

SAGGI

MUSICA E INTERPRETAZIONE

Il problema della interpretazione è forse oggi uno degli argomenti su cui di fatto si esercita buona parte dell'attività di coloro che si occupano di questioni musicali. Vari sono i fattori che hanno contribuito all'emergere di tale problema: tra questi il *revival* della musica antica con le questioni connesse di carattere filologico ed esecutivo, la maggiore diffusione di una cultura musicale di massa con la conseguente richiesta ai musicisti di sempre migliori prestazioni, infine l'eccezionale sviluppo della tecnica nel campo della riproduzione sonora che ha modificato sostanzialmente le stesse modalità dell'ascolto. Altro è infatti l'ascolto in sala da concerto in cui l'evento musicale si presenta in maniera unica e irripetibile data l'irreversibilità nel tempo con cui l'esecuzione viene percepita, altro quello che si effettua nella quiete del proprio studio — spesso con la partitura alla mano —, in cui al contrario il suono è fissato stabilmente ed è reso possibile il riascolto a piacimento di una «identica» interpretazione o di un frammento di essa con una attenzione ai particolari altrimenti impensabile.

Se nel primo caso il giudizio sull'interpretazione non può risentire di circostanze emotive occasionali ed affidarsi in buona parte al ricordo, nel secondo esso è verificabile oggettivamente ed è possibile controllare i tempi e i vari livelli di sonorità adottati dall'interprete, confrontare le diverse interpretazioni, studiare l'evoluzione del gusto interpretativo e le varie «letture» che in diversi momenti sono state date di uno stesso brano o di uno stesso autore.

Il combinarsi di questi vari elementi ha condotto, da una parte, alla nascita di una nuova disciplina: la storia dell'interpretazione musicale, con tutte le carte in regola per essere considerata una scienza; dall'altra, ad un ingigantirsi della problematica connessa con l'atto interpretativo che si è così trasformato da un ineliminabile dato di fatto in un «problema» ricco di implicazioni filosofiche oltre che filologiche, storiche e tecniche. Un problema tale da indurre necessariamente ad un ripensamento intorno alla natura stessa del linguaggio musicale, al suo contenuto semantico ed al valore e ai limiti della notazione grafica in cui si «condensa» l'intuizione creativa del compositore.

Scopo di questo scritto è appunto di mostrare in sintesi i termini del problema, di evidenziare i principali contributi che sono stati offerti per la sua soluzione, di chiarirne le implicazioni di carattere concettuale, cercando di riproporlo all'interno di quella visione personalistica che costituisce l'orizzonte di pensiero e di vita di chi scrive.

LA QUESTIONE DELLA NECESSITÀ DELL'INTERPRETE

La prima questione che bisogna affrontare per impostare correttamente il problema mi sembra sia quella del ruolo dell'interprete nella realizzazione dell'evento musicale, se cioè esso sia necessario o meno ed entro quali limiti. Senza, infatti, voler cadere nell'eccesso per cui si ritiene che il problema dell'interpretazione si presenti in termini assolutamente specifici per la musica, sembra tuttavia innegabile che da questo punto di vista essa si trovi in una situazione particolare. Mentre infatti il pittore, lo scultore o l'architetto, nel momento in cui pongono termine alla loro opera, hanno prodotto un qualcosa in cui l'intenzione creatrice si esaurisce e si concretizza e che — nella sua fisica consistenza — rimane disponibile ad una osservazione ed interpretazione diretta da parte di chiunque, il musicista — nel momento in cui pone la parola fine sulla propria partitura — sa bene che la fruizione reale dell'opera d'arte che ha creato potrà effettuarsi soltanto nel momento in cui un altro, l'interprete

appunto, trasformi quei segni convenzionali — per quanto precisi possano essere — in suoni fisicamente percepibili.

In altri termini, per dirla con Graziosi «mentre l'opera pittorica è il quadro, l'opera musicale non è la pagina, ma è nella pagina»¹; e quindi — pur concedendo volentieri col Pareyson² che non esista un prodotto artistico che non necessiti di interpreti e interpretazione — mi sembra che vi sia certamente una differenza per così dire di grado tra la musica e le altre arti.

Tale differenza mi sembra si fondi sulla natura stessa del linguaggio musicale che, sia esso considerato dal punto di vista espressionistico o da quello formalistico, consiste in definitiva nella produzione fisica di determinati suoni³. Sia cioè che si sottolinei nell'evento musicale l'insieme delle strutture formali che lo rendono un linguaggio *sui generis*, dotato di caratteristiche tali da non consentire la traducibilità in altri linguaggi, e quindi assolutamente autonomo in sé; sia che lo si ritenga capace di esprimere — alla maniera romantica — sentimenti, concetti, sensazioni e finanche un Assoluto altrimenti, secondo alcuni, inattuabile; in ogni caso, nel momento in cui tale linguaggio viene consegnato alla pagina scritta si prevede la presenza di qualcuno che trasformi in atto ciò che in essa è soltanto virtuale, dando prova che ci si serve della musica come di un messaggio che, strutturalmente, può giungere a destinazione soltanto attraverso l'interprete. Diverso perlomeno — come si diceva — di grado mi sembra lo «status» di un testo teatrale o poetico.

Se infatti anche per questo è certamente auspicabile una realizzazione scenica ottimale o una lettura attenta alle pause, alla retta pronuncia e ad una inflessione della voce che rifletta il senso dei versi, tuttavia non sembra — in ultima analisi — che di fatto tutto ciò sia strettamente indispensabile per apprez-

¹ Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino 1967, p. 17.

² Cf. Louis Pareyson, «Lettura ed esecuzione», in *Estetica teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 221 ss.

³ Su questo duplice orientamento che caratterizza la storia dell'estetica musicale, cf. Giovanni A. Bianca, *Espressionismo e formalismo nella storia dell'estetica musicale*, CEDAM, Padova 1968.

zarne il valore, a meno che la personale poetica dell'autore non conferisca un rilievo assoluto alla «musicalità», appunto, del verso. Questo conferma indirettamente che l'interprete, come terza persona fisica tra l'autore e il fruitore dell'opera, si rende «strettamente» necessario nel momento in cui si sono ammorbiditi i confini tra musica e poesia in favore della prima.

Inoltre mi sembra opportuno sottolineare una questione di natura pratica che gli studiosi, soprattutto di formazione idealistica, hanno forse il torto di sottovalutare. Si tratta dell'enorme differenza tra l'operazione connessa con la lettura di un testo letterario e «le» operazioni, estremamente più complesse, necessarie per la lettura di una partitura. Non mi sembra che tale differenza sia soltanto «statistica e quantitativa», consistente cioè nel fatto che il numero di coloro che riescono a ricostruire nell'immaginazione in maniera esatta l'esecuzione di una musica col solo ausilio della partitura sia infinitamente inferiore rispetto al numero di coloro che riescono a fare la stessa cosa con un testo letterario; bensì anche «qualitativa», connessa cioè col tipo di operazioni richieste per l'una e per l'altra lettura.

Nel caso della partitura, bisognerà infatti come minimo analizzare le singole parti, ricostruire mentalmente gli accordi, immaginare l'amalgama sonoro delle diverse combinazioni strumentali e trasporre di tono le parti di alcuni strumenti. Una serie di operazioni, cioè, così complesse da rendere impossibile «immaginare» l'effetto sonoro complessivo scorrendo le pagine così come avviene con i segni grafici che trascrivono il linguaggio parlato. Ci si scontra infatti, a non dire altro, col problema della contemporaneità di emissione di diverse linee sonore il cui effetto complessivo può essere ricostruito solo dopo averle separatamente analizzate, il che non avviene evidentemente con un testo poetico.

Ma anche a voler considerare la questione soltanto dal punto di vista «statistico e quantitativo», non mi sembra da sottovalutare il fatto che per decifrare adeguatamente una partitura di media complessità bisogna possedere delle spiccate doti musicali ed una preparazione specifica di livello superiore. Questo significa che anche tra i professionisti della musica pochi sono

in grado di farlo, e che quindi — di fatto — per la stragrande maggioranza degli uomini la fruizione dell'opera d'arte musicale è legata esclusivamente alla persona dell'interprete.

IL RUOLO DELL'INTERPRETE

Posta quindi la quasi necessità per l'opera d'arte musicale di un interprete che la realizzi, si pone subito il problema del ruolo di questo interprete e del suo rapporto con il testo, con il suo autore e con il pubblico.

Il problema ha ricevuto delle soluzioni spesso contrastanti, dando luogo ad un dibattito che in Italia è partito dal 1930, in seguito ad una celebre nota di G.M. Gatti apparsa su «La rassegna musicale» nel contesto dell'estetica idealistica allora trionfante. All'estero si è innestata, ora sulle tradizioni coscienzialistiche della filosofia francese con la Brelet, ora sull'empirismo anglosassone con il Matthey ed il Seashore ⁴.

Iniziata poi la parabola discendente dell'idealismo nell'estetica, la questione è divenuta sempre più monopolio dei «tecnici»: musicisti, musicologi, storici della musica e critici, che — facendola discendere dai cieli della pura teoria — ne hanno evidenziato tutti gli aspetti fattuali e storici, mostrando il contesto nel quale essa è nata e il significato diverso che assume in riferimento a musiche di diverse epoche storiche. Essendo ben diversi infatti i problemi interpretativi che pongono rispettivamente la musica romantica, quella barocca o il gregoriano, è — si dice — pressoché impossibile ridurli a un denominatore comune.

A me sembra tuttavia che — pur riconoscendo la validità delle riserve avanzate dai tecnici su un'impostazione esclusivamente filosofica del problema e, soprattutto, il diritto di manifestare le loro ragioni senza per questo andare soggetti all'accusa di «empirismo volgare» lanciata loro dai filosofi e segnatamente dagli idealisti — non si possa tuttavia mettere tra parentesi

⁴ Per una maggiore informazione sulla questione, cf. Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., pp. 47 ss., e Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, Einaudi, Torino 1964, pp. 216 ss.

l'aspetto concettuale e teorico del problema senza cadere in un altro tipo di astrazione. Mi sembra infatti occorra non dimenticare che — appunto storicamente e in concreto — l'atto interpretativo è il rapporto di due persone, musicista ed esecutore, attraverso un testo. Che quindi le modalità nelle quali si realizza dipendono prioritariamente dal modo di concepire questo rapporto che condiziona anche, volenti o nolenti, l'uso — pur necessario — che si fa degli accorgimenti e delle conoscenze tecniche.

Ciò posto, mi sembra ancora opportuno assumere come punto di riferimento, nella mia esposizione, le tesi — storicamente alquanto superate — del Parente e del Pugliatti come quelle che, pur nella loro indubbia astrattezza e unilateralità, presentano tuttavia a mio parere il vantaggio di chiarire i termini del problema nella maniera più lucida, anche se tale da condurre ad una antinomia insuperabile di fatto e di diritto qualora non si modifichi la posizione di partenza. Un'antinomia che, anche a prescindere dai presupposti idealistici su cui si fonda, mi sembra si ripresenti sottesa anche nelle altre posizioni (per es., quella della Brelet), pur se con giustificazioni diverse: da una parte la tesi di chi ritiene si debba in tutto obbedire al testo scritto, dall'altra quella più attiva di chi sostiene che si possa e si debba liberamente ricrearlo.

Parente infatti, sul presupposto della unicità irripetibile dell'opera d'arte, ha sostenuto che la partitura contiene tutta e sola la volontà creatrice dell'artista, cioè il suo sentimento fattosi immagine e suono. Di conseguenza l'interprete non può aggiungere nulla, dal punto di vista estetico, al valore che il testo racchiude in sé, ed il suo compito deve limitarsi esclusivamente alla trasformazione in suoni fisicamente reali dei segni musicali. Un compito in altri termini esclusivamente «tecnico» che, per quanto impegni la sensibilità dell'autore oltre che la sua manuale destrezza, non va al di là di un umile esercizio reso alle ragioni dell'autore e della partitura. L'interprete fa corpo — per così dire — con lo spartito, ed il pubblico che ascolta le infinite interpretazioni della «Passione secondo Matteo» ascolta sempre e soltanto la musica di Bach, resa in maniera più o meno tecnica, in senso superiore, perfetta. Come dire che l'atto dell'interpretare appartie-

ne esclusivamente al momento pratico ed i problemi che lo concernono non sono quindi di natura estetica.

Sul versante opposto il Pugliatti ha ribadito che, proprio sul presupposto della unicità ed irripetibilità dell'opera d'arte, l'unica reale «Sesta sinfonia» non è quella che era nella mente di Beethoven fin quando ne completò la partitura, ma quella che viene eseguita di volta in volta dai vari interpreti. In sostanza, sono quindi questi ultimi che attualizzano ciò che nella partitura è — per così dire — virtuale, e che «ricreano» concretamente l'opera d'arte. Conferendo gentilmente ad ogni atto dello spirito il carattere di una attività creativa, Pugliatti infatti non può che concludere nel senso che anche l'atto della interpretazione, in quanto spirituale, è creativo, così che il momento filologico — pur necessario — è soltanto il momento della antitesi, del limite che si oppone allo spirito per liberarne tutte le energie. L'atto dell'interpretazione rientra quindi di diritto in quello della creazione estetica.

Da una parte l'interprete come semplice ed umile tecnico, dall'altra come artista e creatore. Due soluzioni estreme all'interno delle quali c'è posto per tutte quelle intermedie, che di fatto vengono adottate dagli interpreti con una varia accentuazione dell'una o dell'altra. Il problema è, a mio parere, quello di giustificare tali posizioni intermedie che, per non incorrere in una sorta di compromesso concettualmente poco fondato, mi sembra possano essere ripensate all'interno appunto di una concezione personalistica dell'interpretare.

L'INTERPRETAZIONE COME RAPPORTO TRA PERSONE

È noto come già Ricoeur abbia evidenziato il vantaggio per la riflessione filosofica di servirsi del termine «persona» anziché «io», coscienza o soggetto⁵. Dopo le critiche di Freud e della Scuola di Francoforte sembra infatti che non sia più pacifico

⁵ Cf. P. Ricoeur, *Meurt le personnalisme, revient la personne*, in «Esprit», n. 1, 1983.

parlare della priorità del soggetto o della trasparenza dell'io. Il termine «persona» invece, nella accezione in cui è adoperato ad es. in Mounier, reca in sé una duplice connotazione che lo rende più adatto ad esprimere la condizione del soggetto umano: in esso infatti il rapporto con l'Assoluto e quello con l'altra persona vengono considerati fondanti l'essere della persona stessa in una prospettiva che, ben lungi dal risolvere il rapporto dell'estrinseco accostamento di due termini, lo pone come relazione in qualche modo sussistente, secondo un modello che in ultima analisi si lega alla concezione tipicamente cristiana di un Assoluto Un-Trinitario.

Questo tipo di personalismo, che comprende in sé la posizione mounieriana e la assume in un orizzonte di significato che si ispira direttamente al dato della Rivelazione, è quello all'interno del quale intendo appunto collocarmi cercando di descrivere il rapporto interpretativo come rapporto interpersonale attraverso quel «terzo» che è la partitura, e nell'ambito della relazione primaria di interpretante e interpretato con l'Assoluto.

Naturalmente non è facile pensare una simile relazione con le categorie di una logica non dialettica che ipostatizza i concetti estraniandoli l'uno dall'altro. Ma neanche la logica dialettica dell'idealismo mi sembra possa dare un aiuto valido: la sintesi idealistica si manifesta infatti incapace di fondare la reale autonomia della tesi e dell'antitesi che concretamente in essa si dissolvono. Conseguentemente, nell'idealismo i rapporti interpersonali si esprimono in uno «Spirito» di fronte a cui l'identità della persona, scaduta a semplice individuo, è in sostanza una astrazione. Se tutto questo lo si applica al nostro problema, è facile vedere come si cada nelle posizioni estremamente astratte sopra citate, che in definitiva non riescono a giustificare l'una — quella di Parente — il contributo dato di fatto dall'interprete la cui personale creatività viene avvilita nello svolgimento di un compito puramente tecnico; l'altra — quella di Pugliatti — l'importanza primaria del musicista creatore e dello spartito che viene considerato soltanto il pretesto per il lavoro dell'interprete o, come dice su fondamenti diversi Seashore, un campo di possibilità aperto alla sua personale fantasia. Nell'un caso e nell'altro la persona

di uno dei due viene sacrificata; ma essendo la persona, per natura, possibile solo all'interno di un rapporto, il toglierne l'una implica che venga tolta anche l'altra, e che quindi — ritornando al nostro problema — diventi inspiegabile quell'evento musicale concreto dal quale siamo pur partiti per interrogarci sulla natura dell'interpretazione.

In sostanza sembra quindi che l'idealismo più che risolvere il problema dell'interpretazione lo elimini affermando che esso non esiste: se infatti l'esecuzione è possibile soltanto come realizzazione tecnica o, all'opposto, come ricreazione, manca lo spazio per una teorizzazione dell'interpretare come tale che, mentre dovrebbe esprimere la sintesi tra soggetto e oggetto, si annulla concretamente nell'uno o nell'altro eliminandoli entrambi. Questo conferma il limite fondamentale della dialettica idealistica, solo apparentemente triadica ma in effetti incapace di «leggerè» adeguatamente un fenomeno caratteristicamente triadico come quello dell'interpretazione musicale, che di fatto è vissuto come costruzione di una esperienza estetica attorno ad un «medium» — la partitura — che mantiene la distinzione dell'interpretante e dell'interpretato pur unificandoli in un rapporto. Mantiene la distinzione perché la creatività dell'interprete può esercitarsi in quanto la partitura offre oggettivamente degli spazi aperti alla sua fantasia. Spazi che l'interprete non può non utilizzare perché, in quanto persona, deve evidenziare ciò che in sé suscita il contatto con il testo che, essendo il mezzo attraverso cui si realizza il suo rapporto con la persona del musicista, gli dà la possibilità di crescere appunto in quanto persona. Ma unifica in un rapporto, in quanto tale libertà è all'interno di quelle indicazioni imm modificabili affidate dall'autore alla grafia musicale, indicazioni in cui l'autore ha espresso il proprio atto creativo — ciò che vi è quindi in lui di più intimo — e che devono pertanto essere rispettate se non si vuole spacciare come atto dell'interpretare ciò che in effetti è una violenza nei confronti della persona.

Come è stato opportunamente detto:

«Io suono bene Mozart, soltanto se Mozart resta Mozart. Ma se

io suono veramente bene, Mozart diviene più Mozart, e io divengo più io»⁶.

Mozart diviene più Mozart perché ne evidenzio quegli aspetti che solo io posso cogliere confrontando la mia irripetibile personalità con la sua; io divento più io perché a contatto con la musica di Mozart scopro aspetti della mia sensibilità che altrimenti mi resterebbero sconosciuti. Ma tutto ciò soltanto se io suono bene Mozart e se Mozart resta Mozart, cioè se il mio rapporto con lui si costituisce intorno a quel terzo che è la partitura alla quale io mi accosto con una scrupolosa preparazione tecnica, segno del mio rispetto per la persona di Mozart. Preparazione tecnica e filologica che tuttavia, in quanto si sforza al di là del testo di comprendere la persona in tutte le sue dimensioni, è aperta anche a scoprire quello che dell'anima di Mozart si cela tra le righe e non ha trovato piena espressione in senso assoluto nella lettera della grafia musicale.

Si potrebbe dire tuttavia che questo vale per qualunque rapporto di persone attraverso un testo, sia esso letterario, filosofico o — perché no? — pittorico. Qual'è allora la peculiarità della musica?

A me sembra che la bellezza e la peculiarità della musica siano quelle di favorire il rapporto tra persone in maniera del tutto speciale, creando oggettivamente degli spazi che nessun altro linguaggio riesce forse ad eguagliare. Per avvalorare questa mia convinzione, mi sembra necessario a questo punto soffermarmi su due problemi: quello della grafia musicale e dell'accusa di imprecisione che talvolta le viene rivolta; quello del linguaggio musicale e del suo valore semantico, se e in che senso cioè la musica si possa considerare un vero e proprio linguaggio.

LA GRAFIA MUSICALE

Il problema si sposta quindi su un aspetto squisitamente tecnico. Fino a che punto la grafia musicale è in grado di

⁶ Klaus Hemmerle, *Testi di ontologia trinitaria*, Città Nuova, Roma 1986, p. 45.

esprimere l'intenzione dell'autore? Sembrerebbe infatti che, posta la possibilità per l'autore di segnare in maniera inequivocabile le sue intenzioni, all'interprete non dovrebbe rimanere alcuna libertà e che quindi il problema non si dovrebbe porre o si dovrebbe porre in termini diversi. Può sembrare così che il problema dell'interpretazione si presenti in maniera caratteristica per la musica a causa della «imperfezione» della scrittura musicale che, di fatto, lascerebbe all'interprete troppa libertà⁷. Che quindi, eliminato tale limite, esso verrebbe ricondotto nei termini dei normali problemi interpretativi di un testo non musicale o, più in generale, nei termini del rapporto soggetto-oggetto.

In effetti sembra innegabile che la grafia musicale esprime, di ciò che l'autore aveva in mente, solamente un aspetto o, per essere più precisi, una sorta di media schematizzata, di cui soltanto l'interprete può far emergere le possibilità riposte, alcune delle quali certamente presenti alla mente dello stesso autore, altre soltanto implicite, facendo sì in tal modo che l'opera venga per così dire arricchita dal contributo dell'uno o dell'altro esecutore. Per chiarire con un esempio, cito dal Graziosi:

«Quando Wagner ideò per l'inizio del "Crepuscolo degli Dei" quell'accordo così potentemente suggestivo e "inaspettato" di mi bemolle minore, è presumibile ch'egli stesso, nel suo intimo, sentisse non un aggregato armonico fissato una volta per sempre a un determinato peso sonoro e durata e colore strumentale, ma piuttosto un ondeggiare e svariare di flutti fonici che gli si coagulavano e gli si scioglievano e gli si coagulavano ancora attorno a quell'accordo armonicamente definibile di mi bemolle minore, della durata approssimativa di una battuta 6/4, in un "Alquanto moderato assai lento" e di una sonorità intorno al forte»⁸.

Come dire che fa parte dell'atto creativo in musica, poiché esso consiste nella ideazione di suoni, lasciare un certo margine di indeterminazione, così che è possibile pensare infinite esecuzio-

⁷ Su questa presunta imperfezione della grafia musicale, cf. Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., pp. 25 ss.

⁸ Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., p. 21.

ni degli stessi segni e tutte più o meno valide. Infinite perché — se si guarda la cosa dal punto di vista dell'interprete — tante sono le sfumature possibili di un «forte», tante le varietà di timbro che si possono ottenere da strumenti diversi anche dello stesso tipo, tante le possibilità di eseguire un crescendo e un diminuendo, un accelerando e un rallentando. Infinite, perché legate al modo in cui l'interprete, che è una persona, «sente» un determinato pezzo non solo nel momento in cui lo studia nella propria stanza ma anche in quello in cui lo esegue, apportando alla interpretazione — così come è stata pensata nelle ore di approfondimento tecnico ed espressivo della partitura — il contributo infinitesimo di un gesto imponderabile: un rallentando che impreziosisce la conclusione di una battuta, un respiro che staglia più nettamente il fraseggio, un accento su un tempo debole che dà movimento ad una scansione ritmica altrimenti monotona nella sua metronomica precisione. Tutti elementi per i quali in sostanza, anche per lo stesso interprete, è impossibile in due serate successive eseguire in maniera «assolutamente» identica la stessa sonata o la stessa sinfonia.

Ciò che la grafia musicale indica in maniera inequivocabile è quindi soltanto: l'altezza relativa dei suoni in riferimento ad un suono-base; la loro durata relativa in riferimento ad un'unità di tempo; le combinazioni accordali o contrappuntistiche e gli strumenti che devono eseguire ciascuno dei suoni o dei gruppi di suoni indicati sulla partitura. Tutto il resto e cioè le indicazioni dinamiche di «Allegro», «Adagio», «Allegro non troppo» e simili; quelle coloristiche di «Forte», «Piano», «Mezzopiano», «Crescendo» e le altre come «Graziosamente», «Solenne», «Cantabile» sfumano tutte necessariamente nell'indeterminato lasciando campo aperto all'interprete. Né si deve pensare che queste indicazioni si riferiscano in sostanza a sfumature inessenziali: che cosa rimarrebbe dell'eroica protervia di cui è pregno l'attacco della «Quinta» se invece di essere eseguito in «Fortissimo» venisse eseguito in «Pianissimo»? O dove andrebbe a finire il carattere nostalgico del primo tema della «Quarta ballata», qualora un pianista eseguisse le note di Chopin con sonorità fortissima e con un tocco duro e tagliente? Come dire che l'insieme delle

indicazioni dinamiche, pur nella loro aleatorietà, è non meno importante ai fini dell'espressione di ciò che l'autore vuole dire dei segni che esprimono l'altezza e la durata relativa dei suoni, e che quindi l'interprete — dando vita a quelle indicazioni — agisce sulla sostanza stessa della musica e non su qualcosa di marginale soltanto.

Il musicista che scrive la partitura è naturalmente ben cosciente che deve «affidarsi» in qualche modo all'intelligenza, al buon gusto, alla sensibilità e — perché no? — al buon senso dell'interprete, e questo è stato particolarmente evidente in alcuni periodi della nostra storia musicale. Basti citare a questo proposito il fatto che il lasciare all'interprete un margine più o meno ampio di libertà è stato dato per scontato dai musicisti dell'età barocca, che prevedevano in partenza che le loro arie venissero variate dai cantanti, che gli esecutori del basso continuo realizzassero con libertà e buon gusto le indicazioni numeriche degli accordi date sulla partitura e che la stessa destinazione strumentale delle varie parti venisse arricchita o modificata a seconda delle possibilità concrete degli esecutori.

Come ben sanno tutti gli interpreti di musica barocca, l'iperfilologismo nelle esecuzioni di quelle musiche si rivolge spesso contro se stesso, in quanto in quel caso è buon filologo chi rispetta l'intenzione del musicista di essere completato dall'esecutore. In effetti, come ha fatto notare Fubini⁹, il problema della interpretazione non si poneva allora in termini esasperati, perché era maggiormente sentito il carattere — per così dire — oggettivo della musica, e quindi la sua naturale collocazione in un contesto di relazioni interpersonali.

Sarà proprio il romanticismo, con la sua convinzione che l'opera d'arte è *esclusivamente* proiezione dell'io, a porre il problema in termini forti, vedendo nell'atto dell'interpretare il pericolo di una appropriazione indebita dell'anima dell'artista da parte dell'esecutore.

⁹ E. Fubini, «Temporalità e storicità nell'interpretazione musicale», in *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973, pp. 85 ss.

Ciò spiega come mai, sempre secondo Fubini, sia stato proprio l'idealismo a farsi carico della posizione teorica del problema riconducendolo, nei due studiosi più conseguenti sopra ricordati, a quelle posizioni estreme già esaminate. A buon diritto poteva quindi affermare Mila, difendendo la sua soluzione al problema:

«Ché se qualcuno infine di questa soluzione si mostrasse insoddisfatto, non per il modo ond'è trovata, ma per la logica e l'estetica a cui si appoggia, questo allora rientrerebbe nella ben più vasta istanza della polemica contro l'idealismo, oggi quanto mai fiorenti. Ma si rifletta prima, che senza questa logica e senza questa estetica, il problema dell'interpretazione non sarebbe pur nato»¹⁰.

Pur non condividendone quindi né i presupposti né le soluzioni, possiamo essere grati all'idealismo per aver attirato l'attenzione su un problema indubbiamente reale che merita ancora, nonostante il tramonto dell'idealismo stesso che l'ha posto, di essere riesaminato.

D'altra parte, non si può considerare neanche in sé negativa l'esigenza del musicista romantico di esprimere compiutamente le sue intenzioni; bisogna anzi dire che essa ha condotto ad un lodevole perfezionamento nell'uso della grafia e ad una maggiore abbondanza di segni sulla partitura senza che tuttavia sia stata eliminata la libertà dell'interprete. In effetti, soltanto qualora un'unica esecuzione affidata al nastro magnetico — come avviene in certe forme d'avanguardia — venisse approvata dall'autore che rinunciassero quindi a scriverne la partitura, si potrebbe eliminare l'interprete e il «pericolo» — ammesso che ve ne sia — che esso comporta per l'autore stesso.

Ma il problema non si ripresenterebbe forse nel rapporto tra tale musica registrata e il pubblico, che in ogni caso potrebbe sempre, dentro di sé, interpretarlo in maniera diversa o anche difforme dalle intenzioni dell'autore?

Posto quindi che l'indeterminatezza ineliminabile dalla grafia sembri essere un riflesso, in questa, dell'indeterminatezza della

¹⁰ Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1956, p. 172.

musica stessa, è legittimo chiedersi se e in che senso la musica si possa considerare un vero e proprio linguaggio.

MUSICA E LINGUAGGIO

Se, con Fubini ¹¹, assumiamo come punto di partenza le teorie semiologiche del Morris e confrontiamo la musica con i caratteri che secondo quest'autore deve avere qualunque sistema di segni per essere definito un linguaggio, la risposta al quesito è senz'altro positiva. Posto infatti che una lingua deve possedere una struttura sintattica, la musica certamente ce l'ha; e su questo punto non mi sembra necessario soffermarmi troppo, in quanto non solo il sistema temperato occidentale ma qualunque altro sistema di cui si abbiano storicamente notizie organizza i suoni secondo regole ben determinate all'interno delle quali questi — altrimenti fatti acustici di per sé isolati — acquistano uno spessore propriamente musicale.

Il problema si fa più complesso se esaminiamo il secondo carattere che, sempre secondo Morris, deve possedere un linguaggio: il fatto, cioè, che i segni che lo compongono devono rimandare ad un significato. Su questo punto sembra infatti che il linguaggio musicale abbia dei caratteri *sui generis* che lo fanno differire sostanzialmente da quello verbale. Nonostante, infatti, le affermazioni in contrario degli espressionisti come Cooke ¹², sembra impossibile stabilire una esatta corrispondenza tra gli stilemi musicali ed i sentimenti ben determinati, così come essi si esprimono nel linguaggio verbale.

Se quindi non si può negare che la musica significhi qualcosa, nel senso che i suoni organizzati sintatticamente evocano qualcosa che non si identifica con i suoni stessi, non è facile poi stabilire in che senso questo avvenga o che cosa propriamente i suoni significhino. Di fronte a musiche, infatti, nelle quali il

¹¹ Sul confronto tra il linguaggio musicale e la semiologia di Morris, cf. Enrico Fubini, «Linguaggio e semanticità della musica», in *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, cit., pp. 39 ss.

¹² Derick Cooke, *The language of music*, University Press, Oxford 1959.

riferimento ad un contenuto descrittivo è evidente — segnato nelle didascalie della partitura e chiaramente evocato in senso onomatopeico —, ne esistono altre — si pensi alle fughe di Bach o a certi pezzi di Strawinsky — in cui l'unico intento del compositore sembra quello di mettere insieme i suoni secondo le loro leggi immanenti. Se in questo secondo caso il riferimento ad un determinato significato sembra escluso, anche nel primo tale riferimento è perlomeno problematico, impreciso, generico, legato alla sensibilità del musicista e non sempre percepito dall'ascoltatore, per lo meno non in senso univoco.

La musica, si dirà, esprime dei sentimenti, e quando si riferisce a dei contenuti determinati lo fa in maniera conforme al sentimento che nel musicista si accompagna alla percezione di tali contenuti. Ma per limitare la portata anche di questa affermazione, valga l'esempio fatto dal capostipite dei formalisti — Hanslick — della melodia di Gluck, ugualmente adatta ad esprimere dolore o gioia a seconda delle parole che si adattano sotto le note.

La verità, a me sembra, è che la musica è questo ed altro ancora; essa esprime sentimenti, convinzioni, contenuti descrittivi, fatti, a suo modo anche idee e quant'altro vi è dentro il cuore dell'uomo, in maniera — per così dire — aperta, tale cioè che chi si accosta ad essa vi trova la possibilità, nell'ascolto, di coagulare attorno al fatto musicale il proprio universo personale in maniera che unifica e distingue. Unifica e proietta nel mondo del compositore, distingue e chiarifica l'ascoltatore a se stesso riproducendo in tal modo la dinamica tipica della persona che proprio nell'aprirsi all'altra trova se stessa.

Se in altri termini, di fronte a un testo filosofico, per quanto polisenso possa essere, il contenuto è ad un certo punto determinato e le varie «letture» che se ne fanno — pur potendone scoprire significati diversi — devono arrestarsi di fronte a un nucleo concettualmente evidente ed espresso nel significato comune che le parole hanno nella lingua in cui l'autore scrive; di fronte ad un testo musicale la possibilità di comprensione è molto più sfumata, e la musica quindi, pur avendo un significato e rispondendo al secondo requisito che secondo Morris un

linguaggio deve avere, lo ha in maniera assolutamente peculiare. Se è innegabile quindi che la Quinta Sinfonia abbia un significato — al limite — filosofico, sarebbe tuttavia assolutamente impossibile tradurlo esaustivamente nel linguaggio di tale disciplina, e qualora — per ipotesi assurda — si tentasse una simile impresa, il contenuto dell'opera ne verrebbe spaventosamente impoverito. Mentre infatti la Quinta Sinfonia, come fatto musicale, è di per sé apprezzabile da chiunque, perché chiunque, attraverso il linguaggio sonoro in cui Beethoven si esprime, può avvertire evidenziati degli elementi del proprio mondo interiore che risuonano «per simpatia» sull'onda di quei suoni; l'ipotetica traduzione fisserebbe in maniera definitiva soltanto uno, o qualcuno, di tali significati escludendone altri e limitando la capacità della musica di coagulare attorno a sé un numero immenso di persone: al limite, infinito.

Ora, se tutto questo si può affermare di qualsiasi forma d'arte, vale tuttavia in particolare per la musica, che sembra (è opinione di molti studiosi di diversa estrazione culturale, da Hegel alla Brelet, da De Schloezer a Lévi-Strauss, con varie e diverse accentuazioni) un'arte che per la sua dimensione temporale rifletta in maniera più immediata il senso del fluire come costitutivo della coscienza. Se questa è infatti, in riferimento alla temporalità, passaggio dal non essere più al non essere ancora, la musica — con la sua caratteristica evanescenza e irreversibilità — può esprimerne bene la natura profonda. E se ancora la coscienza è, non monade senza porte né finestre, ma temporalità che si accorda con altre, la musica con la sua caratteristica struttura interpersonale può favorire tale accordo facendo sì che le varie coscienze individuali si unifichino attorno ad un fenomeno che, unico, le «cattura» lasciando tuttavia a ciascuna la possibilità di viverlo e intenzionarlo in maniera libera.

Questo significa che la sfumatura e l'indeterminatezza sono a tal punto costitutive dell'arte dei suoni, che non ha senso — come ritiene a mio parere giustamente Graziosi — parlare di imprecisione della grafia, che è imprecisa semmai se commisurata ad altri linguaggi, ma non a quello di cui è appunto grafia e che è per propria natura aperto e polisemantico, pur non mancan-

do di quel contenuto che la critica variamente sottolinea in ogni brano musicale e che ognuno di noi — in misura anche proporzionale alla propria educazione musicale — percepisce più o meno all'ascolto.

A questo punto infine, e come conseguenza di quanto detto fin qui, rilevato il carattere essenzialmente interpersonale dell'arte dei suoni, si può considerarla rientrante di diritto anche nel terzo requisito richiesto da Morris per il linguaggio: quello cioè di avere un valore pragmatico di comunicazione. Se per comunicazione si intende infatti la possibilità di penetrare nella sfera della interiorità dell'altro senza confondersi con esso ma anzi rimanendone distinti e arricchiti, la musica svolge certamente tale funzione in maniera esemplare.

CONSEGUENZE PER L'INTERPRETAZIONE

Se quindi la musica è un linguaggio, se l'indeterminatezza semantica a buon diritto riflessa nella grafia ne è caratteristica essenziale, bisogna — confermando da un punto di vista più profondo quanto affermato all'inizio di questo scritto — concluderne che per essa l'interprete, come persona che la fa rivivere vivendo in essa ed intenzionandola di sempre nuovi sensi, è non solo una necessità di fatto ma un'esigenza richiesta dal suo stesso modo d'essere.

Da ciò una conclusione a mio parere evidente riguardo al problema dell'interpretazione. Non mi sembra che le due soluzioni sopra citate, nell'ottica da me proposta, si escludano; semmai non è possibile assolutizzarne una a scapito dell'altra. Che l'interprete sia un tecnico, o — all'opposto — che ricrei l'opera d'arte, sono affermazioni inconciliabili solo sul fondamento di una concezione antagonistica dell'intersoggettività che non è detto sia quella giusta. Non è detto infatti che il fare spazio all'altro implichi la perdita della propria identità e che l'autore debba avere timore dell'interprete o che questi debba temere di non essere creativo se rispetta la partitura. Perché non pensare invece che nella misura in cui l'interprete si propone di esprimere

soltanto l'autore scopre in effetti un altrimenti nascosto se stesso; e — viceversa — che nella misura in cui l'autore si rende disponibile ad essere interpretato fa sí che vengano evidenziate nella sua partitura degli aspetti che egli neppure lontanamente immaginava e che tuttavia non contrastano con la sua intuizione di fondo?

Perché ciò sia possibile — a mio parere — è tuttavia necessaria una condizione: che cioè il legame interpersonale tra interprete e autore attraverso la partitura, che poi si condensa nell'atto concreto dell'interpretazione, sia vissuto nella prospettiva del *dimenticarsi* per far posto all'altro, e quindi — in concreto — all'interno di un orizzonte di significato che non può essere che l'Assoluto stesso che per amore si dà e per amore ritorna a sé.

Si obietterà che pochi interpreti si muovono consapevolmente all'interno di questo orizzonte e che quindi non dovrebbero di fatto esistere buone interpretazioni. Rispondo dicendo che l'umiltà, la disponibilità, la ricerca paziente, l'ansia della perfezione — tutte doti che in genere fanno le grandi interpretazioni, siano esse soggettive od oggettive, alla Toscanini o alla Furtwaengler — sono già di per sé segno di una sostanziale apertura all'Assoluto; e che, d'altra parte, una simile sostanziale apertura è dato cogliere anche nell'autore che affida al più variabile dei mezzi — l'onda sonora — il proprio mondo interiore, certamente consapevole dei limiti e della possibilità di equivoco che ciò comporta. Ciò non toglie tuttavia essere mia convinzione che qualora si realizzasse anche consapevolmente l'incontro tra interprete e autore in quell'orizzonte di trascendenza che personalizza in sommo grado, si darebbero delle interpretazioni certamente di elevatissimo spessore, capaci di fare scoprire aspetti nuovi e impensati dell'anima dei musicisti pur coniugandosi con l'assoluta originalità degli interpreti.

Ma se l'atto dell'interpretare, in cui la musica si concretizza, rimanda in ultima analisi all'Assoluto, questo significa — a mio parere — che in qualche modo il linguaggio musicale è un luogo privilegiato di manifestazione dell'Assoluto. L'idea non è di per sé nuova: i romantici ne erano generalmente convinti e, in tempi

più recenti, Strawinsky lo ha sostenuto a conclusione della sua *Poetica musicale*. Se poi guardiamo indietro nella storia dell'estetica musicale, non si contano coloro che, ispirandosi più o meno da vicino alla concezione pitagorica della musica come riflesso dell'ordine del cosmo, hanno detto qualcosa di simile. Il problema è semmai in che senso una simile affermazione sia conciliabile con la convinzione cristiana, secondo cui la compiuta manifestazione dell'Assoluto è la Trinità.

La soluzione mi sembra si trovi sul terreno dell'analogia e della natura specificamente interpersonale del fatto musicale, così come ho cercato di mostrare in quanto precede. Posto cioè che Dio, Creatore dell'universo, è presente in un suo modo in tutte le cose non confondendosi con esse, e che tale presenza può essere colta in maniera analogica, ne risulta che in qualche modo è presente anche nella musica. Ma l'unità di Dio, che è riflessa nelle cose, è l'unità-di-tre-Persone; tanto più quindi sarà facile scoprire questa presenza quanto più la si ricerca in ciò che, pur unitario, vive e si alimenta del rapporto tra persone. La musica risponde appunto a questo carattere: essa, che è resa possibile soltanto dal convergere di personalità diverse, esprime bene — pur nei limiti della semplice analogia e senza voler minimamente conferire un carattere immanentistico a tale affermazione — un Assoluto che è Trinità di Persone nell'Unità di una identica Essenza.

Forse è per questo che essa è di fatto capace di unire, di gettare dei ponti, di avvicinare persone di cultura e sensibilità diverse molto più del linguaggio verbale che spesso isola e divide. Mi sembra sintomatico in questo senso il fatto che la cultura europea, pur così varia nelle sue manifestazioni a volte opposte e contrastanti, abbia tuttavia nel suo patrimonio musicale un elemento comune e unificante riflesso nella stessa sovranazionalità della grafia, e il fatto che la produzione musicale delle diverse nazioni — pur affondata in tradizioni diverse — trovi tuttavia accoglienza presso le altre con una facilità che non è dato forse rilevare per la letteratura o la filosofia.

Esiste indubbiamente questo potere unificante della musica che si esprime anche nella schietta internazionalità degli ambienti

nei quali viene praticata, e forse non è del tutto inverosimile pensare che un dialogo tra le varie culture iniziato con la scoperta del reciproco patrimonio musicale, così aperto e polisenso, possa poi proseguire col riconoscimento reciproco di quei valori i cui contenuti — bisogna pur dirlo — necessitano, per essere compresi e assimilati, di strumenti di comunicazione più precisi della musica.

Mi sembra quindi che, nella prospettiva di favorire il processo che conduca l'umanità ad essere una sola, grande famiglia, un ruolo insostituibile possa essere svolto dalla musica, non certo concepita come occupazione aristocratica ed elitaria, né come strumento di assordante e consumistica evasione dai problemi del proprio io, bensì come serena occasione di scambio, di incontro e di dialogo.

Mi piace quindi concludere con le parole di un grande interprete, il violinista polacco Henryk Szeryng, particolarmente sensibile a queste tematiche e infaticabile apostolo del potere unificante della musica:

«Ho potuto osservare tante volte che la musica unisce tutti. Quando andiamo in una sala da concerto cosa vediamo? Un fenomeno che è magnifico e che si dovrebbe veramente analizzare, sviluppare e applicare nella vita nazionale e soprattutto internazionale: quando si riceve il messaggio della musica, soprattutto se è musica bella, interpretata come noi lo desideriamo, e cioè con emozione, con rispetto del testo e in una maniera convincente, si è tutti uniti, le persone benestanti come quelle povere, quelli di destra con quelli di sinistra e di centro. Perché non cerchiamo tutti... di vedere come questo fenomeno di vivere, di ricevere, di condividere il messaggio musicale in una comunione totale o quasi totale non si possa tradurre in una forma più universale: tre, quattro, dieci nazioni sedute insieme a ricevere il messaggio del buon Dio, di tutto quello che il cervello umano ha potuto fare di positivo, di bello e di indelebile?»¹³.

PAOLO ITALIA

¹³ Da un'intervista concessa a «Musica viva», febbraio 1986, n. 2, anno X, pp. 47-48.