

Nuova Umanità

XXVII (2005/3-4) 159-160, pp. 567-580

LA SFIDA DEL RAPPORTO. L'INTERPRETE E LE SUE RELAZIONI *

INTRODUZIONE

Non abbiamo intenzione di proporre un saggio sull'interpretazione musicale né di addentrarci in riflessioni di carattere sociologico. Tanto di questa materia, su questi e altri argomenti e su tutto ciò che muove l'universo musicale, sarà oggetto del dialogo che avremo tra tutti in questi pochi giorni. Vorremmo però offrire uno spunto alla riflessione e al dialogo dando uno sguardo su quelle relazioni che costituiscono e determinano il «fatto musicale»: Compositore-Interprete, Interprete-Pubblico, Interprete-Strumento ¹.

Partiamo da un'affermazione di Massimo Mila, a conclusione del saggio *L'esperienza musicale e l'estetica*:

Che cos'è la realtà dell'opera d'arte musicale in questa molteplicità d'interpretazioni, certamente diverse, e certamente legittime? Esiste ancora qualcosa che si possa chiamare *La Pastorale*, o il *Notturmo in Do diesis minore*, o la *Cathédrale engloutie*?

La risposta a questo interrogativo esorbita dalle competenze della musicologia, e viene piuttosto dalla filosofia e dalla scienza

* Tema svolto durante un convegno per musicisti tenutosi a Castel Gandolfo (Roma) il 28 e 29 febbraio 2004.

¹ Tralasciamo in questa sede l'argomento – ricchissimo e affascinante – delle relazioni che si instaurano nell'ambito della musica d'insieme e che da solo potrebbe costituire un tema a parte. Ci limitiamo in questa occasione a quanto concerne la nostra esperienza nell'ambito della musica “solistica”, pur essendo questo solamente uno degli aspetti dell'esecuzione musicale.

moderna, in particolare la fisica, le quali hanno modificato tutte le nostre concezioni sulla natura della realtà, della sostanza della materia, e là dove il realismo aristotelico e tomistico scorgeva qualcosa di fermo, solido, fisso e immutabile, hanno sostituito una danza irrequieta di particelle cariche di energia, un moto perpetuo di elettroni, neutroni e protoni, un perenne incrociarsi di irradiazioni, d'attrazioni e ripulsioni. La vita dell'opera d'arte musicale nell'interpretazione – questo accendersi di un'intuizione soltanto nell'arco voltaico che stabilisca il contatto fra due poli, l'autore e l'interprete – è un esempio puro e perfetto, un modello paradigmatico di questo nostro universo in moto, dove la realtà è un rapporto².

Partendo perciò da questa affermazione, senza la pretesa di dire l'ultima parola (anzi!), attraverso qualche nostra esperienza, iniziamo un dialogo.

RAPPORTO COMPOSITORE-INTERPRETE

ENRICO. Aver capito che potevo amare tutti, mi ha fatto intravedere dovunque, attorno a me, prossimi da amare, quindi anche i compositori. Sentivo che per amarli concretamente dovevo amare le loro musiche; in particolare ho capito che dovevo avere una predilezione per quelli le cui musiche non mi si mostravano di immediata comprensione.

In questo modo ho fatto la felice scoperta che certe composizioni, dapprima per me aride e senza poesia, si rivelavano, dopo qualche settimana di fatica, piene di sorprese, di significato, di bellezza. Sentivo che era necessario quel “passaggio nel buio”, perché rivelassero i loro “tesori”. E, cosa ancor più bella, queste musiche, da me eseguite, venivano apprezzate e gustate anche da altri, che a volte non avevano alcuna preparazione musicale.

² M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1976⁴, p. 181.

Un caso emblematico: ho dovuto studiare una composizione di un musicista contemporaneo, Franco Donatoni. L'avevo già suonata prima, e non la capivo. Ma una volta compreso il nuovo atteggiamento che dovevo avere, non potevo più trattarla come qualcosa di fastidioso di cui liberarsi prima possibile. Perciò ho fatto così: ogni giorno iniziavo lo studio con quella composizione e non la lasciavo finché non me ne "appassionavo". Così per parecchio tempo. Quando poi l'ho suonata nel saggio di classe, ho avuto una bella sorpresa: nonostante eseguiessi anche una parafrasi da concerto di Liszt e un pezzo di Ravel, la gente non è venuta a complimentarsi per questi due pezzi (tra l'altro molto belli), ma per quello di Donatoni, dicendomi – e qui stava la mia meraviglia – «che bello!». Di esso, cioè, non avevano colto tanto che era interessante, che era eseguito bene, che era difficile, ma che era *bello*.

PAOLO. Recentemente ho eseguito in prima esecuzione un pezzo per pianoforte. Avevo da un paio di mesi la partitura, e tutto il tempo dello studio era dedicato a cercare di "entrare nel pezzo". Non era così immediato. Il tempo passava senza che trovassi una strada. Ad un certo punto ho capito che dovevo cogliere, non dico possedere (impossibile!), ma almeno intuire qualcosa di ciò che aveva mosso il compositore. Mi è sembrato di *toccare* questa intimità (so che è rischioso dirlo, ma...). Poi, naturalmente ho fatto sentire il pezzo al compositore stesso: qualche consiglio, normale, ma ormai eravamo sullo stesso terreno... tutto aperto. Non abbiamo parlato di questo mio "processo" (a dir la verità nei mesi precedenti cercavo di entrare in questo discorso, ma senza trovare risposta da parte sua). Al concerto, poi, è successo un fatto che mi ha colpito. Durante la prova del pianoforte avevo accanto a me l'accordatore. Ha seguito tutto il pezzo, e sentivo la sua concentrazione. Alla fine mi ha ringraziato commosso. Quando poi l'ho raccontato al compositore lui, felicissimo (lì si è lasciato andare...), diceva: «Basta questo per essere soddisfatti!».

ENRICO. Un'altra volta suonando una composizione di Rachmaninov sono stato attratto da un passaggio, piuttosto lungo, che mi sembrava decisamente uno dei punti più deboli dell'intera

composizione. Ma, come dicevo, proprio questo punto mi attraeva: volevo capire cosa c'era dietro, perché se l'aveva scritto un motivo c'era. Magari banale, magari non aveva voglia di impegnarsi, o aveva bisogno di riempire la partitura. Il motivo non mi importava, era pur sempre qualcosa di sé che aveva lasciato. Ciò che mi attraeva poi, era proprio il fatto che mi sembrava "brutto" e la cosa lo rendeva allora interessante...

Mi sono messo allora a studiarlo, con tutta la diligenza, cercando di rispettare ciascun segno scritto, adattandomi in tutto e per tutto. Dopo tre ore la sorpresa: quel passaggio si era come "trasformato", era diventato "bello" e il suonarlo mi procurava gioia. Era un Rachmaninov "nuovo", "vivo", "radioso", non più pessimista, cupo. Era come fosse "risorto". La musica era la stessa e, al tempo stesso, "diversa". Avevo l'impressione fortissima che il compositore fosse lì con me e mi ringraziasse perché lo avevo amato proprio lì dove sembrava meno "amabile".

Un giorno, parlando con una persona, questi mi ha detto una semplice frase, che mi ha spalancato una nuova visione della musica e dell'arte in genere. Suonava pressappoco così: «Ogni composizione è un atto d'amore, un dono che il compositore fa di sé *per me*». È stato il momento in cui ho capito che il rapporto tra me e il compositore non era a senso unico, ma poteva diventare reciproco. E ho provato un fremito di gioia nel capire che non ero io che facevo il "primo passo", amando il compositore nelle composizioni, ma che la mia poteva essere una risposta all'amore del compositore. È stata la scoperta che io e il compositore non eravamo più persone "distanti", ma "amici", "fratelli".

ALCUNE RIFLESSIONI SUL RAPPORTO COMPOSITORE-INTERPRETE

Ci sembra importante approfondire il tema dell'"amicizia" tra compositore e interprete, ovvero la relazione tra i due, che si esprime in una vera e propria "collaborazione". Ognuno dei due è, per così dire, "necessario" – ma *felicamente* necessario – all'altro, pro-

prio perché grazie all'altro ciascuno dei due può esprimersi e donarsi. Se l'autore dona tutto se stesso nell'opera, l'interprete è come uno strumento attraverso il quale questo dono viene dato ad altri, all'umanità. Questi deve essere perciò prima di tutto un vuoto d'amore, per ascoltare, accogliere, coglierne l'"anima", interiorizzarla, "incarnarla" – anche con tutti i mezzi tecnici e con il lavoro che comporta l'assimilazione di ogni pezzo musicale –, per poi donarla. Avendola però fatta propria, egli non dona soltanto l'autore ma, con questi, anche se stesso. Il pubblico riceve perciò l'anima dell'autore e quella dell'interprete, entrambe "contenute" nell'opera, non come una semplice "somma" dei due, ma come un'unità originale.

Un altro aspetto della collaborazione tra interprete e compositore è il "portare in vita". Pablo Casals aveva un'espressione molto bella riguardo al «ridare vita» a una composizione, eseguendola. Diceva pressappoco così: «Ogni volta che mi accingo a suonare qualcosa, è come se, come Gesù, dicessi: "Lazzaro, vieni fuori!"». La musica, infatti, finché sta scritta, è come se fosse "morta" e attendesse qualcuno che la risusciti.

Il fatto di vedere "dentro" ogni composizione una persona, ci suggerisce un'altra immagine: la *maternità*. Poiché infatti l'interprete opera un lavoro di "assimilazione", "maturazione in sé" dell'opera, finché essa non diventi per così dire "carne della propria carne", egli opera, donandola nell'esecuzione, con una certa "maternità" che manifesta non solo nei confronti dell'opera, ma, poiché in essa è "contenuto" in un certo modo l'autore, anche nei confronti del compositore stesso, perché gli ridona in un certo senso la vita, lo rende vivo, attuale.

È evidente la purezza d'animo che deve motivare l'interprete (dando per "scontata" la purezza del compositore nel comporre).

Riguardo al rapporto tra compositore e interprete, c'è una conseguenza pratica molto importante. L'uguale dignità dei due che fa sì che

Il compositore non sia un Vate irraggiungibile, un semidio, e l'interprete un suo strumento inerte e subordinato, un semplice

esecutore. L'interprete ha il suo ruolo ugualmente creativo, poiché deve dare la musica con le *sue* mani, la *sua* intelligenza, la *sua* sensibilità. Non per niente ogni interpretazione "vera" è diversa dalle altre.

L'interprete non assurga ad arbitro capriccioso, a cui tutto è concesso, anche violare e violentare il testo per il proprio tornaconto (il "mito" dell'interprete). Il testo è come lo "specchio" dell'anima del compositore e non va toccato: sarebbe come violentare il compositore stesso (a questo proposito è interessante notare quanto scrive Quirino Principe – citando uno scritto di A. Dorschel – che rileva come «alcune interpretazioni, anche prestigiosissime, siano un pericolo mortale per l'opera interpretata: all'interprete spetta anche il compito di "salvare" la musica che egli ci fa ascoltare»³).

Il rapporto, pur essendo i ruoli distinti, è perciò assolutamente paritario, di servizio reciproco.

È ovvio che si è sempre nella condizione della perfettibilità: nell'imparare l'arte di "svuotarsi" per accogliere l'idea musicale. Questo è un atteggiamento di fondo, una "umiltà" che ogni giorno è necessario rinnovare; nell'apprendere tutti quei fondamenti tecnici e stilistici che permettono di avvicinarsi il più fedelmente possibile e rendere meglio "fruibile" l'idea musicale. È ovvio che ci vuole lo studio, se no non si sarebbe "onesti"; nel donarsi senza paura: il saper rischiare, che è fondamentale nel rapporto tra interprete e uditorio. Di ciò parleremo più avanti.

"BRUTTO"?

Vorremmo ora lanciarvi una provocazione. Scrivendo questo tema, alla luce delle esperienze descritte all'inizio ci siamo accorti di una cosa: provavamo un certo disagio nell'usare il termine

³ Q. Principe, *Quanta energia tra musica e parola*, in «Il Sole 24 Ore», 31 agosto 2003, n. 238, p. 39.

«brutto». In effetti ci appare più idoneo parlare di «terreno inesplorato», di qualcosa che ancora non *conosciamo*, che non è ancora *entrato* in noi. Oseremmo dire di «bellezza nascosta», sconosciuta. Risalta molto l'elemento della sfida, dell'accettare di affrontare l'ignoto, di andare oltre i propri pregiudizi. In fondo si tratta di cercare la "verità" che sta dentro ogni musica, anche se essa è espressa in una forma che non capiamo. E questa "verità" passa per il suo "involucro" (la forma in cui è scritta) che è la «porta stretta» per entrarvi; non arriveremmo mai a trovarla se non siamo disposti a farci metterci in gioco con l'involucro stesso, a crederci fino in fondo.

Ma se così facciamo troveremo e mostreremo "la verità" celata, la bellezza nascosta. Per questo il pubblico ha potuto dire «che bello!».

Questo discorso non riguarda – come verrebbe subito da pensare – solo la cosiddetta «musica contemporanea»: la "verità" non è scontata nemmeno laddove è espressa in una forma a noi familiare. Quante esecuzioni di capolavori notissimi non ci lasciano in cuore niente perché non "vissute", suonate solo «dall'esterno» dell'involucro!

RAPPORTO INTERPRETE-STRUMENTO

ENRICO. Vorrei accennare a un periodo molto fecondo, vissuto qualche anno fa, che è risultato fondamentale per tutta la mia attuale formazione. Mi trovavo a Bologna per motivi di studio e, per poter far pratica al pianoforte, dovevo stare tutta la giornata in una palestra fredda e umida di un istituto, con a disposizione un pianoforte quasi distrutto. Su questo strumento ho passato quasi un anno intero, combattendo ogni giorno con la tentazione di andarmene via. Nota dominante di quel periodo era però questa: avevo *quello* strumento e dovevo perciò cercare di amarlo con tutto il cuore. E così ho fatto, amando quei suoni sgraziati, quelle note stonate e "scalinate", come fossero ognuna l'occasione di

dire il mio amore a Dio, e cercando di immaginare, magari, al posto di esse, dei suoni bellissimi, come se stessi suonando un pianoforte da concerto (tanto che dopo un po' mi immedesimavo a tal punto da non sentire nemmeno più quei suonacci). Dopo quasi un anno ho avuto a disposizione uno strumento assai migliore, e lì ho avuto una grande sorpresa: durante quell'anno il mio modo di suonare si era trasformato radicalmente. Prima c'erano due realtà distinte: la musica e me. Io cercavo di "possedere" quello che suonavo, che però rimaneva separato da me; ora invece avvertivo che l'esecuzione scaturiva quasi naturalmente da me e il suonare era diventato fonte di gioia (mentre prima era prevalentemente fatica). Da allora ho imparato ad amare lo strumento su cui suono, qualsiasi esso sia e cercare di tirarne fuori tutte le potenzialità nascoste. Mi fa sempre piacere quando qualcuno mi dice: «Non sapevo che il mio pianoforte avesse una voce così bella». Del resto lo stesso S. Richter, pur accettando a malincuore di suonare una volta su un pianoforte non in buone condizioni, ha affermato successivamente che quel concerto fu uno dei meglio riusciti di tutta la sua carriera.

RAPPORTO INTERPRETE-PUBBLICO

Veniamo ora al rapporto tra interprete e uditorio, che si ha normalmente nel concerto, ma non solo. È il momento del dono per eccellenza, quello in cui convergono tutti gli sforzi della preparazione. Un momento delicato, impegnativo: c'è infatti una straordinaria sproporzione tra il tempo che si dedica alla preparazione e l'evento, l'esecuzione (per questo i conti economici non tornano mai!), che è sempre unica e dura un istante; un istante ricco di tutto ciò che lo ha preceduto. Ci vuole una cura straordinaria e anche un'alta idealità di ciò che si sta facendo, per non perdere nulla di ciò che si è scoperto nella preparazione.

È il momento in cui necessariamente si è esposti nel donare qualcosa che sentiamo spesso – se non sempre – come un “prodot-

to non finito". Il momento in cui la paura di sbagliare, di non essere all'altezza, è a volte così forte che non raramente influisce in maniera determinante sulla riuscita del concerto; in cui ci si sente "nudi" nel dar mostra, oltre che delle nostre ricchezze, anche dei nostri limiti. Nondimeno, spesso, è il momento in cui avviene qualcosa che non ci aspettiamo: la presenza del pubblico aggiunge una dimensione nuova all'esecuzione, per cui ciò che ne risulta è un qualcosa di diverso da quanto avevamo pensato e preparato. Questo motivo (la presenza di un pubblico che non scegliamo, unita allo strumento che, nel caso dei pianisti, pure quasi mai si sceglie) ha portato a posizioni estreme – come il caso di Glenn Gould –, cioè di abbandonare il concerto pubblico perché sottoposto a troppe "variabili". È invece nostra esperienza che di certi concerti non toglieremmo né aggiungerei una nota a quelle che abbiamo suonato, e non certo perché sia andato tutto bene. È infatti solo allora che abbiamo la percezione che il prodotto sia "finito", così com'è. Ogni concerto è un'esperienza a sé stante, conclusa, che non possiamo prendere a modello per un altro concerto, poiché è stato il rapporto con *quel* pubblico, con *quelle* persone, in *quel* momento che lo ha determinato. Le volte infatti che abbiamo provato a «vivere di rendita» siamo rimasti amaramente delusi: ogni evento va preparato con la stessa cura, anche emotiva, poiché è unico.

Sono questi i momenti in cui abbiamo l'impressione che, dopo tutta la fatica, il sudore, il buio, le crisi che attraversiamo nel mai esaurito lavoro di "incarnazione" di un'opera d'arte, l'unità con il compositore (nell'opera) è piena, cosicché ci esprimiamo *liberamente* e *totalmente*. Possiamo dire che ciò che prima era "costrizione" (l'attenersi al testo, il non far cadere il benché minimo segno di ciò che è scritto) diventa in quel momento la nostra "libertà". Allora "rischiamo" rimanendo tranquilli; "inventiamo" rimanendo fedeli. Assistiamo a una *nuova* creazione artistica: con il compositore e col pubblico "creiamo" lì una musica nuova, mai udita prima. C'è fiducia, amicizia, libertà.

E il pubblico partecipa alla "creazione". Lo capiamo dal calore dell'applauso, dai volti delle persone, da quanto queste comunicano dopo: chi è commosso, chi si sente "liberato", chi trova pace, chi speranza.

PAOLO. Un fatto accaduto a Lipsia, un po' di anni fa, ad un concorso dedicato a J.S. Bach. Era una delle prime "occasioni" importanti per me. Un pubblico molto attento, in principio mi mette soggezione; poi succede che, durante l'esecuzione di una suite inglese (in particolare nei ritornelli) ho improvvisato dinamiche, variazioni, seguendo l'ispirazione del momento, frutto di un rapporto con il pubblico, che sentivo intensissimo e totalmente aperto.

ENRICO. A Dublino ero nella finale di un concorso e un amico mi ha detto, prima di entrare a suonare: «Quando entri, sappi che tra il pubblico ci sono io e che tu puoi contare su di me». Il sapere che c'era una persona che era lì per me mi ha dato una tale fiducia e libertà che ho potuto esprimermi in una maniera nuovissima, tanto che io stesso assistevo meravigliato a una sorta di «nuova creazione» del Concerto di Ravel, diversissima da come fino ad allora lo avevo eseguito.

PAOLO. Ancora, di recente. Una piccola associazione di Concerti di Parma mi ha chiesto di inaugurare la loro stagione. Il direttore artistico era un po' imbarazzato nel chiedermi il concerto perché pensava che io ritenessi poco importante quel contesto (anche economicamente). Ho riflettuto e nell'accettare ho proposto il miglior programma che potevo fare. Per me era bello poter buttare all'aria i condizionamenti utilitaristici e pensare di fare un concerto con l'intenzione di vivere con il pubblico un momento di musica dove mettevo tutto il cuore.

La sala del concerto contiene circa 50 sedie. C'erano un centinaio di persone, sedute per terra, in altre stanze dove non si vedeva ma si sentiva. Una grande festa con Schumann.

Anche qui, un piccolo episodio. Una signora è venuta a sapere del concerto da un articolo sul quotidiano. Da cinquant'anni, dalla fine della seconda guerra mondiale, non metteva piede in quel luogo perché a quei tempi era stato usato come sede dei militari nazifascisti... il ricordo. Dopo il concerto era la persona più felice.

ENRICO. Un'altra volta mi è capitato di suonare alla Sala Verdi di Milano (una sala da 1.800 posti), ma, per motivi organizzativi, il concerto non è stato pubblicizzato e sono venute soltanto una ventina di persone. Non c'erano nemmeno i programmi di sala e allora ho detto io, prima di suonare, ai miei ascoltatori (meno ancora dei manzoniani 25 lettori), ciò che avrei eseguito. E lì è successo qualcosa di interessante: il fatto di parlare con il pubblico ha creato un'atmosfera molto distesa, tanto che mi sembrava di suonare non nell'immensa Sala Verdi, ma in un salotto con degli amici, con i quali dialogavo a suon di musica con assoluta libertà.

Da quel momento cerco sempre di instaurare un rapporto con il pubblico, dicendo anche due parole o per lo meno proponendomi con un sorriso, come a dire «io sono qui per voi» (a Leeds sono stato definito dal cronista della radio «the smiling pianist»). Ormai, se per caso non riesco a instaurare questo rapporto, mi sento come un pesce fuor d'acqua e mi sembra di recitare una parte senza capirne il senso.

Mi sono trovato qualche volta a fare dei concerti particolari, in cui dovevo introdurre i pezzi che suonavo con delle piccole presentazioni, per aiutare le persone a “entrare” nelle musiche: poche parole, molto semplici, pretesto anche per creare un certo rapporto con il pubblico. Ho notato quanto venga apprezzato questo “scendere dal piedistallo” e mettersi al loro livello. La gente infatti, anche se molto semplice e con pochissima preparazione musicale, riesce a partecipare veramente e a capire almeno un po' e ad apprezzare musiche non sempre facili. E questo perché si fa il passo verso di loro e si dà valore al rapporto. Ovviamente ci vuole tutta la professionalità. Mi è capitato anche con una platea di studenti delle prime classi superiori. E mi viene da pensare che bisogna dare valore anche a queste esperienze, perché in questo modo si mettono in contatto con l'arte e la bellezza molte persone che altrimenti non la scoprirebbero. Saranno magari queste persone che in futuro riempiranno le sale da concerto.

“INCONVENIENTI” NELL'ESECUZIONE

PAOLO. Ad un concerto con orchestra ho sentito con il direttore una difficoltà nel “venirmi dietro”...; era un po' tutto macchinoso, non riuscivo a essere libero e mi sembrava che la causa fosse il rapporto superficiale che c'era con il direttore. Sorgeva qualche giudizio su di lui... Dopo il concerto ci siamo parlati a lungo. La seconda esecuzione, il giorno dopo, è stata molto bella!

ENRICO. Ci sono volte in cui mi sento totalmente “disunito” in me stesso e con la musica, e tutto lo sforzo consiste nel ritrovare quell'unità. Anche in questi casi avviene a volte qualcosa che non si sa spiegare.

Una volta, per esempio, mi sono arrabbiato proprio prima di suonare, per un fatto che ritenevo ingiusto. Ho trascorso tutto il tempo della prima composizione combattendo, cercando di sbollire, facendomi violenza, dicendomi: «non voglio far pesare il mio stato d'animo sui miei ascoltatori». Alla fine del concerto una signora mi ha dato un biglietto in cui c'era una poesia che parlava di pace tanto attesa, serenità finalmente ritrovata... scritta ascoltando proprio quella composizione!

Un'altra volta ho avuto numerosi vuoti di memoria in un pezzo. A ogni vuoto cercavo di andare avanti di fantasia finché non riuscivo a riagganciarmi al punto in cui mi ero perso, riprendendo con lo stesso entusiasmo, come se non fosse accaduto nulla, cercando di non far pesare a chi mi ascoltava questa mancanza. E questo per quattro o cinque volte. Con mia sorpresa il pubblico ha riservato gli applausi più calorosi proprio per questo pezzo.

CONCLUSIONE

Quella dell'*arte come rapporto* è sicuramente l'esperienza fondamentale che ha segnato e segna il nostro essere artisti. Rap-

porto non sempre scontato, quasi mai “regalato”. Ma alla fine esso è l'unica cosa che rimane, dopo i successi e nonostante essi. E credo che un nuovo modo di fare arte, un seme di speranza, sarà forse determinato anche dalla consapevolezza, vissuta, che essa, nel profondo, è rapporto d'amore. Allora non c'è contrasto tra l'essere artisti ed essere uomini.

Vogliamo concludere questo nostro intervento con una lunga citazione. Chi la scrive è un teologo importante, ma anche un musicista “dilettante” nel senso più alto (come in Germania è normale esserlo) si tratta di Klaus Hemmerle. È tratto da una serie di lezioni che ha tenuto nei primi anni settanta all'Università di Friburgo.

Il gioco è sempre un gioco di insieme anche se gioco da solo. Mettiamo ad esempio che suoni il pianoforte. Naturalmente nessuna nota può prendere suono se non sono io a suonarla. Se sto suonando Mozart, egli entra in gioco passando a me se stesso: la sua musica prende suono attraverso di me e mi coinvolge nel suo stesso corso. Mozart è la parte attiva e io mi metto a sua disposizione come spazio che accoglie. In gioco non ci sono soltanto io con le mie capacità, ma c'è anche lui. Proprio questa è la sfida che mi fa entrare in gioco come giocatore. L'interpretazione non è una semplice riproduzione, ma è molto di più: è attività, significa essere una sorgente originaria. Io suono Mozart solo se Mozart nel mio suonare resta tale, ma se suono bene Mozart allora Mozart diventa più Mozart attraverso di me e io divento più io attraverso di lui.

Ci sono due sorgenti originarie nello stesso unico gioco. Lievemente, ma in modo sempre più deciso, c'è una terza sorgente originaria che entra in gioco con noi: Colui che fa sì che io e Mozart, la sua musica e io ci doniamo a vicenda, in un passaggio reciproco continuo dell'uno all'altro. Il fatto che io possa suonare la musica di un altro come musica mia e che un altro possa comporre musica e che questa musica possa esserci per me e attraverso di me, non è il risultato sommativo di un'addizione, ma è un'unità che né io né Mozart abbiamo costruito. Proprio questa dinamica che ci lega insieme e che entra in gioco in una realtà di unità è la forza ispiratrice per il compositore e per l'interprete. Nel fatto

che la musica non sia soltanto l'accordo di molte note nella tripla unità di melodia, armonia e ritmo, ma sia anche la consonanza e l'accordo di diverse sorgenti originarie nell'unico evento di creare, ascoltare e interpretare, entra in gioco il discorso sul genio della musica, di quella terza misteriosa sorgente originaria - o forse è proprio la prima? – che innalza e incrementa le altre sorgenti originarie del compositore e dell'interprete che ascolta, e che soprattutto rende liberi.

Dobbiamo aggiungere tre cose. La prima cosa è che ogni ascoltare è in realtà un suonare insieme, e in questo senso è sin dall'origine dell'interpretazione. La seconda cosa è che questi rapporti sono fondamentalmente validi anche se non sto suonando Mozart, ma sto facendo improvvisazione. Anche in questo caso la musica non nasce da me, ma nasce in me. Mentre mi ascolto, mi stupisco e sono colpito: mi trovo davanti a una sfida nel rispondere alla situazione che affronto continuando a suonare. Anche in questo caso si tratta del gioco di insieme tra il suonare e qualcosa che suona con me: è il gioco di insieme tra azione e dono che apre davanti a me lo spazio dell'improvvisazione che fa scaturire la mia musica da me e me dalla mia musica. Come terza cosa resta da aggiungere che il gioco è gioco nel senso più pieno quando sto giocando con gli altri. A partire dallo stesso gioco ognuno viene donato a se stesso e a ognuno viene assegnato il suo ruolo, e noi siamo donati in gioco gli uni agli altri⁴.

ENRICO POMPILI - PAOLO VERGARI

⁴ K. Hemmerle, *Preludio alla teologia*, Città Nuova, Roma 2003, pp. 20-23.