

N. 3

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)

Pier Alberto Porceddu Cilione (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. 2

a cura di
Pier Alberto Porceddu Cilione

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. 3
Isbn: 9788857595184

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

<i>Margherita Anselmi</i> Prefazione	9
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Introduzione	13
<i>Roberta De Monticelli</i> <i>Ut musica poesis</i> . Meditazione sul regime musicale della parola	29
<i>Paolo Costa</i> Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo	45
<i>Massimo Giuliani</i> L'alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato	67
<i>Manuela Moretti</i> Città e lingua materna in María Zambrano	79
<i>Simone Zacchini</i> Una polis interpretante: Friedrich Nietzsche e l'associazione <i>Germania</i> come modello di comunità	93
<i>Federico Costa</i> Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"	109
<i>Franco Farina</i> "Senso d'ali": un sentimento che accomuna i molteplici aspetti dell'anima romantica	145

<i>Samir Thabet</i> Del romanzo in musica e del tempo grande	155
<i>Jean-Paul Dufiet</i> <i>Pelléas et Mélisande</i> : un dramma per la musica	185
<i>Marina Rossi</i> « <i>De cette alliance nouvelle</i> »: Erik Satie e <i>Parade</i> fra contrasti e convergenze	199
<i>Flavia Casari</i> John Cage e Martin Heidegger. “Ritornare là dove i nomi sono di troppo”	219
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro	253
<i>Margherita Anselmi</i> Magia, musica, fantasmi: tre libri di Hélène Grimaud	285
<i>Alessio Bergamo, Salvatore Cardone, Enrico Piergiacomi</i> Attore e figura	311
<i>Anna Vildera</i> Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort	339
<i>Piero Venturini</i> Le funzioni formali nella musica post-tonale	359
<i>Davide Pigozzi</i> Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica	383

Darshanim: 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

Nel vasto continente dell'interpretazione, è possibile isolare un'antinomia, dalla quale ricavare istruttive indicazioni sull'essenza dell'interpretare. Di quale antinomia si tratta? Essa potrebbe essere formulata come l'opposizione strutturale tra due polarità inscritte nel dominio dell'"ermeneutico": da una parte, la dimensione "interpretativa" sembra *onniabbracciante*, costituendo il fondamento del rapporto *comprendente* tra l'essere umano e il mondo, tra il *logos* e il *kosmos*. Come scrive Günter Figal, nel momento in cui il progetto ermeneutico prende in eredità, riformulandolo, il compito conoscitivo che le *Geisteswissenschaften* si erano date, «il comprendere diventa un problema universale»¹. Tale universalità non ha *soltanto* un valore epistemologico o metodologico. Allo sguardo di un'ermeneutica pensata come teoria generale del comprendere, tutto ciò che c'è, l'intero cerchio dell'essente, diventa un *oggetto* dell'ermeneutica, un "testo" da interpretare. Nella vasta luce del comprendere, il *to on*, in generale, diviene un *interpretandum*. Non solo: anche l'essere umano, la sua stessa esistenza, diventa il luogo fondamentale di questo esercizio ermeneutico. Heidegger ha formulato questo problema nel modo più radicale: la filosofia diventa la possibilità propria del *Dasein* «di diventare ed essere per se stesso comprendente [*für sich selbst verstehend zu werden und zu sein*]]»². Pensato in questo modo, il progetto ermeneutico non può in alcun modo essere pensato come una mera attività filosofico-interpretativa tra le altre – non può in alcun modo essere un semplice "dipartimento" all'interno di una parcellizzata enciclopedia filosofica – ma sta al *cuore* dell'essere. Non vi è *esperienza* dell'essere, senza *interpretazione* dell'essere. In base a queste determinazioni, l'essere umano è *originariamente* "interpretante": la dimensione del comprendere, dell'interpretare è inevitabile, essenziale, indeducibile.

1 G. Figal, *Oggettualità*, a cura di A. Cimino, Bompiani, Milano 2012, p. 15.

2 M. Heidegger, *Ontologie*, GA 63, p. 15. Cfr. anche G. Figal, *cit.*, p. 41.

Dall'altra parte, però – ecco il secondo “corno” dell’antinomia –, l’interpretazione è guardata spesso come una dimensione *inessenziale* del fare e del comprendere. Per quale motivo? Perché essa è guardata come ad un’attività *seconda*, ultronea, parassitaria, rispetto al prestigio prioritario del Testo. Là dove l’ontologia pensi al suo centro la presenza magnetica del Testo, dell’Autore e dell’attività creatrice, la dimensione interpretativa, la dimensione ermeneutica, la dimensione *lato sensu* “traduttiva”, rischiano di incarnare un’attività parassitaria ed efrastica. È in questo senso che vanno lette quelle testimonianze che militano *contro* l’interpretazione, o, in generale, contro quella che è stata definita la “cultura del commento”. A titolo di esempio, certe righe di Susan Sontag sono illuminanti: «La nostra è una di quelle epoche in cui il progetto dell’interpretazione è in genere reazionario, soffocante»³. E ancora: «In una cultura il cui dilemma paradigmatico è l’ipertrofia dell’intelletto a scapito dell’energia e della sensualità, l’interpretazione è la vendetta dell’intelletto sull’arte. Ma c’è di più: è la vendetta dell’intelletto sul mondo»⁴. Queste righe chiariscono, con un tono senza compromessi, quanto l’attività dell’interpretazione rischi di rivelarsi un esercizio intellettualistico, nemico della vitalità stessa dell’opera, di quella energia intrinseca del Testo, che l’interpretazione immiserebbe. Anche George Steiner, attentissimo difensore dei diritti del Testo e del prestigio intellettuale dei grandi autori, critica, in molte pagine appassionanti, un “eccesso” di interpretazione, una crescita smisurata dell’attività interpretativo-ermeneutica, che rischia di soffocare l’intrinseca *potenza* dell’opera. L’interpretazione diventa “nociva”, se essa *oscura* la “vera presenza” del Testo⁵.

Se vogliamo dare credito intellettuale a quelle considerazioni, la critica di Susan Sontag parte da un presupposto molto chiaro: l’in-

3 S. Sontag, «Contro l’interpretazione», in Id., *Contro l’interpretazione e altri saggi*, trad. it. P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2022, p. 22.

4 *Ibidem*.

5 Il riferimento qui è a G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1999. Si veda anche Id., *Nessuna passione spenta*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 2001. Per il lettore italiano, sulla figura di George Steiner, si vedano almeno C. Ricci, *Leggere Babele. George Steiner e la “vera presenza” del senso*, Mimesis, Milano 2015, e il recente omaggio di N. Ordine, *George Steiner. L’ospite scomodo*, La nave di Teseo, Milano 2022. Al testo di George Steiner, *Vere presenze*, cit., fa cenno anche G. Figal, *cit.*, p. 223.

telleltualismo inscritto nella “cultura” dell’interpretazione è fondato su un equivoco. Esso è fondato su di una distorsione cognitiva che riguarda la struttura dell’opera/testo. Tale distorsione coincide con «l’eccessivo risalto attribuito all’idea di contenuto»⁶. È tale eccessivo risalto che «comporta il perenne, e mai conchiuso, progetto dell’*interpretazione*»⁷. L’interpretazione, qui, diventa l’effetto straniante di una distorsione cognitiva. È solo perché l’opera/testo viene astrattamente “scissa” nella distinzione forma-contenuto, che essa si presta ad essere oggetto di interpretazione. Non solo, ma «applicata all’arte, l’interpretazione prevede lo stralcio di una serie di elementi (X, Y, Z, e così via) dall’insieme dell’opera»⁸. Una tale frammentazione dell’opera – e la sua riduzione a “mero contenuto” – porta a non cogliere gli elementi formali, strategici, espressivi, strutturali, che spesso fondano l’*artisticità* dell’opera/testo. «Riducendo un’opera d’arte al suo contenuto, e poi interpretando solo *quello*, la si addomestica. L’interpretazione rende l’arte gestibile, malleabile»⁹.

A parere di Sontag, «il compito dell’interpretazione è, in pratica, un compito di traduzione»¹⁰. In linea di principio, l’idea che, al cuore di ogni atto interpretativo-ermeneutico, stia un nucleo “traduttivo”, è idea largamente condivisa. Qui, tuttavia, Sontag ha a cuore una questione diversa: non si tratta tanto di una attività *traduttiva* in senso proprio, ma di una abusiva pratica di *sostituzione*. «L’interprete afferma: non vedete che X in realtà è – o in realtà significa – A? Che Y è in realtà B? Che Z è in realtà C?»¹¹. L’obiettivo polemico di Sontag è qui ogni interpretazione che voglia *sostituirsi* al testo, che usi il testo come pretesto. Nel dominio musicale, conosciamo bene i pericoli di questa *sostituzione*. Quando l’interprete si *interpone* tra il Testo e il pubblico – come un cattivo traduttore – qualcosa di essenziale viene *adulterato* nella catena ermeneutica.

È però altrettanto istruttivo che il breve incisivo testo di Susan Sontag – quantunque interpelli le più varie forme artistiche ed espressive, dalla letteratura al teatro, dalla pittura al cinema – tac-

6 S. Sontag, *cit.*, p. 19.

7 *Ibidem* [corsivo dell’Autrice].

8 Ivi, p. 20.

9 Ivi, p. 23 [corsivo dell’Autrice].

10 Ivi, p. 20.

11 *Ibidem*.

cia *significativamente* sulla musica. Tale silenzio è indicativo non solo per il fatto che, per molti versi, la dimensione interpretativa, in musica, gioca un ruolo essenziale, ma soprattutto perché, nel dominio musicale, l'astratta separazione tra forma e contenuto è particolarmente problematica. Il dibattito sull'esistenza di un "contenuto" in musica è complesso e vastissimo. Possiamo genericamente intuire cosa possa significare l'idea che il *Fidelio* di Beethoven possieda un "contenuto". Per certi versi, possiamo intuire a che cosa possa corrispondere l'idea di "contenuto" in *La mer* di Debussy. Più difficile (anche se si è dei formalisti convinti) pensare a che cosa corrisponda l'idea di "contenuto" in un quartetto di Haydn, nel *Kammerkonzert* di Ligeti o in *Concertini* di Lachenmann.

L'interprete è un mediatore, un traduttore, forse anche un *medium*. «Interpretare è mediare [*Vermitteln*], l'*interprete* è il negoziatore, il traduttore»¹². Ma mediatore e traduttore di *cosa*? Evidentemente di un Testo, il quale, per tollerare la maiuscola, deve possedere un'intrinseca *rilevanza*, una indubitabile *pregnanza*¹³, una indiscutibile *eminenza*¹⁴. Come abbiamo visto, per lo sguardo ermeneutico, la totalità di ciò che c'è – e di ciò che è *stato* e *potrebbe* esserci – è un *interpretandum*. In questo senso, il compito dell'ermeneutica, in senso molto generale, è quello di comprendere il Libro del Mondo, il Testo dell'Essere. Dunque, il *testo* e l'*interprete* si corrispondono reciprocamente, si *coappartengono*: «il testo e l'interpretare sono fatti in sostanza l'uno per l'altro»¹⁵. Più sotto, Figal prosegue: «Abbiamo sempre a che fare con un'interpretazione di *qualcosa* e, nell'interpretazione, con *ciò* che è interpretato» [corsivi miei]¹⁶. E tuttavia: è sufficiente pensare che l'oggetto dell'interpretazione sia semplicemente il "Testo" – o il suo *contenuto*?

12 G. Figal, *cit.*, p. 169.

13 G. Figal, *cit.*, p. 227: «Il piacere per scoperte che facciamo nel corso di un'attenta lettura di un testo è sempre anche il piacere di essere vicino alla cosa in questione. E se è stato possibile rivolgersi a un quadro con calma e con uno sguardo libero, siamo ricompensati con la particolare *pregnanza* [*Prägnanz*] di ciò che si vede».

14 L'idea che l'interpretazione abbia a che fare con «testi eminenti» è di Gadamer: cfr., H.-G. Gadamer, *Text und Interpretation* (1983), in *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register*, GW 2, p. 348.

15 G. Figal, *cit.*, p. 199.

16 G. Figal, *cit.*, p. 223.

«L'interpretare» – come scrive Figal – «è un particolare tipo di conoscere»¹⁷. Si tratta di una *conoscenza*, di una forma essenziale della conoscenza, forse la più eminente. Perché? Perché essa non ha la forma di un mero *Erklären* – come ha notato un lungo dibattito metodologico tra Ottocento e Novecento – ma di un *Verstehen*. “*Verstehen*” non significa soltanto “comprendere” – ma significa anche *capire*. “Capire” significa sempre capire il *sensu*, *rationem capere*, comprendere la *ragione*, *Verstand*.

Possiamo allora provare a raccogliere il senso di questo percorso. *Che cosa* davvero si interpreta? Si interpreta un testo, un'opera, il Testo, il suo “contenuto”? Il progetto di *Darshanim* non è altro che *questo*: comprendere la comprensione, interpretare la questione dell'interpretazione – porsi dunque come un progetto metaermeneutico, ma con una caratteristica fondamentale. Al centro di questo prisma metateorico sta la *musica*. Che cosa si interpreta – esattamente – in musica? Dire che al centro dell'interpretazione musicale sta il Testo, la Partitura, o l'*intentio auctoris*, rischia di suonare troppo vago, troppo generico. Al centro dell'interpretazione musicale sta il “contenuto” della musica (quel “contenuto” così sfuggente, e così *significativamente* omesso da Susan Sontag nel suo testo militante)? Proviamo a fare un'ipotesi.

Ciò che vi è in gioco nell'interpretazione – e in particolar modo nell'interpretazione musicale – non è tanto il “contenuto” della partitura (concetto equivoco, sfuggente, e che non è altro che una metafora disseccata, una cataresi troppo levigata per fare produttivamente attrito con il *capire*, con il *comprendere*). Ciò che viene interpretato (in musica) non è il *contenuto*, ma è la *cogenza logica, strutturale ed espressiva* del Testo. Vediamo meglio cosa ciò possa significare. Abbiamo visto come non si possa comprendere molto dell'interpretazione, se essa non è il correlato di un oggetto – il “che cosa” da interpretare: l'interpretazione implica sempre, come correlato oggettuale, un *interpretandum*. Ma a sua volta, non si comprende molto dell'*interpretandum* – del testo o del Testo –, se esso non è pensato come l'effetto di una volontà espressiva, di una strategia intenzionale dell'autore. Il Testo, insomma, non è un *corpo inerte*. È un “divenuto”, ed esso è “cresciuto” attraverso un laboriosissimo processo di aggiunte, sviluppi, correzioni, ricerche, tentativi, saggi, ripensamenti. Il Testo è

un “divenuto”, perché la volontà intenzionale dell’autore (per quanto essa possa essere a volte opaca, irriflessa, intuitiva) ha presieduto alla sua genesi complessa. L’opera d’arte *riuscita* è l’opera che fa sentire l’energia – a un tempo *logica* ed *espressiva* – che è “compressa” in ogni suo ganglio strutturale. Ciò che dunque viene interpretato è la coerenza delle relazioni strutturali fra gli elementi costitutivi del Testo. Il grande interprete *ripercorre, agisce e rende sensibili* i processi creativi che hanno presieduto alla genesi dell’opera. L’interprete non interpreta astrattamente un “contenuto”, ma ne interpreta la coerenza strutturale.

Perché l’attività dell’interpretare è dunque così *intimamente e strutturalmente* filosofica? Perché interpretare non significa sostituire un contenuto “artistico” con un contenuto “esplicativo”, ma realizzare il compito supremo della filosofia, ovvero dare ragione delle cose, dare ragione del mondo, dare ragione dell’essere: *logon didónai*. Dare *logos* a tutto ciò che c’è. Interpretare non significa altro che esplicitare e valorizzare il *logos* del Testo, il *logos* inscritto nella grande musica. Come scrive ancora Günter Figal, «la parola *textus*, trama, intreccio, non designa un documento scritto, bensì l’ordine del discorso; il suo equivalente in greco è *logos*, che significa discorso, e precisamente nel senso di una molteplicità articolata linguisticamente, composta o raccolta a formare un’unità»¹⁸. E ciò vale massimamente anche per la musica, perché “*logos*” non va inteso semplicemente nella forma di una ragione “discorsiva”, quanto piuttosto nella forma di una ragione “strutturante” e “collegante”. Tutta la musica *seria* è *strutturalmente* costituita da un *logos* “compositivo”, che l’interprete *serio* non fa altro che *rendere udibile*. Alcune righe di Roger Scruton vanno in questa direzione:

In a mysterious way the order of music transforms sequences of sounds into melodies that begin and end, chords that occupy whole areas and gravitational fields that push and pull in ways of their own. Secondly, the virtual causality that operates in musical space is or aims to be a causality of reason. In successful works of music there is a reason for each note, though not necessarily a reason that could be put into words. Each note is a response to the one preceding it and an invitation to its successor.¹⁹

18 Ivi, p. 197.

19 R. Scruton, *Music as an Art*, Bloomsbury Continuum, London 2018, p. 82. Vedi *infra*.

Sono parole di notevole forza teoretica. Vi è un elemento misterioso, che presiede alla pratica della musica e, in particolare, della composizione. Ma, *misteriosamente*, questo “ordine”, questa *taxis* logicamente strutturata, trasforma mere sequenze di suoni in archi melodici, in linee coerentemente costruite e in sé articolate, strutture armoniche e accordali, che vivono e si sviluppano in campi di forze gravitazionali che ne articolano il decorso, la struttura, le relazioni reciproche. È uno spazio musicale che, essendo strutturato *logicamente*, obbedisce a una causalità *razionale*. Ecco qui il centro del ragionamento: *in ogni opera musicale riuscita vi è una ragione per ogni nota*, anche se questa ragione può non essere una ragione astrattamente discorsiva. Ogni nota è una risposta a quella precedente e un invito a quella successiva. Il contenuto della musica (ma ciò può valere per ogni arte, per ogni codice espressivo) risiede nella *cogenza* del *colligere* dei suoni. I suoni sono col-*legati* dal *logos*: *logos*, *légein* – “dire”, “raccolgere”, “scegliere”, “connettere”, “collegare”. Tutto il problema del “contenuto” della musica è raccolto nella parola più *logica* della nostra tradizione speculativa. L’interpretazione *dà ragione dell’intrinseca ragione* che ha generato il lavoro. La “pienezza” filosofica dell’interpretazione si dà, quando essa non è pensata come un mero atto “performativo”, inessenziale o “decorativo” rispetto all’attività dell’autore/compositore, ma il luogo ideale, in cui si *mette in opera performativamente* il *logos* che ha presieduto alla composizione del testo. Interpretare non vuol dire altro che *dare ragione* al/del Testo. Interpretare significa comprendere – e far comprendere – le ragioni per le quali, nel Testo, si danno *quei* nessi, e non altri. Sappiamo bene quanto è avvincente *scoprire le ragioni* che hanno presieduto alla *génésis*, alla *Entstehung* di un lavoro musicale riuscito. L’interpretazione *felice* è quella che *rende ragione delle ragioni* che hanno presieduto alla composizione del testo. E l’interpretazione è tanto più convincente, quanto più esprime *in modo espressivo* la densità di ragione che è compressa dinamicamente in ogni ganglio della struttura testuale. Interpretare è massimamente filosofico, perché essa implica l’atto del *dare ragione* della testualità.

È sotto questi auspici teorici, che il progetto di Darshanim rivela la sua essenza. Si tratta – come è stato scritto – di un progetto prismatico, polifonico, dove i più diversi saperi convergono alla ri-

cerca del *sensu* dell'interpretare, alla ricerca del *sensu* del comprendere. Con un felice gioco concettuale, si potrebbe dire che il senso dell'interpretazione è l'interpretazione del senso: *logon didónai*.

Questa seconda raccolta di testi si apre, significativamente, con un contributo dal titolo *Ut musica poesis. Meditazione sul regime musicale della parola*. Variando il celebre motto oraziano, Roberta De Monticelli affronta la questione della musicalità della parola, del linguaggio, del dire, in un modo perfettamente allineato allo spirito di *Darshanim*: l'intreccio "ermeneutico" tra linguaggio e musica, tra riflessione filosofica e pratiche di ascolto, diventa qui strutturale. Il contributo è articolato come un brano musicale, imitandone la scansione, l'intreccio, lo sviluppo dei temi. Ancora una volta, la musica non è un mero *oggetto* di indagine – non possiede l'astratto distacco di un *Gegenstand* musicologico – ma diventa parte attiva dell'argomentare, diventa vita del pensiero. Gli interlocutori prescelti sono Agostino e Paul Valéry – autori carissimi a Roberta De Monticelli –. La "coda" è affidata a una riflessione di Jeanne Hersch. Tre questioni vanno qui sottolineate. In primo luogo, Roberta De Monticelli, attraverso Valéry, ci fa riflettere sul fatto che la relazione che intratteniamo con la configurazione ritmica di una parola o di una frase, nell'atto dell'ascolto, non ha l'aspetto di una mera "percezione": ne siamo intimamente *posseduti*. Qualcosa in noi *si trasforma*, a partire dalla "presa di possesso" che la ritmicità metrica della parola o della frase innesca nella nostra vita intrapsichica. In secondo luogo, ci viene ricordato che in Agostino la riflessione "*de musica*" è – di fatto – una riflessione "*de verbo*". Ovunque, nella tradizione filosofica, letteraria, teorico-musicale, troviamo trattazioni sulla natura "aritmetica" e "ritmica" della musica, ma solo in Agostino la vera centralità musicale è inscritta nella parola stessa, nel *dire*, nell'*accadere* della parola. In terzo luogo, "metricità" e "ritmicità" implicano una specifica metafisica del tempo, dell'accadere, e – nondimeno – dell'eternità.

L'intervento di Paolo Costa, *Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo*, prosegue la linea fortemente teoretica del primo contributo. "Interpretazione" qui significa anche – e soprattutto – ermeneutica dell'attualità, interpretazione del presente. L'intervento prende in esame la situazione spirituale del nostro tempo, caratterizzata per larghi tratti da disillusione e – weberianamente

– disincantamento del mondo e dell’esperienza. Ci si chiede, anche attraverso la testimonianza di Alfred Schütz, se la sensibilità verso l’elemento religioso e verso il sacro non sia anche una “questione di *orecchio*”. L’esperienza dell’ascolto e della pratica musicale diventa il luogo in cui riconsiderare non solo la funzione morale della musica, ma anche la sua funzione di “accesso” all’esperienza del sacro. Il disincantamento del mondo rischia di essere un preciso correlato a una “amusia” strutturale del nostro tempo: «una persona insensibile alla dimensione spirituale dell’esistenza può essere paragonata a qualcuno che, sebbene sia in grado di ascoltare, è incapace e/o riluttante a sentire veramente la musica, in quanto ai suoi occhi adottare un atteggiamento ricettivo implicherebbe il volgere le spalle a una componente essenziale della propria ipseità – di *chi lei è*»²⁰. Qui, di nuovo, la musica fugge ogni determinazione di mero “oppio sentimentale”, ma diventa ricca atmosfera spirituale, che apre precisi campi di esperienza esistenziale.

La sensibilità di *Darshanim* verso i temi religiosi e teologici trova riscontro anche nel contributo di Massimo Giuliani, dal titolo *L’alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato*. Si tratta di una profonda disamina del concetto di alleanza nel contesto della riflessione biblica ebraica. Due paradigmi sembrano giocare fra loro in questo testo: il paradigma del giardino e quello della musica. «Dopo aver creato il mondo, Dio stabilisce un patto di collaborazione con gli esseri umani: custodire e coltivare il giardino del mondo, suonare nell’orchestra divina e produrre la divina musica della vita che si perpetua nel tempo (seppur al prezzo, doloroso ma necessario, della mortalità)»²¹. E ancora: «Il Creatore agisce nel mondo come un direttore d’orchestra, che ha fatto un’alleanza, un patto con la creazione tutta, affinché ciascuno suoni il proprio strumento secondo lo spartito ricevuto, e dove ogni creatura ha il suo posto e la sua *raison d’être* nell’orchestra del mondo»²². Il legame tra il tema dell’alleanza e il tema del giardino diventa occasione di ripensare il compito essenziale di custodia e coltivazione (*cultura!*) del creato. Al centro, di fatto, sta una ritrovata significatività del concetto di *relazionalità* (non si dimentichi che Dante, in un famoso

20 Vedi *infra*.

21 Vedi *infra*.

22 Vedi *infra*.

passo del *Convivio*, dice che «la musica è tutta relativa», cioè costituita *strutturalmente* da relazioni reciproche). Di grande importanza è l'accento, posto dal contributo, sull'opportunità di declinare *al plurale* il tema dell'alleanza.

Città e lingua materna in María Zambrano è il titolo che Manuela Moretti ha scelto di dare al suo contributo, il quale esplora una delle grandi e più delicate questioni del pensiero filosofico, ovvero la questione del *luogo*. Il linea con la speculazione di Zambrano, il luogo non viene pensato nella sua astrattezza concettuale, ma incarnato nella pratica vivente ed esistenziale di un'esperienza concreta: «La ricchezza di tutta la cultura spagnola va ricercata, secondo Zambrano, proprio nella sua presa di distanza dal *logos* del razionalismo occidentale: è questa estraneità all'astrazione che aiuta ad avvicinarci a quella parola autenticamente generativa che la filosofa ritrova nella fedeltà che esprime la lingua spagnola»²³. Segovia diventa il *luogo* attorno al quale far ruotare una riflessione sul *luogo*. «Segovia, terra natale di San Giovanni della Croce, dove giacciono i resti del mistico spagnolo, in quella terra che non solo permette, ma anzi “genera la poesia” è infatti per María Zambrano, luogo elettivo dove la parola autentica può dispiegarsi». Si tratta di pensare al luogo non tanto nella sua connessione allo spazio geografico e – genericamente – al linguaggio, quanto piuttosto nella sua connessione *essenziale* con la poesia, con il pensiero, con la religione e con la musica. La parola *vivente e politica* di María Zambrano, nel suo colloquio strettissimo e strutturale con la parola poetica, diventa lo spazio simbolico attraverso il quale ripensare il concetto di *luogo* come quello di *città*. Il concetto, come viene puntualmente segnalato, non va pensato come parola semplicemente “concepita”, generata (e dunque già inerte, che viene *dopo* la generazione – e la vita), ma come parola che *fa concepire*, carica di una inesauribile generatività.

Simone Zacchini fornisce un ulteriore tassello a quel mosaico ermeneutico nicciano, di cui è interprete musicalmente accortissimo. Il contributo indaga una pagina di sicuro interesse per ricostruire la formazione del giovane Nietzsche. Viene illuminata la costellazione di contatti e di interessi del Nietzsche di Naumburg e di Pforta. Due elementi sono qui rilevanti: da una parte, la costituzione di

23 Vedi *infra*.

una associazione culturale (l'associazione *Germania*), attraverso la ricostruzione della quale possiamo esplorare le originarie vocazioni nicciane, nelle quali la musica (e in particolare la composizione musicale) giocava un ruolo fondamentale. Dall'altra parte, viene ricostruita l'atmosfera pietistica dei contesti cittadini, nella quale la formazione di Nietzsche ha mosso i primi passi. Naumburg e Pforta diventano dunque due modelli di *polis* "culturale", attraverso i quali reinterpretare le testimonianze che il giovanissimo Nietzsche fornisce nella sua stessa *Autobiografia*.

L'intervento di Federico Costa, *Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"*, contribuisce sia a rivitalizzare un capitolo poco frequentato ma significativo della cultura filosofica italiana dell'Ottocento, ovvero la riflessione filosofico-musicale di Giuseppe Mazzini, sia a porre questa riflessione nel più ampio contesto europeo (soprattutto germanico), misurando in che modo la costellazione Mazzini, Wagner, Thomas Mann possa condividere, pur nelle inevitabili differenze, alcuni aspetti sovrapponibili, segnatamente l'impegno civile e politico (e – simmetricamente – *impolitico*) della musica. In effetti, «nella *Filosofia mazziniana*, la musica è vista come vera e propria "religione civile" dei popoli: un rinnovamento della società e della politica deve necessariamente passare anche attraverso un rinnovamento della musica»²⁴. Di sicura suggestione è la possibilità di rileggere alcune pagine della *Montagna magica* di Thomas Mann alla luce delle differenze teoretico-musicali di Mazzini (naturalmente nella "controfigura" di Settembrini, l'"illuminista" italiano tutto proteso verso una "religione" umanistica e del progresso sociale) e Wagner (con gli elementi criptowagneriani ravvisabili in Naphta, attento agli strati più oscuri ed arcaici, mitologici e simbolici, dell'umano e della sua prassi).

Franco Farina contribuisce a questo volume di *Darshanim* con una riflessione sul concetto romantico di "*Sehnsucht*", il nome per lo «struggimento verso l'infinito» che tanta parte ha giocato nell'estetica romantica. L'originalità del contributo sta non solo nel verificare la pertinenza di questo termine nel comprendere espressioni poetico-musicali di epoca romantica, ma anche nel tentare di aprirne il suo orizzonte semantico. Se tale struggimento verso

24 Vedi *infra*.

l'infinito è sovrapponibile alla ricerca di una pura Bellezza ideale, allora ogni "innalzamento" estetico può raggiungere l'intensità di una *Sehnsucht*. La struggente ricerca della Bellezza maiuscola, perfetta, ideale, diventa esperienza che copre avventure intellettuali ben più vaste dei perimetri romantici. Goethe, Platone, i neoplatonici, l'Umanesimo italiano, diventano "figure" di tale ricerca: «Per Goethe, come per Platone e i neoplatonici di tutti i tempi [...], la Bellezza (scritta con l'iniziale maiuscola) è tramite verso l'Assoluto»²⁵. Perfino l'"olimpico" Goethe viene convocato, attraverso le sue misteriose "Parole orfiche", come pedina essenziale di questa ricerca dell'assoluto.

Sotto molti aspetti, l'intervento di Samir Thabet esibisce tratti "militanti". Non solo si pone in esplicito dialogo con il *proprio* tempo, il "nostro" tempo – che è, essenzialmente, il tempo della pandemia e delle impetuose trasformazioni tecnologiche e sociali –, ma anche si schiera su questioni di tipo poetologico e di logiche sociali della creazione e ricezione musicale. Il rivendicato impegno sociale della musica, intrecciato sapientemente a certe testimonianze di Luigi Nono e di Theodor W. Adorno, si scontra con l'evidenza che questo lato di impegno "pubblico" della musica, il suo rivolgersi al "collettivo", rischia di inaridirsi, davanti all'impetuosa riarticolazione del modo tutto *privato* della frequentazione della musica tramite la tecnologia. L'intervento di Thabet chiede dunque di riflettere in modo più incisivo sulle grandi trasformazioni collettive che riguardano le pratiche creative e di ascolto contemporaneo della musica.

L'intervento di Jean-Paul Dufiet si raccoglie intorno a una meticolosa ricostruzione del nesso creativo, interpretativo e "traduttivo" tra due opere massime della svolta di fine secolo francofono: il *Pelléas et Mélisande* (1892) di Maurice Mæterlinck, dramma teatrale osannato da tutta la cultura europea di tardo Ottocento (e che ha ricevuto una grande attenzione da parte di compositori eminenti), e l'opera omonima di Claude Debussy (1902). Attraverso efficaci griglie interpretative, non da ultima quella di matrice psicanalitica, Dufiet ci conduce in questo affascinante "gioco a due" tra questi testi imprescindibili del nesso letteratura-musica. Il tema fondamentale, però, rimane quello del nesso tra visibile e invisibile, ovvero quello di immaginare forme espressive – sottilmente oniriche – che

25 Vedi *infra*.

abbiano la capacità di “inventare” l’invisibile nel cuore del visibile. «Vedere ciò che non si vede non è la trasformazione dell’invisibile in visibile, ma l’invenzione stessa dell’invisibile nel momento in cui appare sullo sfondo del visibile»²⁶. Tutto ciò ha delle ripercussioni fondamentali sui mezzi attraverso i quali *evocare* l’invisibile: «L’autore fa intendere la sua radicale ambizione di creare un altro linguaggio verbale e scenico. “Vedere”, nel senso di Mæterlinck, non è percepire con gli occhi, e “dire” non è eliminare il silenzio. Più che come rappresentare il mondo conosciuto, Mæterlinck si chiede cosa rappresentare dell’ignoto»²⁷.

Marina Rossi, con un intervento dal titolo «*De cette alliance nouvelle*»: *Erik Satie e Parade fra contrasti e convergenze*, ricostruisce la genesi, il processo creativo, le interazioni, che hanno portato alla composizione e alla realizzazione di *Parade*, il famoso balletto ideato da Jean Cocteau, con musica di Erik Satie, coreografia di Leonide Massine, scene e costumi di Pablo Picasso, messo in scena dai Ballets Russes di Sergej Djagilev nel maggio 1917. Come scrive l’autrice, «in questo spettacolo multidimensionale, tutti gli elementi ideati da Satie, Cocteau, Picasso e Massine concorrono allo stesso fine: lo spazio teatrale, che comprende la platea, il palcoscenico e il fondale, viene incessantemente forzato, compresso e poi dilatato, sfocando la distinzione fra il reale e il rappresentato». Qui il gioco ermeneutico non risiede soltanto nella ricostruzione interpretativa del nesso tra arti diverse, che convergono alla creazione di un’opera leggendaria, ma anche nell’arduo compito di pensare il nesso – tipicamente teatrale – di finzione e realtà.

Flavia Casari interviene con un testo dal titolo *John Cage e Martin Heidegger. “Ritornare là dove i nomi sono di troppo”*. Si tratta di un contributo in cui vengono esplorate le possibili prossimità speculative tra due personaggi diversissimi, ma che hanno contribuito a plasmare in maniera determinante il paesaggio culturale del Novecento, ovvero Heidegger e Cage. Al di là delle ovvie differenze tra i due personaggi (si tenga presente che il mancato “incontro” tra Heidegger e la musica è forse una delle grandi occasioni mancate della cultura novecentesca), Flavia Casari trova alcune prossimità nella speculazione dei due autori attorno a un’idea di “svuota-

26 Vedi *infra*.

27 Vedi *infra*.

mento”. Due parole giocano qui un ruolo decisivo: l’idea di *niente* e quella di *silenzio*. Il “ni-ente”, così carico di significati metafisici e ontologici in Heidegger, viene posto in relazione all’idea di “*nothing*” cageano. Di certo, l’elemento ironico e dadista in Cage è del tutto estraneo all’impegno teoretico heideggeriano, ma la comune matrice estremo-orientale di certe pagine può condurre a risultati interpretativi interessanti.

L’intervento di Pier Alberto Porceddu Cilione, dal titolo *Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro*, riflette sulla connessione strutturale tra il ciclo *Sternenfall* di Anselm Kiefer e *Chute d’Étoiles* di Matthias Pintscher, alla ricerca di una possibile determinazione di un’estetica del disastro. Qui l’elemento visuale (le opere plastiche e pittoriche di Anselm Kiefer), l’elemento poetico (i ricorrenti riferimenti di Kiefer a Paul Celan e a Pierre Corneille, per esempio), l’elemento specificatamente filosofico, di riflessione estetica (attraverso la testimonianza, tra gli altri, di Byung-Chul Han), l’elemento musicale (attraverso l’analisi di alcune pagine della partitura pintscheriana), e l’elemento simbolico-religioso (attraverso gli strutturali riferimenti al nesso Qabbalah e alchimia, come in Scholem, Jung, Eliade) concorrono a pensare nuove determinazioni dei nessi che avvengono reciprocamente opere d’arte appartenenti a *media* differenti. Si tratta forse di superare un’astratta idea di “influenza” o di “ispirazione” reciproca, e di analizzare nuove forme di convergenza creativa ed ermeneutica, alla luce di somiglianze e analogie ben più profonde e ricercate.

Margherita Anselmi dedica il suo appassionato intervento alla figura di Hélène Grimaud, pianista fra le più acclamate del circuito concertistico contemporaneo. La figura di Hélène Grimaud viene guardata attraverso una modalità particolare: si misura in che modo e in che senso la sua esperienza di pianista (dunque sia di *interprete* sia di “*performer*”, con tutte le contraddizioni e tensioni umane ed espressive inscritte nella pratica del concertismo) sia leggibile attraverso i libri che, in questi anni, Hélène Grimaud ha firmato. Si tratta di tre volumi, *Variazioni Selvagge*, *Lezioni private* e *Ritorno a Salem*, nei quali Hélène Grimaud esprime in modo seducente e visionario le inquietudini di un’anima femminile alla ricerca di autenticità e precisione, nella musica come nella vita. Alla convergenza di testimonianza esistenziale, resoconto onirico, fabula, annotazione diaristica, Hélène Grimaud ci guida nel suo itinerario di inesausta ricerca espressiva.

Il contributo di Alessio Bergamo, Salvatore Cardone ed Enrico Piergiacomi si presenta sorprendente soprattutto per l'impaginazione: i tre attori rispondono ad alcune domande poste da Margherita Anselmi sul nesso tutto ermeneutico tra testo e recitazione, tra "lettera" e interpretazione. Interpellando alcuni esempi tratti dalla pratica attoriale, ed evocando alcuni classici della riflessione sul teatro, i tre attori dialogano tra loro, illuminando le connessioni strutturali tra recitazione ed esecuzione musicale, mostrando quanto i domini dell'"agire" interpretativo siano molto più strutturalmente connessi di quanto non si dia a vedere *prima facie*. Non a caso, il testo conserva il carattere "orale" di un'improvvisazione teatrale.

L'intervento di Anna Vildera, *Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort*, ha il pregio di unire la precisione del dato filologico al contesto della creatività contemporanea. In un sottile gioco di rispecchiamento, è proprio ciò che opera al cuore della pratica musicale incarnata da René Clemencic. Il suo Clemencic Consort, da decenni punto di riferimento per la restituzione performativa "storicamente informata" di pagine del Medioevo musicale (ma ormai il loro repertorio di estende fino al Rinascimento e al primo Barocco), non solo eccelle nella qualità filologica delle ricostruzioni musicali (spesso di testi medievali impervi e poco praticati), ma ciò avviene con la consapevolezza del "luogo" e del "tempo" in cui accade la *restituzione*. Il rapporto con la musica contemporanea (è sempre bene tenere presente l'appuntamento strutturale della musica "antica" con la musica "contemporanea") viene evocato da Anna Vildera attraverso il prisma interpretativo di certe pagine di Luciano Berio, in una feconda compenetrazione di pratiche musicali, lessici, codici musicali, che, a dispetto dei tempi, mostrano feconde analogie.

Piero Venturini dà un'ulteriore prova della sua acribia analitica, fornendo un testo dal titolo *Le funzioni formali nella musica post-tonale*. Il testo di Venturini declina l'idea di interpretazione secondo linee di forza che la fanno convergere verso l'idea di analisi. Nessuna interpretazione è possibile senza un meticolosissimo lavoro di analisi del testo. Il banco di prova per questa convergenza è il primo dei *Drei kleine Stücke* op. 11 per violoncello e pianoforte di Anton Webern. In serrato dialogo con le categorie analitiche proposte da Hasty, Piero Venturini mostra quanto alta è l'intensità delle connessioni tra i valori di frequenza (le altezze) e la strutturazione

sintattica del discorso musicale. La musica di Webern, proprio per il suo carattere spoglio, asciutto, cristallino, essenziale, rende ancora più perspicua tale intensità di connessione.

Il volume si chiude con un intervento di Davide Pigozzi, dal titolo *Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica*, che mostra l'indispensabile dialogo ermeneutico ed analitico tra musica e matematica. Come sappiamo dai tempi di Pitagora, questo nesso è strutturale per l'immaginario musicale occidentale. Qui, gli strumenti matematici più raffinati vengono spiegati per analizzare alcuni modi di articolazione e di ricorrenza di eventi musicali, soprattutto per quello che riguarda il ritmo. Ne emerge un interessantissimo mosaico matematico-musicale, che fa riflettere su una delle questioni più appassionanti del nesso fra musica e matematica, ovvero la rischiosa soglia di demarcazione tra ordine e caos, tra *désordre* e *structure*, che tanta parte ha giocato nelle estetiche novecentesche. Non a caso, la musica di György Ligeti (si vedano i paragrafi dedicati a *Fanfares*) gioca qui un ruolo di primo piano.

Come il primo volume, anche questo volume di *Darshanim* pone gli interventi secondo un ordine *voluto*: dai testi di più vasta speculazione filosofica e di più ampio orizzonte ermeneutico, ai testi a più alto tasso di analiticità musicale. Si tratta, in verità, di una polarità che è già sempre trascesa in una superiore unità. Nessuna ermeneutica senza meticolosa e appassionata acribia analitica: nessuna analisi autentica, senza una comprensione ermeneutica del senso di ciò che si fa.