

 **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

Darshanìm: 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
L'ATTO DELL'INTERPRETARE

*Es trägt Verstand und rechter Sinn
mit wenig Kunst sich selber vor.*¹

J. W. Goethe

Queste categorie devono essere vissute,
prima di poter essere espresse.²

G. Steiner

1. *Introduzione*

Che si dia un nesso tra musica e interpretazione sembra un'evidenza che non merita ulteriore riflessione. Ma non appena ci si sofferma su *come* vada inteso questo nesso, ci si imbatte in questioni tutt'altro che risolte. Prima considerazione: in musica, se si dà interpretazione, significa che "qualcosa" deve aver *preceduto* l'interpretazione. L'interpretazione è sempre pensata come la realizzazione "in atto" di un "testo" (uno spartito, una partitura...), che si presenta come *ciò* che è da interpretare. Si può dire che l'interpretazione non è un'*arché* dell'esperienza musicale, ma che essa rappresenta una sorta di suo *compimento*, di sua *realizzazione*, di sua *attuazione*. Vi è interpretazione, perché *prima di essa*, è stato realizzato "qualcosa" da interpretare, qualcosa che, anche solo potenzialmente, presuppone un'interpretazione³. Seconda considerazione: il "testo" da

1 «Intelligenza e retto sentire / con poca arte si fanno valere da sé», J. W. Goethe, *Faust*, trad. it. F. Fortini, Mondadori, Milano 1996, I, vv. 550-551.

2 G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1999, p. 19.

3 Sul vasto tema del nesso tra interpretazione ed ermeneutica musicale, si vedano almeno: M. Baroni, «L'ermeneutica musicale», in *Enciclopedia della musica*, a c. di J.-J. Nattiez e J. Molino, Einaudi, Torino 2002, pp. 633-655; M. Baroni, R. Dalmonte, C. Jacoboni, *Le regole della musica. Indagine sui*

interpretare, ovvero la partitura, presuppone, nel momento della sua creazione, un'azione concertata di pratiche assai diverse e complesse (il supporto che l'accoglie, le strategie formali di composizione, il lessico usato, le tecniche di notazione...). Tale complessità – già in opera nell'atto compositivo del “testo” – oscilla tra due *estremi* difficilmente conciliabili, e la cui presenza è registrata lungo tutti i secoli della nostra civiltà musicale. Un estremo è costituito dall'idea che il “testo” sia un mero *supporto* all'interpretazione, che la “verità” della musica risieda nell'esecuzione, e che la partitura non sia altro che un presupposto inerte per la sua effettuale realizzazione sonora; l'altro estremo è costituito dalla convinzione che l'essenza dell'atto musicale stia nella partitura, proiettando l'esecuzione in una fase successiva e inessenziale, staccata dalla purezza originaria dell'Idea⁴ (prova di questo secondo estremo è la lunghissima tradizione di composizioni notate in modo più o meno “enigmatico”, o, quanto meno, il cui testo non si presenta affatto come un “brogliaccio” pronto per l'esecuzione)⁵. Certamente, come scrive Berio, la

meccanismi della comunicazione, EDT, Torino 1999; L. Meyer, *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley (CA) 1973; G. Stefani, *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo 1987; in altro contesto si vedano almeno: D. Cooke, *The Language of Music*, Clarendon University Press, Oxford 1959; J. Levinson, *Music in the Moment*, Cornell University Press 1998; R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997; S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca 1994; P. Kivy, *Music, Language and Cognition*, Oxford University Press, Oxford 2007; A. Becker, M. Vogel (Ed.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007; A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

- 4 Luciano Berio suggerisce addirittura che si dia la possibilità che la musica esegua sé stessa prima di essere eseguita: «Ci piace pensare che la musica esegua se stessa prima ancora di essere eseguita: non solo perché un compositore può sentirla suonare silenziosamente nella propria mente, ma anche perché tutti i suoi strati significativi esibiscono concettualmente la loro autonomia e la loro reciproca interazione», L. Berio, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006, p. 13. Su questi temi, si tengano presente anche Id., *Scritti sulla musica*, a c. di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013; Id., *Interviste sulla musica*, a c. di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari 2007.
- 5 Basti dare uno sguardo ai manoscritti che ci trasmettono le composizioni quattrocentesche o certe esperienze delle avanguardie novecentesche per misurare la distanza siderale tra l'atto della composizione e un “testo” che sia esaurito dalle indicazioni indirizzate a un presunto “esecutore”, o elaborate in vista di una rapida ed efficace esecuzione musicale. In tutti quei casi, la

storia della musica è fatta «di Testi in attesa di essere interpretati: concettualmente, emotivamente e praticamente»⁶, ma come vada inteso tale nesso rimane poco chiaro.

2. *Ermeneutiche*

Da un punto di vista filosofico, si è soliti considerare il concetto di “interpretazione” come qualcosa di più vasto e inclusivo rispetto al concetto di “esecuzione”. L’“interpretazione”, così come è stata tratteggiata dalla tradizione ermeneutica, sembra in qualche modo presiedere a *ogni* atto di comprensione. L’“esecuzione”, invece, sembra un concetto maggiormente legato al dominio della musica e delle arti performative: *eseguire* un brano musicale, così come si *esegue* un esercizio ginnico, sembra costituire una dimensione che sta *accanto* all’idea di interpretazione, oppure ne costituisce un sottoinsieme, una sua articolazione interna⁷. Certo, suggerisce ancora Berio, «eseguire e interpretare un testo musicale non è ovviamente la stessa cosa come leggere e interpretare un testo letterario»⁸, ma quando si debba chiarire in che senso questi due concetti e queste due modalità differiscano, si entra in uno spazio piuttosto oscuro.

Se si vuole riflettere sul significato di termini come “esecuzione” e “interpretazione”, è utile rivolgersi all’Ermeneutica, la quale, in un lungo lavoro filosofico, ha cercato di chiarire che cosa vi sia in gioco nell’atto dell’interpretare. Più specificatamente, la questione della “comprensione” (di sé, del mondo, della storia, dell’esperien-

partitura sembra costituire una sorta di *resistenza* all’esecuzione, di *impedimento* a un’astratta idea di “ricetta” per l’esecuzione. Vi sarebbe molto da riflettere su questa evidenza che molte partiture costituiscano una *forclusionione* all’esecuzione, anziché un loro supporto. Se ci si riflette, molta parte dello sforzo insito nell’atto dell’interpretazione musicale ha a che fare con il superamento, da parte dell’esecutore, degli *ostacoli*, esecutivi e compositivi, posti dalla partitura.

6 L. Berio, *cit.*, p. 7.

7 Non si dimentichi il significato sottilmente peggiorativo, in certi contesti, del termine “esecutore”: “Tizio è un mero esecutore (di ordini, di procedure...)”. È chiaro che, nell’atto dell’interpretazione musicale, l’idea di “esecuzione” si espande verso significati infinitamente più complessi. È davvero corretto dire che un pianista “esegue” una sonata di Beethoven?

8 *Ibidem.*

za artistica...) è stata iscritta, dalla riflessione ermeneutica novecentesca, nel più vasto problema dell'interpretazione. La questione dell'interpretazione ha goduto di grande prestigio filosofico, soprattutto in una fase storica nella quale l'Ermeneutica si era assunta il compito di chiarire come la dimensione interpretante e linguistica propria dell'uomo non andasse letta soltanto come una tecnica di interpretazione testuale, ma come il destino stesso dell'esistenza umana. Si può dire che all'Ermeneutica, in quella fase storica, è stato ascrivito il compito di dare ragione non solo della strana capacità umana di interpretare e produrre testi, ma anche del fatto che l'essere umano, per comprendere sé stesso, deve comprendersi *in quanto comprendente*, di pensarsi come quell'ente in cui, nell'atto dell'interpretare, ne va del suo stesso destino⁹. Non è possibile sottovalutare l'importanza del concetto di "interpretazione" nella difesa, portata avanti dalla tradizione ermeneutica, dell'esperienza artistica e dai valori umanistici, nel quadro del crescente predominio metodologico delle scienze naturali.

Tuttavia, anche la concettualizzazione proposta dall'Ermeneutica rischia di avere dei limiti. E i limiti più vistosi sono proprio costituiti dal modo in cui è stata elaborata la concettualizzazione del rapporto tra l'uomo e il linguaggio. Il primo limite può essere indicato come una netta ipertrofia dell'attenzione verso le lingue naturali, comprimendo l'importanza di altri veicoli espressivi (*in primis* i linguaggi musicali e visivi); il secondo limite può essere indicato come l'oblio della dimensione "performativa" del linguaggio. Vediamo perché.

L'ipertrofia dell'attenzione verso il linguaggio era giustificata da un *pathos* "umanista" nella rivendicazione delle verità veicolate dalle lingue naturali, contro l'assolutizzazione del metodo logi-

9 Cfr. su questi temi almeno due capolavori della filosofia novecentesca, M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. P. Chiodi, Longanesi, Milano 1970; H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000. Su questa linea speculativa, si vedano anche G. Figal, *Il senso del comprendere. Contributi alla filosofia ermeneutica*, trad. it. A. Cariolato e D. Di Cesare, il melangolo, Genova 2007; Id., *Oggettualità*, a c. di A. Cimino, Bompiani, Milano 2012. Si veda anche il capolavoro di E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 47-62.

co-matematico di impostazione scientifica¹⁰; ma il risultato è stato una forma di cecità davanti all'evidenza che la dimensione linguistico-espressiva (con l'aspetto concomitante di produzione testuale, ricezione, interpretazione...) non esaurisce in alcun modo le potenzialità di senso inscritte nella creatività umana. In quel contesto filosofico, la musica veniva significativamente lasciata in disparte, ratificando l'idea che essa non avesse nessuna relazione essenziale con il tema del linguaggio e dell'interpretazione. Il secondo aspetto non è meno importante del primo. Con la "dimensione performativa del linguaggio" non si intende tanto il carattere performativo così come è stato analizzato dalla filosofia del linguaggio degli anni '60 e '70¹¹, quanto piuttosto l'atto stesso del suo "pronunciamento". Ciò che è mancata a quella concettualizzazione, è l'idea che il linguaggio non va guardato soltanto come una muta matrice linguistica elaborata e disseminata attraverso la testualità, ma anche come qualcosa che offre la possibilità di *pronunciare* parole, testi, discorsi, in modalità performative non dissimili da quelle che incontriamo nella pratica musicale. In un certo senso, è mancata l'idea che il linguaggio (o un testo linguistico) viene "eseguito" in modo non dissimile dal modo in cui si "esegue" un canto o, in generale, una composizione musicale. È come se, nella tradizione ermeneutica, avesse prevalso un certo paradossale "mutismo" nel trattamento del linguaggio: l'ascendenza platonica di tante pagine di Gadamer, con il suo colloquio intimo e solitario dell'anima con sé stessa, hanno oscurato l'importanza di una attualità performativa del linguaggio. La proclamata centralità del Testo ha condannato al silenzio il vasto tema retorico della *actio*. Ciò che la riflessione sulla musica può fare per arricchire la tradizione ermeneutica è quello di espandere l'idea di interpretazione secondo queste due linee neglette: la musica è un regno di senso nel quale si dà *transito di comprensione*

10 È anche in questo senso che G. Vattimo legge l'eredità gadameriana. Cfr. G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 1994.

11 Si vedano gli imprescindibili testi di J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. C. Penco, Marietti, Casale Monferrato 2000; J. Searle, *Atti linguistici*, trad. G. R. Cardona, Bollati Boringhieri, Torino 2009; E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010; Id., *Essere di parola*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009; su questa linea è poi utile leggere anche il saggio di G. Agamben, *Il sacramento del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2009.

e *interpretazione*, ma tale regno di senso non può essere ridotto al mero modello di comprensione linguistico. L'altra dimensione negletta è quella performativa, che va intesa come la riflessione sul legame decisivo dell'ermeneutico con l'esecuzione, con l'atto dell'esecuzione.

3. *Esecuzione e interpretazione*

L'idea che la dimensione schiettamente linguistica possa avere anche la consistenza di una *performance* è stata vista con particolare sensibilità da George Steiner, pensatore che forse più di tutti ha voluto inscrivere la musica al cuore di ogni riflessione sul significato, sul tradurre e sull'interpretazione. In questo senso, scrive Steiner:

I tre sensi principali del termine 'interpretazione' ci offrono un aiuto vitale nella nostra indagine. L'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazioni. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che 'mette in atto' il materiale che ha davanti a sé per dargli una vita intellegibile. Da questo deriva il terzo significato principale del termine 'interpretazione': un attore interpreta la parte di Agamennone o Ofelia; un ballerino interpreta una coreografia di Balanchine; un violinista interpreta una partita di Bach. In ciascuno di questi esempi l'interpretazione è comprensione attraverso l'azione, immediatezza della traduzione.¹²

In primo luogo, Steiner mette qui in evidenza il nesso tra interpretazione e traduzione. Il problema della traduzione sta al cuore di ogni atto di interpretazione, di cognizione e di comunicazione¹³. L'interprete è innanzitutto un traduttore. In secondo luogo, un interprete è tale perché "mette in atto" il materiale da tradurre, conferisce "vita intelligibile" a qualcosa che, per realizzare la pienezza della sua essenza, deve essere "agito". In terzo luogo, un "attore" mette in atto un "Testo" di Eschilo o di Shakespeare, di Balanchine o di Bach. La sintesi di Steiner è chiara, ma resta problematico il si-

12 G. Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 21.

13 È la tesi avanzata e sviluppata in Id., *Dopo Babele*, trad. it. R. Bianchi e C. Béguin, Garzanti, Milano 1992, pp. 10-13.

gnificato specificatamente filosofico di questa “attualizzazione”, di questa messa “in atto” del testo da parte dell’“attore”. Alcune righe ulteriori di Steiner ci avvicinano al cuore del problema:

Sarà possibile dire o scrivere checcchia di significativo sulla natura e il senso della musica? [...] Mi sembra che [questa domanda] non implichi soltanto speculazioni fondamentali sui limiti della lingua, ma che ci porti ai confini tra una concettualizzazione di ordine logico-razionale e altri tipi di esperienza interiore. Più di ogni altro atto di intelligenza dotato di forma che richiede l'esecuzione, la musica implica differenziazioni fra ciò che può essere capito nel senso della parafrasi, e ciò che può essere pensato e vissuto in categorie che, rigorosamente considerate, trascendono tale comprensione. Più precisamente, nessuna epistemologia, nessuna filosofia dell'arte può pretendere di essere globale se non ha niente da insegnarci sulla natura e sul significato della musica.¹⁴

La formula finale non è soltanto retoricamente efficace: essa auspica un ripensamento radicale del nostro modo di intendere la filosofia a partire dall'ineffabilità dell'esperienza musicale, la quale, per riprendere le parole di Steiner, può essere pensata e vissuta in categorie che, rigorosamente considerate, *trascendono la parafrasi*.

Ma non è tutto. Qui in gioco non c'è soltanto la necessità di riconsiderare la questione dell'esecuzione e dell'interpretazione a partire dalla loro dimensione performativa, ma anche chiedersi che cosa significhi esattamente “mettere in atto” il materiale testuale o musicale da interpretare. Questo “mettere in atto” ha certamente a che fare con l'idea di interpretazione/traduzione/esecuzione, ma sembra anche trasgredire ed allargare il campo semantico di questi termini. L’“*actus*” inscritto in questa azione di “messa in atto” non ha soltanto a che vedere con l'idea di una mera “esecuzione” (come si esegue un compito), o con l'idea di una mera traduzione (il trasferimento di un contenuto da un codice A ad un codice B), ma sembra anche implicare un problematico investimento “pratico”. Qui il termine “pratico” va preso nella complessità del suo significato filosofico: esso ha certo a che fare con la performatività di una *actio*, di un agire “rappresentativo” e “performativo”, ma esso possiede anche un valore in qualche modo “etico”: se sono un

14 G. Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 30.

“actor” e “agisco” Re Lear, se “agisco” Oreste, io *sono*, *letteralmente*, Re Lear, Oreste. In un modo più problematico ma non meno conturbante, io non “eseguo” semplicemente la “*Hammerklavier*”, ma la “agisco”, e tale *azione* ha tutta la ricchezza di senso di una *praxis*, di un *agire* di ordine etico. Coincidendo con essa, il pianista porta la sonata all’“azione”, la mette “in atto”. È a partire da questa costellazione che si vuole qui chiarire come vada pensato l’atto dell’interpretare¹⁵.

4. *Agere*

Cominciamo dalla questione dell’atto e proviamo a riflettere sul suo significato. «Atto» è il participio passato del verbo «agire», come in latino «actus» è il participio passato di «agere». Nell’«atto», dunque, ne va di una *forma del fare* umano, di una forma del suo agire, della sua «azione». Chi interpreta o esegue un brano musicale *fa* qualcosa. Ma cosa *fa* esattamente? Di che tipo di *azione* si tratta? La tradizione filosofica è stata dominata per molti secoli dalla distinzione aristotelica tra *praxis* e *poiesis*. La *poiesis* è una *forma del fare* che *realizza poieticamente* qualcosa, che *produce* (come nel tedesco «*herstellen*») un nuovo ente definito (un cucchiaino, un quadro, una macchina...), e che dunque ha lo scopo nell’oggetto da produrre. Lo scopo dell’azione è fuori di sé, agisce come un *telos* esterno al compimento dell’azione e si realizza nella realizzazione dell’ente. La *praxis* è il suo contrario: è una forma del fare che non realizza poieticamente qualcosa, non produce in senso stretto *nulla*, perché il suo *telos* è dentro di sé. Regalare un fiore o fare una passeggiata non *crea nulla*, se non una paradossale azione che si riverbera soltanto in sé stessa. La filosofia aristotelica ha dunque pensato l’agire umano secondo questa generale dicotomia: gli esseri umani o agiscono al fine di produrre/creare qualcosa, o al fine di compiere

15 Luciano Berio suggerisce che anche il compositore si trovi nella stessa difficoltà di chiarire il nesso tra la propria soggettività creatrice e il “testo”: «Forse le difficoltà incontrate dai compositori quando parlano di testi, nascono dalla loro sensazione di essere essi stessi un Testo musicale, di viverci dentro e quindi di non possedere il distacco necessario per esplorare oggettivamente la natura del loro rapporto con se stessi in quanto Testi», L. Berio, *cit.*, p. 7. È di questa strana coincidenza di *testo*, *soggettività* e *azione* che qui si tratta.

un'azione pratica/morale/politica¹⁶. Ciò che sfugge a questo schema è proprio quell'azione che non crea nessun ente definito, ma che non si dia nemmeno nella forma di un'azione etica, pratica, senza scopo fuori di sé¹⁷.

Si tratta di riattivare una tradizione di pensiero che tenti di pensare una *forma del fare* che metta al centro un'innequivocabile produzione di senso, ma che custodisca anche l'aspetto *performativo* dell'interpretazione, come noi la conosciamo nella nostra esperienza musicale moderna. Proviamo a riflettere sulle parole. A ben guardare *actus* ha certamente a che fare con *agere*, con il fare nel senso dell'«agire», dell'«azione», ma questa azione non va tanto pensata nei termini di un'azione *pratica*, legata alla *praxis*, ma in un senso più specificatamente teatrale, musicale. Se all'idea di *praxis* è legato il verbo inglese «to do» e all'idea di *poiesis* è legato il verbo inglese «to make», ci si può chiedere come vada inteso il verbo «to act», il quale deriva dal latino «agere», «actus». «To act» non può che significare «agire», visto che viene dal latino «agere», ma è altrettanto evidente che «to act» vuol dire «recitare», «fare» ciò che fa l'«actor», l'«attore».

Se volessimo riflettere sull'origine di questi termini, si scoprirebbe che *agere*, originariamente, non significa altro che «spingere davanti a sé» – è un termine della pastorizia (il linguaggio, come di-

16 Cfr. Arist., *Eth. Nic.*, VI, 4, 1140a, 1-10. Per lo sfondo linguistico e retorico di questi temi, si veda naturalmente anche Arist., *Rhet.*, Id., *De interpr.*

17 È anche a partire da questo vuoto teoretico nella concettualizzazione dell'agire umano che va pensata la riflessione di Agamben, così come la si trova tracciata in G. Agamben, *Opus dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 57 e seg.: «Si capisce così perché Quintiliano, in un testo che doveva esercitare un'influenza non trascurabile sugli autori cristiani, possa distinguere fra arti *in actu* (o *in agendo*), come la danza, che ha in sé il suo fine, e, terminato l'atto, non lascia alcuna opera [...] e arti *in effectum*, come la pittura, che raggiunge il suo fine in un'opera. Più che la distinzione aristotelica fra la *praxis*, che ha in sé il suo *télos*, e la *poiesis*, che ha un fine esterno (distinzione che sarebbe qui fuori luogo, perché per Aristotele una *techne-ars* non può in nessun caso essere definita *praxis*), in questione qui è il diverso statuto ontologico, il diverso modo della presenza che compete alle due specie di arti. Mentre l'*energheia* della danza è dell'ordine dell'*actus* (*in actu posita*), quella della pittura è dell'ordine dell'*effectus*, in cui l'operazione si rende effettuale, si dà realtà e consistenza in un *opus*, considerato però, non in se stesso, ma innanzitutto come *effectus* di una *operatio*». Si noti il rimando che li viene segnalato a Quintiliano, *Inst. orat.*, II, 18, 1-3.

ceva Borges, è un'invenzione di contadini e pastori). *Ago* – in forma assoluta – possiede il senso di «dirigersi», «avanzare», «andare in avanti». Si *fa/conduce* un rito («*ritum agere*») come si *fa/conduce* un agone («*ἄγων*» greco è identico ad «*ago*» latino). «*Actio*» vuol dire anche processo. All'origine, *rito*, *teatro* e *processo*, dunque il sacro, l'azione musicale-mimetica e il diritto, sembrano essere pensati insieme. Nella lingua teatrale, ricorda Varrone, *agere* ha il significato di rappresentare fino in fondo («*représenter tout au long*», ricordano Ernout e Meillet¹⁸), da cui *actus* («*fait de jouer un rôle, action d'une pièce*»), e la «*division de cette action, acte*»; «*actor*» già in Plauto ha questo senso. Solo successivamente esso ha preso il valore di *ypokrinesthai*, di recitare finzionalmente. Nella lingua della giurisprudenza «*agere*» viene usato nel senso di *patrocinare*. A partire da questa originaria sovrapposizione semantica, si potrebbe pensare all'«*actor*» come a un sacerdote che compie il rito teatrale/musicale, o come a un «avvocato» che *difende* la musica, che ne *patrocina* i diritti e che, quindi, ne realizza il diritto. Gli *interpreti musicali* di fatto *patrocina*no la musica, sono i suoi difensori e i suoi avvocati.

Non bisogna poi confondere i significati di *agere*, *facere* e *gerere*. Varrone segnala che «*propter similitudinem agendi et faciendi et gerendi quidam error his qui putant esse unum. Potest enim aliquis quid facere et non agere, ut poeta facit fabulam et non agit, contra actor agit et non fecit; et, qui quid administrat, cuius opus non exstat quod sub sensum veniat, ab agitato magis agere quam facere putatur*»¹⁹. *Facere* indica una cosa che si fa, molto vicino al senso della *poiesis* greca. *Agere* indica una attività che si dispiega, si realizza, si sviluppa, si conduce, «*se déploie*» – *agere vitam, aevom, aetatem*. La classificazione di Varrone non ha ancora a che fare con chiarezza con l'idea di *interpretazione* o di *performance*, perché è ancora pensata come una classificazione ontologica dell'agire umano. E dunque, che cosa *fanno* gli esseri umani, quando *pronunciano* un discorso o quando *eseguono* una sonata di Beethoven? Di che tipo di *agire* si tratta?

18 Cfr. A. Ernout, A. Meillet (a c. di), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris 2001⁴, v. *ago*.

19 *Ibidem*.

5. *Vortrag*

Fin qui possiamo dire che *agere* riempie quel posto lasciato vuoto da Aristotele, nomina cioè una realizzazione performativa di qualcosa che non ha né la consistenza di un'azione pratica (*praxis*) né la consistenza di un'azione poetica (*poiesis*). *Agere* è il termine medio che unisce la *praxis* alla *poiesis*: qualcosa viene *agito*, né nel senso di un'azione puramente etica, né nel senso di un atto creativo.

Nell'età latina classica, il termine *actio* appare soprattutto come partizione della retorica, dell'eloquenza²⁰. Come si vede da questi termini, il pensiero antico, esattamente come l'Ermeneutica novecentesca, sottolinea l'assoluta centralità del linguaggio. L'*actio* (che possiamo tradurre in modo piuttosto fuorviante con "azione") è quella parte della retorica che presiede al modo migliore di *pronunciare* un discorso, di essere efficacemente eloquenti²¹. Per questa parte della retorica, si tratta dunque di comprendere come *agire* il discorso, cioè come *realizzarlo performativamente* nel modo più efficace possibile. È evidente, dunque, che la partitura sta al testo scritto come l'esecuzione musicale sta all'*actio*. In senso stretto, per riunire i due lati dell'interpretazione che l'ermeneutica avrebbe diviso – cioè la musica e il linguaggio naturale – si dovrebbe pensare che l'*actio* costituisca il modello dell'esecuzione musicale, perché l'*actio* di un testo e l'*actio* di una partitura sono, sotto questo rispetto, due *azioni* perfettamente sovrapponibili. Il problema di ogni interprete musicale non è altro che quello di realizzare *performativamente* la musica scritta nel modo più persuasivo possibile. Se il parallelo con la retorica funziona, si tratta di comprendere come *agire* la musica, si tratta di comprendere come pensare l'*atto* della

20 Si veda, su questi temi, il classico saggio di C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, trad. it. C. Schik e M. Mayer, Einaudi, Torino 2013.

21 Sulla reversibilità di "actio" e "pronunciatio" cfr. Cic., *Rhet. ad Her.*, III, 19. In generale, sull'*actio* nella retorica antica, si vedano almeno R. Barthes, *La retorica antica*, a c. di P. Fabbri, Bompiani, Milano 2000; O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, a c. di G. Alfieri, Il Mulino, Bologna 2002; G. Cipriani, F. Introna, *La retorica nell'antica Roma*, Carocci, Roma 2008; A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Roma-Bari 1968; M. P. Ellero, *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma 2017; E. Gunderson (Ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

sua realizzazione, della sua interpretazione. L'interprete musicale non è altro che il buon oratore, il *vir dicendi peritus*, che *agisce* il suo testo nel modo più efficace possibile (parallelo curioso se si pensa al mutismo obbligatorio dell'interprete musicale sul palco).

È chiaro che l'azione interpretativa della musica presuppone un'azione ermeneutica, un atto di comprensione. È istruttivo che il termine «interprete» indichi sia qualcuno che è capace di interpretare un testo (un testo giuridico o poetico, per esempio), sia qualcuno che traduce simultaneamente (è evidente che, come segnalato da George Steiner, la questione della traduzione è fondamentale in tutto questo percorso), sia l'interprete musicale. Questa sovrapposizione segnala una prossimità – o forse un'identità – tra colui/colei che realizza una traduzione simultanea, colui/colei che fornisce una esplicazione di un testo che si presume oscuro, e colui/colei che, seduto al pianoforte, interpreta l'op. 111 di Beethoven. Si tratta, a ben guardare, di un complesso di azioni, che sono identiche e dissimili al tempo stesso. In qualche modo, l'interprete musicale, dopo aver interpretato – cioè compreso, leggendo e analizzando – lo spartito, e dopo un faticoso processo di studio e assimilazione, lo interpreta performativamente, nel senso che ne fornisce una traduzione simultanea a un uditorio. Il problema è proprio qui, cioè comprendere come si transita dal primo tipo di interpretazione (la comprensione) al secondo tipo (l'esecuzione).

Per il primo tipo la lingua tedesca ha a disposizione il termine *Auslegung*, che vale «interpretazione» nel senso di una comprensione testuale, di un atto ermeneutico. Il *Wörterbuch* dei fratelli Grimm registra come significato di *Auslegung* il latino *interpretatio*²². Per il secondo tipo, il tedesco ha a disposizione il termine “*Vortrag*”. “*Vor-tragen*” (trarre innanzi) vale come «annunciare», «*Kund tun*», «informare», («*Vortragung*», termine ottocentesco, può valere come «portare innanzi» qualcosa in una processione, così lo usa ancora Schelling²³). Ancora una volta siamo di fronte al problema di una scissione fra due attività, due azioni, due forme del fare, che si presentano identiche se pensate sotto il rispetto dell'interpretare, ma che si scindono in due lati se si pensano in un senso performa-

22 *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, ristampa anastatica dell'edizione 1854-1984, DTV, München 1991, 33 voll, v. «*auslegung*».

23 Ivi, v. «*vortrag*».

tivo. Come si può conciliare l'*Auslegung* con il *Vortragen*, l'*interpretatio* con la *pronunciatio*, se – da un certo punto di vista – esse sembrano già *originariamente* coincidere? Più in generale, e con una piega più specificatamente musicale, come si *agisce* la musica? Come si fa ad *agire performativamente* l'interpretazione? Se siamo d'accordo che l'interpretazione musicale, nella sua forma performativa, sia una specificazione dell'*actio*, è evidente che il problema dell'azione musicale, dell'*actio* musicale, deve *realizzare*, deve *agire* la *comprensione* del testo musicale. L'equazione che va verificata è dunque questa: il comprendere la musica deve in qualche modo *coincidere* con l'*actio* musicale, con la sua esecuzione.

Ma a ben guardare, se si analizza ciò che operativamente compie l'esecutore musicale, si comprende che tale equazione è *già* in qualche modo verificata. Che cosa fa, esattamente, l'esecutore che interpreta un brano musicale? Quale *azione* compie? Di fatto, l'esecutore, dopo aver introiettato e “ingerito” il testo²⁴, ne *agisce performativamente il contenuto*, cioè, secondo l'intuizione di Nietzsche, ne *danza* il significato. Non si tratta soltanto di un'immagine evocativa: il senso della frase va preso alla lettera. Il *significato* di un testo va, letteralmente, *agito*, il *senso* va *cantato*, la *verità* va *danzata*. Il contenuto della musica viene agito performativamente nell'esecuzione, viene realizzato “attorialmente” sul palcoscenico. Il pianista – retore muto e danzatore seduto – *fa* la musica, la *agisce*, evoca la sua paradossale *realizzazione*, la sua “*actualitas*” performata. Detto in termini più filosofici, la musica è il luogo dove viene a evidenza il fatto che l'*actio* coincide senza interstizi con l'*interpretatio*, e che una ermeneutica della musica si dà essenzialmente nella forma di una *actio*, di un *Vortragen*. Interpretare una poesia presuppone sempre in qualche modo la comprensione verbale di un testo (presuppone certo sempre anche una *Auslegung*); l'interpretazione di un testo musicale presuppone in qualche modo un *Vortragen* destituito dell'*Auslegung*, perché l'*actio* è già immediatamente il luogo dell'*Auslegung*. Si può dire che l'efficacia dell'*actio* coincide con la *pienezza di senso* con cui restituiamo performativamente il contenuto del testo²⁵. Il punto dove i dominî del linguaggio e della musica

24 Cfr. Ez 3, 1.

25 Sul problema del “senso” della musica, si vedano i classici H. H. Eggebrecht, *Il senso della musica: Saggi di estetica e analisi musicale*, trad. it. L. Bian-

sembrano intersecarsi non è tanto quello dell'«interpretazione» in senso generico, quanto piuttosto quello dell'«esecuzione». È l'*actio* la categoria centrale che tiene insieme i due dominî. La musica è il luogo dove viene a evidenza il fatto che l'*actio* coincide senza interstizi con l'interpretazione, e che una ermeneutica della musica si dà essenzialmente nella forma di un *agere*²⁶.

6. Pronuntiare

Se è vero che l'*actio* rappresenta la “verità” dell'interpretazione, capace quindi di tenere insieme sia il dominio del linguaggio sia il dominio della musica, si può immaginare che l'*azione* della musica si realizzi nel “pronunciamento” del testo. Come un testo (sia esso un discorso, una poesia...) viene realizzato performativamente nell'atto del suo venir pronunciato, così la partitura presuppone, per venire eseguita, l'atto della sua *pronuncia*. “Pronunciare la musica” diventerebbe quindi la formula che indicherebbe il nesso tra *actio*, *interpretazione* ed *esecuzione*, immettendo, nella nostra comune idea di ermeneutica musicale, l'idea che “interpretare” la musica significhi innanzitutto “pronunciarla”. Quando un violinista prova una melodia mozartiana, sta cercando il modo migliore di *pronunciare* i suoni che la compongono, di pronunciare distintamente, come un attore, l'articolazione sonora della melodia. “Interpretare la musica”, nel suo senso performativo, implica l'idea dell'“*Aufsa-gen*”, del “dirla ad alta voce”.

Ma è sufficiente riportare l'idea dell'interpretazione musicale all'*actio* e all'*azione* del pronunciare? Ci possiamo accontentare di un'ontologia dell'*actio* o di una rivisitazione performativa dell'ermeneutica musicale? Forse no. Ciò che l'interprete musicale e l'auditorio esigono è in qualche modo la *perfezione* di questa “emissione”, di questa aderenza di *Auslegung* e *Vortragen*, di *interpretatio* e di *pronunciatio*. Ciò che gli ascoltatori esigono è il fatto che

coni, A. Gallo e A. Serravezza, Il Mulino, Bologna 1987; C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica*, trad. A. Bozzo, Il Mulino, Bologna 1988; M. Schneider, *Il significato della musica*, trad. it. A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, SE, Milano 2007.

26 In questo contesto è utile tenere presente M. Cacciari, M. Donà, R. Gasparotti, *Le forme del fare*, Liguori, Napoli 1987.

gli *actores*, gli “attori” della musica, *coincidano* con il contenuto dell’opera, e che la sua *pronunciatio*, la sua *actio*, sia così sincera e immediata, che la verità e la bellezza della sua interpretazione *coincidano* con l’espressione del contenuto. Nel “pronunciare” la musica, nel *proclamarla*, nel dirla ad alta voce, deve emergere l’adesione appassionata al contenuto dell’opera che l’attore sta realizzando performativamente.

Il grande interprete, al netto della perfezione tecnica della resa musicale, veicola la *sincerità* commossa e concentrata di un pronunciamento, che testimonia il suo *credere* nel *contenuto* dell’opera. Se pronuncio in modo appassionato un testo, è perché, in qualche modo, sono convinto del suo messaggio, sono *persuasivo* perché sono *persuasivo* della sua verità, e dunque *performo* la sua verità, la *agisco*, la *proclamo*, la *realizzo* “a passi di danza”. Si tratta di una “convinzione” del contenuto musicale, di una *fedè* nel contenuto musicale dell’opera, di una fede paradossale, perché è senza contenuto. Ciò che viene “proclamato” nell’esecuzione musicale non è un astratto catechismo, ma il contenuto ineffabile della musica, il suo “nulla” e il suo “invisibile” *performato*²⁷. Nell’esecuzione musicale, viene proclamata una convinzione “fondata sul nulla”, così come l’*actio*, da un punto di vista ontologico, non *produce* letteralmente nulla (non cade in alcun modo nel dominio ontologico della *poiesis*). In tempi di fedi cieche, forse dovremmo prendere alla lettera questo messaggio della musica, la paradossale “vacuità” del suo contenuto. Forse, “interpretare la musica” non significa altro che testimoniare lo schema vuoto della certezza, di una convinzione *agita* e *performatata* che è senza oggetto e senza contenuto. Ma, se pure è senza oggetto, si tratta in ogni caso di una fede totale *nella musica*.

27 I *Performance Studies* costituiscono ormai un consolidato indirizzo di ricerca. Pur seguendo qui una diversa linea interpretativa, si vedano almeno: M. Tröndle (Ed.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, Routledge, London 2020; M. Reason, *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London 2020; M. G. Sindoni et. alii (Eds.), *Mapping Multimodal Performance Studies*, Routledge, London 2019; S. Kemal, I. Gaskell, *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, trad. it. D. Tomasello, CUE, Imola 2018.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, G., *Il sacramento del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- , *Opus dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari 1999
- , *Organon*, a cura di M. Migliori, Bompiani, Milano 2016
- Austin, J. L., *Come fare cose con le parole*, trad. it. C. Penco, Marietti, Casale Monferrato 2000
- Benveniste, E., *Problemi di linguistica generale*, trad. it. V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010
- , *Essere di parola*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009
- Berio, L., *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006
- Bertinetto, A., *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano 2012
- Ernout, A., Meillet, A. (a c. di), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris 2001⁴
- Gadamer, H.-G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000
- Goethe, J. W., *Faust*, trad. it. F. Fortini, Mondadori, Milano 1996
- Heidegger, M., *Essere e tempo*, trad. it. P. Chiodi, Longanesi, Milano 1970
- Kivy, P., *Filosofia della musica*, trad. it. A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2007
- Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L., *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 2013
- Quintiliano, M., *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Einaudi-Gallimard, Torino 2001
- Steiner, G., *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1999
- , *Dopo Babele*, trad. it. R. Bianchi e C. Béguin, Garzanti, Milano 2004
- Vattimo, G., *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 1994