamo, suoniamo, interpretiamo: questo è il suo *secondo* segreto. Hermes è anche sempre il dio che presiede al “messaggio” della sua stessa insorgenza: il canto mette in opera la sua stessa genealogia. Non solo Hermes stesso, ma anche lo strumento/giocattolo narra “dal di dentro” la sua stessa insorgenza, la sua *genesis*, la sua genealogia.

Il suo canto sfacciato è la sua *γενεαλογία*: genealogia in quel senso in cui questa integra, anzi rappresenta la mitologia. La mitologia si occupa dell’origine, delle origini, quale fondamento di ogni esistente presente e futuro. [...] La sua spudoratezza risulta dunque il cosciente rimando dell’originato alle sue origini. Anzi, essa è la coscienza della propria origine e del proprio fondamento, una diretta e ininterrotta coscienza [...].¹²

Vi è nel passo “omerico”, condensata in pochi versi, la realtà *temporale, genealogica, storico-mitologica*, del cantare stesso e dell’interpretare. Vi è *esperienza* di Hermes, vi è “teofania” di Hermes, ogni volta che il messaggio è “consapevole” di sé *in quanto messaggio*, quando la comunicazione *fa memoria* del misterioso fatto che *si dia*, in generale, *comunicazione*. Il *messaggio* che canta sé stesso, il *messaggero* che canta sé stesso, sono simboli perfetti dell’*interna circolazione ermeneutica dell’atto interpretativo*.

Hermes possiede anche la “figura” di Hermes “psicopompo”. È Hermes che presiede all’inquietante *porosità* della soglia che divide i vivi e i morti. Non si dimentichi che, quasi sempre, chi frequenta l’autentica vita dello spirito, frequenta il vasto colloquio tra i vivi

12 K. Kerényi, *Miti e misteri*, trad. it. A. Brelich, intr. F. Jesi, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 71.

e i morti, abolisce idealmente, con un tratto *mercuriale*, il *limes* che istituisce e separa i due “regni”. *L'erma*, il “cumulo di pietre”, *cosa* “ermetica” per eccellenza, è anche il cippo funerario: «ogni monumento di pietra può essere anche un monumento funebre: si compiono libagioni davanti ai mucchi di pietre, come davanti al sepolcro. Da qui nasce la venerazione di un Ermes “ctonio”, meglio descritto nel mito del “conduttore di morti”, *psycopompós*»¹³. L'interpretazione è quasi sempre trasgressione della soglia comunicativa tra i vivi e i morti, testo e voce del morto che raggiungono “ermeticamente” l'occhio e l'orecchio del vivente. E, specularmente, la bocca del vivente *sa* che canta per i morti, attraverso i morti, bocca mortale per orecchie mortali. Tutto questo è possibile, perché il linguaggio/senso/testo veicola una strana “immortalità”, una misteriosa cancellazione della soglia che divide i vivi e i morti: «la tradizione scritta, appena sia letta e decifrata, è così pienamente un fatto spirituale, che ci parla come qualcosa di presente. Perciò la capacità di leggere, di intendersi mediante lo scritto, è come un'arte segreta, anzi come una magia, che ci libera e ci lega. Nello scritto, tempo e spazio sembrano soppressi»¹⁴. È Hermes, il dio dei passaggi, che presiede all'intreccio ermeneutico della comunicazione tra il passato e il presente, tra i defunti e i viventi, tra il lontano e il vicino, tra il dominio dell'oscurità e la chiarezza dell'*Erklären*.

Hermes è però anche un dio “erotico”, espressione *divina* di un'esperienza “erotica” dell'ermeneutica. Il *nexus* tra Hermes, Eros e Afrodite è originario, ben documentato:

Eros è una divinità strettamente ed essenzialmente affine a Hermes. Egli ha conservato sempre, nella mitologia greca, la figura di fanciullo, mentre anche il mitologema dell'emersione del Fanciullo è rimasto sempre riferito a lui. La sua essenza [...] è più univoca di quella di Hermes. Ma lo stesso tono fondamentale è manifesto anche in Hermes. L'universo conosce una melodia [...] dell'eterna connessione di amore, furto e commercio: questa melodia, in tonalità maschile, è Hermes. In tonalità femminile la stessa melodia [...] si chiama: Afrodite. Quando però si vuole esprimere in una sola figura l'aspetto virile e femmi-

13 W. Burkert, *La religione greca*, trad. it. P. Pavanini, rived. G. Arrigoni, Jaca Book, Milano 2003, p. 313.

14 H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. G. Vattimo, Bompiani, Milano 1972, p. 351.

nile del comune carattere di Afrodite ed Eros questa figura è *Afrodite e Hermes* tutti insieme: Hermaphroditos.¹⁵

(Di nuovo: molta musica, nella filigrana del testo.) L'Ermeneutica è, sì, una dottrina dell'interpretazione, un consapevole esercizio di comprensione del Testo (che si tratti della Bibbia, della *Missa Pange lingua* di Josquin, del *King Lear*, dell'*Odissea*, di un quadro di Velázquez, di una pagina di Gadamer o di una sonata di Beethoven...), ma non è possibile accedere al senso *autentico* del Testo, ignorando la componente *erotica* di questo investimento. Vi è consapevole esercizio ermeneutico, quando la verità irrompe nell'esistenza sull'onda di un afflato amoroso (il vento/Eros di certi versi di Saffo, di certi versi di Paul Celan...), quando la *rilevanza esistenziale* del Testo acquista *per noi* il *pathos* di Eros, quando acquista il *pathos* di un *amore* travolgente. Non vi è autentico esercizio ermeneutico, non vi è *passione e patimento* dell'interpretare, se tale esercizio non sottende un'*erotica* del Testo. «*De te fabula narratur*»: questo dice sempre di sé il Testo *bene interpretato*. E questa "*fabula*" è spesso sconvolgente, come una *possessione* amorosa. Il torso arcaico di una famosa poesia di Rilke recita: «*Du mußt dein Leben ändern*», «Tu devi cambiare la tua vita»¹⁶. «E questo viene ribadito da ogni poesia, romanzo, opera teatrale, quadro o componimento musicale che valga la pena incontrare»¹⁷. Non si dimentichi che la dottrina dell'interpretazione, che ogni attitudine ermeneutica, rivela la sua *potenza*, là dove il testo che interpretiamo è "il" Testo, un testo cioè ad altissima temperatura spirituale, intellettuale, teoretica, poetica, musicale. Dispieghiamo gli "strumenti" di Hermes, quando sentiamo che in quel Testo ne va della nostra vita, ne va del "senso" dell'esistere. Nell'opera d'arte, nel testo, nella partitura, nell'immagine, noi ci *conosciamo* e ci *riconosciamo*: «ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi

15 K. Kerényi, in C. G. Jung, K. Kerényi, *cit.*, p. 86.

16 R. M. Rilke, «Archaïscher Torso Apollos», *Neue Gedichte, Anderer Teil*, in R. M. Rilke, *Tutte le poesie*, a c. di G. Baioni, Einaudi Gallimard, Torino 1994. Sulla questione filosofica sottesa a questo famoso verso rilkeiano, si veda anche P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, trad. it. S. Franchini, Cortina, Milano 2010.

17 G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1999, p. 140.

la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa e insieme sé stesso»¹⁸. I grandi testi, le grandi opere d'arte, i capolavori musicali sono *indiscreti*: «L'indiscrezione dell'arte, della letteratura e della musica serie è totale. Rimette in questione gli ultimi rifugi di privatezza della nostra esistenza [...]. Il pensiero greco arcaico identificava le Muse con le arti e con il miracolo della persuasione»¹⁹. Hermes è un messaggero persuasivo, e il suo messaggio porta sempre l'istanza di un cambiamento esistenziale, di una ferita che modifica per sempre il corso dei nostri pensieri e la matrice più intima della nostra sensibilità. In Omero, Hermes porta messaggi *decisivi*. Non si tratta solo di leggere "attentamente", ma di *vivere* ciò che leggiamo. Passiamo sempre, dopo un'intensa esperienza ermeneutica, "dal testo all'azione", come recita il felice titolo di Ricoeur²⁰. Si leggano queste parole incomparabili di George Steiner:

Nel momento in cui incontriamo l'atto del poeta [...], nel momento in cui esso penetra i recinti, spaziali e temporali, mentali e fisici, del nostro essere, esso ci invita perentoriamente a cambiare. Il risveglio, l'arricchimento, la complessità, la cupezza e il turbamento che investono la nostra sensibilità e capacità di comprendere in seguito all'esperienza artistica portano all'azione. La forma è la radice della performance. In un senso assolutamente fondamentale e pragmatico, la poesia, la statua, la sonata non vengono tanto lette, guardate e sentite quanto *vissute*. L'incontro con la creazione estetica, assieme a certe modalità di esperienza religiosa e metafisica, è il richiamo più «ingressivo», più trasformativo nell'esperienza dell'uomo.²¹

È difficile immaginare un'esperienza più "ingressiva", più travolgente, di quella fornita dalla musica. Ci portiamo dentro per tutta la vita quel momento esatto, in cui la lama dei violini in *fortissimo*, all'inizio della *Seconda* di Mahler, è penetrata per la prima volta nella nostra carne e nel nostro spirito. Qui davvero è pertinente il celebre passo della *Lettera ai Romani*: «Infatti la parola di Dio è viva, efficace e più tagliente di ogni spada a doppio taglio; essa penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito, delle giun-

18 H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 251.

19 G. Steiner, *Vere presenze*, *ibidem*.

20 P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, trad. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 2016.

21 G. Steiner, *cit.*, *ibidem*.

ture e delle midolla e scruta i sentimenti e i pensieri del cuore»²². Se abbiamo davvero *ascoltato*, la nostra vita non sarà stata più la stessa. Se abbiamo “*audito*”, abbiamo “*ob-audito*”, abbiamo *obbedito* a un richiamo, a un “Grande Appello”, «come lo squillo repentino del corno sulla torre cupa in *Childe Roland* di Browning»²³. A ben guardare, ogni atto ermeneutico, ogni operazione autenticamente interpretativa, non fa altro che *rendere ragione* (*logon didónai*) della *potenza*, con la quale l’opera d’arte ha *preso possesso* della nostra psiche, del nostro corpo, dei nostri gesti, dei nostri riflessi, della nostra vita. Chi frequenta le testimonianze artistiche lo fa, perché esse hanno già, in modo più o meno intenso, in modo più o meno radicale, in modo più o meno intransigente, sovvertito l’ordine della propria esistenza.

Nella realtà non c’è mai un lettore davanti a cui il grande libro della storia universale si dispieghi semplicemente nella sua totalità. Ma, dall’altra parte, non c’è nemmeno in realtà un lettore che, di fronte al testo, si limiti a leggere ciò che vi è contenuto. In ogni lettura accade invece una *applicatio*, di modo che chi legge un testo vi è già dentro lui stesso, nella misura in cui ne percepisce il significato. Il lettore appartiene egli stesso al testo che comprende e interpreta.²⁴

Se dovessimo riassumere il senso di questo percorso, si potrebbe dire che interpretare non significa null’altro che portare il Testo alla Vita e la Vita al Testo.

Al cuore di ogni comprensione (e, massimamente, nel cuore di ogni comprensione della comprensione) sta il concetto e la pratica della traduzione. Tradurre significa comprendere e comprendere significa tradurre: «Ogni traduzione è perciò sempre una interpretazione, anzi si può dire che essa è il compimento dell’interpretazione che il traduttore ha dato della parola che si è trovato di fronte»²⁵. Non solo: si può dire che «la traduzione è formalmente e praticamente implicita in ogni atto di comunicazione, nell’emissione e nella ricezione di ogni singolo atto di significazione, sia nel più ampio senso semiotico sia negli scambi più specificamente verbali. Capire

22 Rm 4, 12.

23 G. Steiner, *cit.*, *ibidem*.

24 H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, *cit.*, p. 701.

25 Ivi, p. 785.

significa decifrare. La percezione dell'intenzione di significare è una traduzione»²⁶. Rileggiamo le ultime parole della citazione: vi è traduzione ogniqualvolta ci sia la *percezione (aisthesis)* dell'*intenzione (intentio)* di *significare (signum facere, sēma)*. La traduzione sta sì al cuore di *ogni* atto di comunicazione, di *ogni* atto di significazione, ma vi è *necessità* della traduzione, là dove si dia la *percezione* (dominio dell'estetica) che, in quell'atto, vi sia una *intenzione* (si pensi al vasto dibattito sull'*intentio*, negli studi di teoria della letteratura e di semiotica) di *significare*, di veicolare un significato, di portare a consapevolezza, nel cuore della comunicazione, il problema del "senso".

È chiaro che tutti questi temi possono essere derubricati come *specificazioni* di una generale riflessione filosofica sull'interpretazione, come articolazioni *interne* di una generale attitudine ermeneutica. Ma, ancora una volta, si comprende poco della traduzione, se non si considera che è la musica ad arricchire, espandere e problematizzare la questione del rapporto "ermeneutico" fra i codici espressivi e fra le lingue. La centralità della musica nel dominio della traduzione, si potrebbe dire, emerge nella "fra-intesa" delle lingue, nello scarto incolmabile tra codici linguistici ed espressivi. Poiché «ogni lingua umana traccia una planimetria diversa del mondo»²⁷, la traduzione è – sempre – al tempo stesso possibile e impossibile²⁸. La traduzione si dà: è un fatto, un'evidenza, che *si dia* traduzione. È un'evidenza che si dia la *possibilità* della traduzione. In ogni lingua vi è inscritta la *potentia* di traslarsi in altri sistemi linguistici. Ma tale traslazione, tale trasferimento, tale metamorfosi, è sempre ostacolata dal processo di *appropriazione*, che ogni consapevole atto linguistico porta con sé. Gli esseri umani non hanno tanto la capacità, la potenza, di *parlare*; non sono determinati semplicemente da una *potentia loquendi*, o da una *facultas loquendi*. Sono piuttosto determinati dalla capacità di *tradurre*, ovvero di sapere che il "proprio" codice linguistico, semiotico, espressivo, è parte di un Tutto, di una sinfonia del senso, rispetto alla quale la

26 G. Steiner, *Dopo Babele*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 2004, p. 12.

27 Ivi, p. 14.

28 Su questo tema, si vedano almeno due imprescindibili testi di J. Derrida, *Molinguismo dell'altro*, trad. it. G. Berto, Jaca Book, Milano 2004; Id., «Des tours de Babel», in Id., *Psyché*, trad. it. R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, pp. 225-263.

“propria lingua”, il proprio “idioma” (*idion*), non è altro che un dialetto interno. Non vi è esperienza più potente di quella fornita dalla musica, per fare segno a questa totalità del senso, che vede una segreta armonia, un’intima e criptata traducibilità assoluta, in ogni forma della significazione. Nessun poeta, nessun pensatore, ha mai raggiunto l’intensità di Rilke, nel dire questa misteriosa reversibilità dei sensi, alla ricerca di quel senso assoluto, rispetto al quale ogni esperienza raggiungerebbe la sua appropriatezza. Inutile dire che queste indicazioni sono tratte da una lirica dedicata alla musica:

Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen
erfüllen sich. Vermögen der Atome
vermehren sich im Raume. Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo *steht* Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...
Für unsre Sinne scheint das einzig so
getrennt... Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluß... Was floh
in Früchte? Giebt im Kreis des Schmeckens
uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?
(Was wir auch tun, mit einem jeden Schritt
verwischen wir die Grenzen des Entdeckens.)²⁹

[Bussa alla stella: i numeri invisibili
Si adempiono; le potenze degli atomi
Crescono nello spazio. Suoni raggiano.
E ciò che qui è orecchio al loro pieno scorrere,
in qualche luogo è anche occhio; questi duomi
in qualche luogo ideale s’inarcano.

Chi sa dove la musica *ha un luogo*, e chi sa dove
Questa luce ad orecchi è un lontano squillare...
Solo ai nostri sensi tutto sembra così
Diviso... E tra l’una e l’altra vibrazione
Vibra quell’eccedenza senza nome... Quale essenza
Afflui nei frutti? O che virtù nel gusto?

29 R. M. Rilke, «Musik», vv. 7-21, in R. M. Rilke, *cit.*, pp. 321-323.

Che cosa ci comunica un profumo?
 (Qualunque cosa fai, ad ogni passo
 Cancelli d'ogni scoperta i confini).]

Leggendo questi versi, ci si rende conto che i temi dell'ermeneutica e della traduzione hanno, nel loro centro più segreto, una questione ancora più essenziale, una questione *stricto sensu* "ermetica" e "orfica". Se possibile, *prima* di Hermes, sta il cantore di Tracia. La traducibilità, la metamorfosi, l'intima e silenziosa *corrispondenza* fra le cose, la paradossale, enigmatica, reversibilità di gesti, profumi, segni, immagini, suoni, parole, non poggia tanto su una cifrata e reciproca isometria, ma su una diversa e trascesa *identità* delle cose, delle relazioni, delle esperienze. La musica/poesia *nasce* da questa esperienza orfica ed ermetica del mondo, e la filosofia non è altro che la concettualizzazione di questa esperienza ineffabile. È primariamente l'esperienza della musica, che ci fa comprendere quegli "invisibili numeri" che raggiungono, nella musica, una misteriosa "pienezza". È l'esperienza della musica che ci fa "vedere", nell'invisibile dominio dell'udibile, che gli "atomi", il pulviscolo essenziale delle cose, crescono e si moltiplicano nello spazio. È l'esperienza della musica che rivela la consistenza "irraggiante" del suono, della vibrazione, di ogni gesto musicale. È l'esperienza della musica che ci fa comprendere che ciò che *qui* ascoltiamo, in un luogo "altro", si fa manifesto allo sguardo – «dove questa luce ad orecchi è un lontano squillare...». «Solo ai nostri sensi tutto sembra così diviso»: è la musica che ci fa attingere a quel sostrato originario dell'esperienza dell'essere, in cui ogni cosa è colta *prima* della spartizione dei sensi, dei nomi, delle lingue, delle misure.

Che cos'è dunque Darshanim? Darshanim accoglie contributi delle più diverse discipline, sotto il segno dell'interpretazione. Ma questa consistenza ermeneutica ha dunque al suo centro la musica. Si tratta allora di ripensare l'idea stessa di interpretazione, a partire dal significato che essa ha nel dominio musicale, in quell'intrico di prassi, comprensioni, analisi, realizzazioni, esecuzioni, creazioni, che costituisce la vitalità "ermeneutica" della musica. Come si può pensare "musicalmente" questo intreccio di saperi, dove convergono l'ermeneutica biblica e la psicologia analitica, l'analisi musicale e l'estetica, la riflessione sulla letteratura e sulle prassi esecutive? Si può pensare questa convergenza sotto il segno *musicale* di Orfeo e

di Hermes, nella certezza che le parole, i gesti, i suoni, le immagini «*se répondent*». Chi comprende, “orficamente” ed “ermeticamente”, che “tutto si tiene”, *sa* – con certezza profondamente sentita – che tutte le cose *si corrispondono*, e «tendono a un’unità profonda e oscura»³⁰.

Il volume si apre con due contributi di interesse biblico: è, in effetti, nel dominio dell’interpretazione scritturale, che l’ermeneutica, nella moderna coscienza europea, è diventata essenziale, imprescindibile. Il testo di apertura di Massimo Giuliani ci aiuta a tracciare le coordinate fondamentali, per comprendere che cosa vi è di *storicamente* e *teoreticamente* decisivo nell’apporto ebraico all’interpretazione biblica. L’ermeneutica rabbinica fornisce probabilmente gli orizzonti più vasti (e, dunque, più “aprenti”), per introdurre l’idea stessa di interpretazione. Il contributo di Ernesto Borghi intreccia tre piani interpretativi, nell’analizzare una specifica pagina biblica. L’*Apocalisse* è qui interrogata a partire dal piano ermeneutico, da quello esegetico – più specificatamente legato all’interpretazione scritturale –, e da quello musicale, rintracciando le “parole originarie” che fanno da cornice al capolavoro di Messiaen, il *Quatuor pour la Fin du Temps*. Irene Candelieri rintraccia, nel “testo” di Carl Gustav Jung (interrogando le opere, le lettere, le testimonianze), possibili risonanze musicali in alcuni concetti fondamentali junghiani, segnatamente quello di “trasformazione”, di “Sé”, di “simbolo”, di “individuazione”. All’intersezione di storia delle idee ed estetica si pone l’intervento di Franco Farina, che ricostruisce accuratamente la vicenda semantica della “parola-simbolo” del romanticismo tedesco: il termine “*Sehnsucht*”. Attraversando le più varie testimonianze, da Goethe a Heine, da Beethoven a Busoni, da Winckelmann a Thomas Mann, Franco Farina restituisce la complessità storica e semantica di una vicenda culturale che continua a costituire uno dei “modi” fondamentali della moderna sensibilità europea. Al “colloquio” tra María Zambrano e la grande pittura spagnola è dedicato il contributo di Manuela Moretti. Si tratta di una indagine preziosa, che ratifica ancora una volta l’indispensabilità di un piano ermeneutico che attraversi i più diversi piani della creatività, del pensiero, dell’esperienza. L’immagine, la

30 C. Baudelaire, «Corrispondenze», v. 6, in Id., *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, trad. it. G. Raboni, Mondadori, Milano 1999, p. 33.

parola, il pensiero dialogano alla ricerca di una “rivelazione” di senso, che sta al cuore di ogni seria indagine ermeneutica. Il contributo è prezioso anche per ricordare quanto la comune coscienza europea debba alla Spagna, ai suoi protagonisti artistici e intellettuali. Pier Alberto Porceddu Cilione tenta di ricostruire il significato originario del termine “*actio*”, misurando in che modo e in che senso esso abbia rilevanza, per ripensare le categorie con le quali solitamente intendiamo i “nomi” della performatività: che cosa *fa* esattamente un *actor*, un attore? Che cosa *fa*, esattamente, un oratore, quando “esprime” la *actio* di un testo? Che “forme del fare” rappresentano queste *pratiche*? Quale forma dell’azione rappresenta l’*esecuzione* di un pianista? Le articolazioni che la tradizione concettuale europea ha tratteggiato per pensare la differenza tra *theoria* e *praxis*, tra *praxis* e *poesis*, tra creazione e interpretazione, sono adeguate alla nostra esperienza della performatività?

Jean-Paul Dufiet ci conduce attraverso un’indagine di una specifica forma della performatività e dell’interpretazione: quella teatrale, quella attoriale. Il testo ricostruisce, con dovizia di esempi, la vicenda professionale e culturale di Louis Jouvet, segnatamente nel suo colloquio-confronto interpretativo con Molière. Qui viene indagato specificatamente l’universo interpretativo e didattico di Jouvet, nelle sue indicazioni performative-attoriali, per affrontare il *Don Giovanni* di Molière, in particolare il famoso monologo di Elvira.

Margherita Anselmi, a partire dalla sua esperienza filosofica, pianistica e didattica, propone un serrato confronto concettuale tra *mimesis* e *creatio*, al fine di elaborare i fondamenti di una vera e propria filosofia dell’interpretazione musicale. Una sottile lettura dello *Ione* platonico – testo totemico dell’ermeneutica filosofica – viene condotta attraverso categorie filosofiche contemporanee, segnatamente attraverso indicazioni interpretative tratte da Hannah Arendt e da Jean-Luc Nancy. A partire da questo sfondo filosofico vengono confrontate due fondamentali esperienze dell’interpretazione pianistica novecentesca, quelle di Claudio Arrau e di Glenn Gould. Tra i molti meriti, il contributo di Margherita Anselmi ci impone di ripensare in modo più profondo e radicale la problematica differenza tra *creazione* e *interpretazione*.

Il contributo di Franco Ballardini propone un ripensamento del rapporto tra analisi musicale, esecuzione musicale e ascolto “com-

petente”. A uno sguardo attento, ci si accorge di quanto le tre dimensioni costituiscano, al tempo stesso, la causa e l’effetto l’una dell’altra. Si tratta di pensare dunque “fenomenologicamente” il problema dell’analisi dell’esecuzione musicale, alla ricerca di quel punto di equilibrio, nel quale analisi, esecuzione e ascolto trovano la loro armonia “originaria”.

Di esplicito taglio fenomenologico è il contributo di Christa Bützberger, taglio imposto dal “soggetto” e dal “metodo” del suo contributo, ovvero la figura del grande direttore d’orchestra Sergiu Celibidache, e l’approccio filosofico-musicale del suo *pensare e fare* la musica. A partire da esplicite categorie husserliane, il contributo indaga il modo in cui Celibidache si è impadronito di queste categorie per ripensare alcune questioni *ultime* del rapporto fenomenologico della soggettività con il suono, con i rapporti “elementari” fra i suoni, della specifica *Besinnung* che la soggettività trascendentale mette in opera nel suo rapporto con i gesti e i significati musicali. Alberto Fassone e Samir Thabet osservano, da due prospettive diverse ma complementari, uno stesso “oggetto” musicale: la figura del grande direttore d’orchestra Herbert von Karajan, analizzando in modo specifico il suo rapporto con la tecnologia della riproduzione musicale. Alberto Fassone guarda a Karajan come al direttore d’orchestra che più degli altri ha manifestato l’acuta consapevolezza del significato di fare musica nell’età dei media. Il testo analizza come tale consapevolezza abbia plasmato una specifica “estetica” dell’oggetto musicale, dell’interpretazione musicale e della sua fruizione. Samir Thabet vede nella “passione” di Karajan per la tecnologia (e, specificatamente, per la tecnologia musicale) la prova di una consapevolezza ben più vasta, che travalica i confini del mero dato musicale, e si estende al piano della storia, della sociologia e dell’estetica. Per Karajan, il problema non era tanto quello della trasformazione del *dato* e dell’*esperienza* musicale nel mondo dei media, quanto piuttosto la crescente “privatizzazione” dell’esperienza musicale individuale. L’accurata registrazione musicale, le registrazioni video di leggendarie esecuzioni, la nascita del Dolby e dell’Home Theater trasferivano nella sfera privata dell’individuo il nucleo dell’esperienza musicale.

Marina Rossi ha contribuito con un’analisi di *Un re in ascolto* di Luciano Berio, nei suoi intrecci con il racconto di Italo Calvino

e con altre composizioni dello stesso Berio. Il contributo aiuta a orientarsi nel “cantiere” creativo di Berio, tratteggiando la genesi testuale e musicale dell’opera a partire dalle categorie della traduzione (con il suo inevitabile “tradimento”) e della trasformazione. Si tratta di pagine che ci invitano ancora una volta a soffermarci su due termini decisivi del dominio estetico-filosofico-musicale, onnipresenti nella riflessione e della prassi musicale di Luciano Berio: quelli di “voce” e di “ascolto”. Piero Venturini, a partire da alcune consolidate categorie di analisi musicale, propone tuttavia un loro felice “superamento”, in direzione di un paradigma “narrativo”. L’op. 19 di A. Schoenberg, straordinari e decisivi pezzi pianistici, fondamentali per il decorso della scrittura pianistica novecentesca, rappresenta un banco di prova per verificare la possibilità di analizzare e comprendere la musica (ecco di nuovo un esercizio ermeneutico) a partire dalla *narratività* inscritta nei suoi gesti. Federico Costa contribuisce con un’accurata analisi del già citato *Quatuor pour la Fin du Temps* di Messiaen, contestualizzandolo nella traiettoria creativa e speculativa dell’autore come anche nel preciso (e straziante) contesto storico della nascita della composizione. Del capolavoro di Messiaen vengono rilevati non solo i riferimenti ai significati biblici, apocalittici, della partitura, ma anche le connessioni con le tecniche compositive del linguaggio musicale dell’autore, rintracciate con meticolosità sul *testo* della partitura. All’insegna della traduzione, dell’interpretazione e della trasformazione è il contributo di Matteo Culmone, che ci guida in una delle tante pagine straordinarie di Girolamo Frescobaldi. Si tratta della versione *passeggiata*, per tastiera, del famoso madrigale *Ancidetemi pur* di J. Arcadelt. Il contributo di Matteo Culmone ci ricorda, ancora una volta, come anche la storia della musica sia una storia di traduzioni, interpretazioni, trasformazioni: vi è un intrinseco *dinamismo* nei testi musicali e nel loro irraggiamento, nel tempo e nello spazio. Di taglio analogo è il contributo di Fabio Consoli, dedicato a un altro caso di “migrazione” e di “traduzione”: si tratta delle trascrizioni, firmate da Gottlieb Muffat, delle *Otto grandi Suites* per tastiera di G. F. Händel. Qui la traduzione/trascrizione getta una luce di grande interesse sulle prassi esecutive, sulle dottrine dell’ornamentazione e sulla didattica per tastiera in epoca barocca. Si tratta di un altro caso di ermeneutica musicale, dove l’analisi, la trascrizione, la tradu-

zione, l'interpretazione giocano un ruolo fondamentale nella comprensione del *fatto* musicale. Cosimo Colazzo chiude la raccolta di saggi con un contributo dedicato alla figura di Federico Mompou. Nello specifico, si tratta di un'analisi del concetto di interpretazione messo in opera nella produzione musicale e teorica di Mompou, a partire principalmente da una idea di suono e di tempo all'insegna della fluidità, della flessibilità, dell'apertura. La musica è sempre arte *del* tempo e *nel* tempo: ogni brano ci impegna a ripensare le coordinate storico-temporali nelle quali la musica *accade*.

Offriamo al lettore questa raccolta di saggi, nella consapevolezza che serva uno sforzo corale, congiunto e appassionato, per rimettere la *musica* al centro della nostra comune esperienza dell'interpretazione, come della ricerca del senso. È indispensabile lavorare e pensare assieme, per costituire una nuova *enciclopedia*, che guardi alla musica come alla sua interna, segreta armonia – sotto il segno della *lyra* di Hermes.