

Il ruolo estetico dell'interprete: la chiave dell'empatia

di Agnese Zocco

Agnese.zocco@conspaganini.it

The aim of this article is to analyse the role of the musical performer, noting its particularities, and to present an hypothesis concerning the ideal status of the musical work of art. We will observe the development of musical notation, oriented towards an unattainable perfection, establishing its intrinsic limits, its vagueness and conventionality. We will try to delineate to what extent we can speak of the freedom of the performer and the functioning of the complex empathic relationship that the performer establishes with the author and the listener. Finally, we will see how Kantian aesthetic philosophy can offer support for our discussion.

Keywords: musical performer, musical notation, empathy, idea

1. Il ruolo dell'interprete

Complesse sono le riflessioni che possiamo fare sul ruolo e la figura dell'interprete, personaggio chiave all'interno della dinamica interattiva relativa alla fruizione di diversi linguaggi artistici, a partire da quello musicale, per passare al teatro e alla danza. In questa sede ci occuperemo di tale figura esclusivamente in ambito musicale. Comunemente utilizziamo il termine "interprete" per distinguerlo da quello di "esecutore", a cui si associa una connotazione quasi negativa, di musicista come mera "macchina" che svolge il semplice compito di rendere udibili i segni e le indicazioni presenti sullo spartito musicale. La figura dell'interprete vero e proprio nasce solo nel Cinquecento, con l'affermarsi della musica espressiva, in un contesto che inizia a richiedere all'esecutore una partecipazione attiva, rendendolo responsabile, come vedremo, dell'andamento agogico e dinamico del discorso musicale. L'utilizzo della parola "interprete" si diffonde tuttavia solo nell'Ottocento, legandosi al nascente concetto di "repertorio": se fino ad allora a eseguire i brani era prevalentemente il compositore stesso e la sua musica non veniva quasi più suonata dopo la sua morte, a partire da questo secolo di svolta si sviluppa la consuetudine di presentare in concerti pubblici le musiche del passato. Così nasce l'interprete, il musicista che suona musiche scritte e composte da altri. Frequentemente, l'interprete di musica classica

esegue un repertorio che ricopre una grande varietà di periodi storici: ciò implica una serie di problemi, domande e la necessità di uno studio per orientarsi nell'interpretazione dei brani. L'interprete deve saper inserire l'opera all'interno del contesto socioculturale in cui è nata per poter conoscere (o ricostruire) le prassi esecutive dell'epoca, ma anche saper trarre spunti utili a partire dalle informazioni biografiche sulla vita del compositore. L'interprete si fa dunque studioso oltre che musicista e la sua figura difficilmente può essere ridotta a quella di "colui che esegue" il compito assegnatogli indirettamente dall'autore. La scelta di parlare di interprete piuttosto che di esecutore implica quindi modi diversi di intendere la figura del musicista, tuttavia, al di là delle questioni terminologiche, qui useremo tali espressioni in maniera sinonimica.

Partiremo da un assunto di base: l'esecutore o interprete, in qualsiasi modo vogliamo chiamarlo, è una figura necessaria affinché si possa parlare di musica e di arte musicale, almeno entro i limiti di una tradizione comunque circoscritta, ovvero quella della musica colta occidentale. È all'interno di questo contesto sociale, culturale e storico che nasce l'esigenza di elaborare una scrittura musicale, con l'iniziale intento di facilitare la memorizzazione delle linee melodiche dei canti Gregoriani, offrendo un supporto ulteriore ai cantori che, tradizionalmente, trasmettevano tale repertorio oralmente. Il codice più antico che attesta la nascita di queste prime notazioni, definite neumatiche (termine che richiama i "neumi", ovvero "segni", "cenni" che le compongono, ma derivante anche da "pneuma", "soffio", "fiato"), è il "Cantatorium di San Gallo", risalente al 930. A partire dagli sviluppi di tale scrittura, che si declina in una versione adiastematica e diastematica, prenderà forma il tetragramma (introdotto da Guido d'Arezzo intorno all'anno 1000) e il pentagramma (con l'aggiunta di un quinto rigo da parte di Ugolino da Orvieto tra il XIV e il XV secolo), che utilizziamo attualmente.

Nel momento in cui nasce l'idea di trascrivere la musica, fino a quel momento trasmessa oralmente e in modo immediato, l'uomo si trova di fronte alla

versione germinale di un nuovo problema: l'interpretazione musicale. La presenza di un testo scritto implica necessariamente qualcuno che si impegni a decodificarlo, *interpretarlo* e, in questo caso, attuarlo, concretizzarlo attraverso il “fare musica”. Tale problema si pone in modo sempre più urgente con il raffinamento e il complicarsi del linguaggio musicale, che progressivamente si svincola dalle sue funzioni sacre o sociali per rendersi sempre più autonomo, assumendo una valenza propriamente artistica. La questione dell'interpretazione musicale si fa, dal '500 a oggi, cruciale: non solo ci troviamo di fronte all'universale dilemma estetico su quali siano (e se esistano) i criteri che ci permettono di riconoscere a un'opera (musicale) dell'uomo un valore artistico e in che cosa consista tale valore, ma ci dobbiamo chiedere anche se la resa musicale dell'interprete possa essere essa stessa artistica e se contribuisca all'attribuzione di valore estetico all'opera originaria. In altri termini: partendo dal presupposto che la Nona Sinfonia di Beethoven sia arte, possiamo dire che ogni sua interpretazione, anche quella dell'orchestra più stonata del mondo, sia artistica? L'opera d'arte, di per sé, è in grado di conferire a ogni sua riproposizione un valore artistico? Sembra sensato supporre che la Nona Sinfonia conservi il suo *status* di opera d'arte, mentre ciò non può dirsi, in modo diretto e immediato, di ogni sua esecuzione. Allora l'interprete non può essere concepito come un mero intermediario, uno strumento neutro che ci permette di entrare in contatto con il genio di Beethoven, ma diventa una figura che, nel suo operare, può dimostrare o meno delle capacità che consentono, potenzialmente, di attribuirgli lo stesso *status* di artista (o di arte alla sua interpretazione), comunemente riservato al compositore.

Dunque, quando valutiamo il valore artistico di un brano durante l'ascolto, stiamo vivendo simultaneamente due esperienze diverse che si sovrappongono: da un lato esperiamo in qualche modo l'opera in sé, dall'altro una sua specifica interpretazione. Possiamo valutare questi due “oggetti” che ci troviamo di fronte separatamente nei loro aspetti estetici: la Nona Sinfonia è una grande opera d'arte, ma la sua interpretazione può essere scadente.

Questa duplicità di piani ci pone, ovviamente, di fronte a un ulteriore problema: che cos'è questa “opera in sé”, come possiamo descriverla? Per provare a rintracciare in che cosa essa consista, dobbiamo innanzitutto fare uno sforzo di astrazione e pensare a ciò che la Nona Sinfonia è, indipendentemente dalla performance dell'interprete. Eliminando dal campo l'esibizione, tutto ciò che rimane concretamente dell'opera è lo spartito, la scrittura musicale. Qui si vuole però suggerire che la stessa scrittura, per i motivi che delineeremo più avanti, non può coincidere totalmente con l'opera d'arte, che è più ricca di ciò a cui lo spartito allude. Lo spartito, di per sé, è un “pezzo di carta”, privo di una propria valenza estetica, o la cui eventuale intrinseca bellezza non necessariamente coincide con la bellezza di ciò che definiamo opera in senso lato. Non volendo ridurre l'opera in sé allo spartito, e valutandola indipendentemente dalla sua resa effettiva, sonora, concreta, possiamo ipotizzare dunque che ciò a cui noi attribuiamo lo stato di arte sia un terzo “oggetto”: l'*idea* dell'opera. Tale idea viene innanzitutto immaginata dal compositore e, come vedremo, dall'esecutore stesso, in un secondo momento. Essa viene racchiusa e riassunta nello spartito, a cui si appoggia e da cui può “sprigionarsi”, rendendosi accessibile all'interprete (come a tutti coloro che non l'hanno creata, ma sono in grado di comprenderla). La scrittura assume dunque qui il ruolo di “medium”, di strumento che si pone tra compositore ed esecutore, permettendo una reciproca comunicazione. In questo senso, l'esempio dell'arte musicale può costituire terreno fertile per condurre o avvalorare ipotesi sullo statuto ontologico ideale dell'opera d'arte in generale.

Insistiamo sul fatto che, anche ammettendo la legittimità di tale ipotesi e sostenendo la tesi di un'idealità dell'opera musicale, ciò non ci libera dal problema ulteriore dell'interpretazione. L'esperienza mentale di un'opera musicale, per quanto possa essere ricca di percezioni immaginative, differisce necessariamente dall'esperienza fisica e acustica di essa, la quale è possibile solo grazie alla presenza e al lavoro di un essere umano che si impegna a

cantare o suonare uno strumento seguendo delle indicazioni scritte, ovvero di un interprete. È la performance a rendere la musica tale.

Appurata la necessità di un'indagine sulla figura dell'interprete e ammessa la specificità del suo ruolo, possiamo fare alcune osservazioni. La dinamica interattiva che caratterizza l'esperienza musicale è, infatti, di natura particolare. Se nella pittura, scultura, letteratura, fotografia, creatore e fruitore interagiscono con l'opera, che si pone al centro della loro relazione, in ambito musicale a una simile interazione si aggiunge un altro tassello: non siamo di fronte "solo" all'opera, ma anche all'interprete, che la rende viva, effettiva, le conferisce un'ulteriore realtà sensibile, mediando così il rapporto tra compositore e ascoltatore, non più diretto e immediato. L'interprete, in virtù della propria stessa umanità, aggiunge necessariamente alla "opera in sé" una componente soggettiva. La sua lettura, l'angolazione con cui decide più o meno consciamente di intendere l'opera in sé attraverso lo spartito, è necessariamente influenzata da componenti soggettive, riferite alle caratteristiche sia fisiche che emotive dell'esecutore. Questa visione soggettiva non va considerata responsabile di una componente "impura" nella resa musicale dell'idea originale: essa è invece, probabilmente, l'elemento grazie al quale riconosciamo la vitalità di un'opera e che ci permette di parlare di arte tipicamente umana, nell'accezione kantiana di tale attribuzione. Se l'arte è umana, una componente soggettiva dell'interprete, che si aggiunge a quella dell'autore, potenzialmente non toglie nulla alla valenza artistica dell'opera. Vedremo come la soggettività dell'interprete dev'essere necessariamente "aperta": non stiamo parlando qui di una soggettività "chiusa", privata, che indugia in una visione personale dell'opera, ma di una che inevitabilmente si apre a una comunicazione empatica su due fronti, verso l'autore e il fruitore. Il motivo per cui ipotizziamo un rapporto di natura empatica, e non razionale, all'interno della dinamica musicale, deriva dai limiti e dalla convenzionalità dell'altro fondamentale elemento che si pone da medium tra creazione compositiva ed esperienza di ascolto: lo spartito.

2. I limiti della notazione musicale

Una delle tesi che si intende qui esporre riguarda la limitatezza dello spartito e, più specificamente, della notazione musicale. Tralasciando la natura del tutto particolare delle notazioni antiche, tra cui le già citate notazioni neumatiche, l'interprete di musica classica si trova il più delle volte di fronte alla cosiddetta notazione tradizionale. Osservandone lo sviluppo, possiamo constatare come essa si sia fatta sempre più complessa e precisa, non solo nell'indicazione dell'altezza e del valore delle note, ma anche nella specificazione del fraseggio, delle dinamiche e delle agogiche. Nel Seicento assistiamo all'affermazione del mito dell'espressività: a partire dalla volontà di imitare la voce nelle sue sfumature e nella sua naturalezza, la musica strumentale si emancipa da essa, ricercando tuttavia la stessa espressività attraverso, ad esempio, le potenzialità del clavicembalo. Così Frescobaldi, negli “Avvertimenti al lettore” che precedono le sue “Toccate” clavicembalistiche, sebbene riporti una notazione misurata, con precise indicazioni ritmiche e melodiche, richiede esplicitamente all'esecutore di “non stare soggetto a battuta”¹, similmente a quanto avveniva nei madrigali a lui contemporanei, nel tentativo di riprodurne la stessa espressività attraverso non tanto l'appoggio a un testo con un suo significato, bensì richiedendo una libertà agogica e ritmica (nella scelta di creare distensioni e sospensioni o di rendere incalzante la scrittura) ma anche melodica (con l'aggiunta di abbellimenti non scritti, quasi scontata nella prassi esecutiva dell'epoca). Emerge in modo evidente, in Frescobaldi, la consapevolezza della limitatezza intrinseca della notazione musicale e il riconoscimento di un ruolo essenziale all'interprete, che deve “fare suo” lo spartito, concedendosi una libertà che risulta il principale mezzo per il raggiungimento di quell'espressione di “affetti cantabili” tanto ricercata. In Francia, la stessa consapevolezza porta

¹ G. Frescobaldi, *Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo, Avvertimenti al lettore*, Roma 1615.

a un approccio di scrittura inedito: Couperin, rifacendosi a Froberger, grande allievo di Frescobaldi, tenta di risolvere il problema dell'espressività con l'invenzione di una notazione nuova, indefinita e allusiva, che necessariamente pone l'interprete nella posizione di dover compiere delle scelte autonome. Couperin, infatti, nei suoi "Préludes non mesurés" scrive solo la testa delle note, conservando quindi esclusivamente l'aspetto melodico e rinunciando completamente a quello ritmico. In compenso, è grande l'attenzione per il fraseggio e la dimensione espressiva, suggeriti però in modo vago e approssimativo, attraverso lunghe legature che possono essere di fraseggio, valore e portamento (Figura 1).

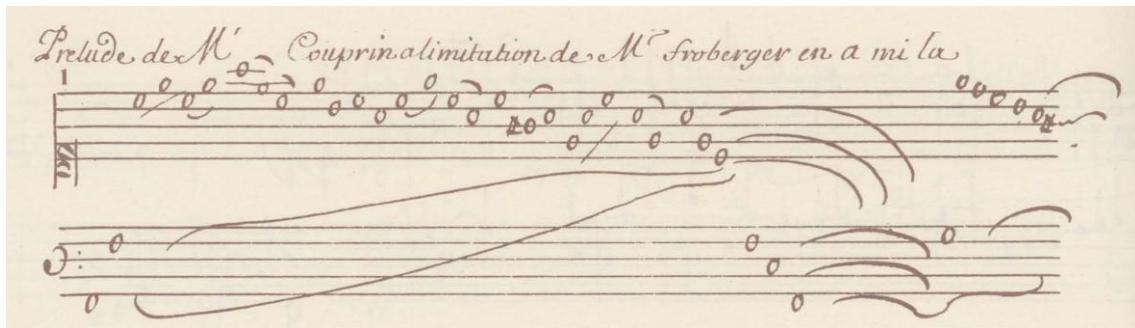


Figura 1. L. Couperin, *Pièces de Clavecin*, *Prélude a l'imitation de Mr. Froberger*, Parigi 1716.

Quest'affascinante scrittura dimostra ulteriormente un passaggio fondamentale: con l'acquisizione di un'autonomia e di una valenza artistica, la musica (qui strumentale) ricerca un'espressività, che si è ben consapevoli di non poter rendere pienamente all'interno dei confini angusti della notazione. La scrittura viene accolta per quello che è, ovvero un'annotazione, un'indicazione di cui l'interprete deve fare buon uso, che deve saper comprendere, ma soprattutto superare con la propria libertà. Frescobaldi e Couperin rappresentano quindi due soluzioni diverse a uno stesso problema.

C'è qualcosa, dunque, che non si può scrivere, ma che necessariamente iniziamo a ricercare nell'arte musicale: nel Seicento esso prende il nome di espressività. Guardando allo sviluppo della notazione musicale dall'epoca classica alla romantica, sembra che questa consapevolezza dei limiti della scrittura musicale vada perdendosi: nel Settecento assistiamo alla conquista

della forma sonata, che prevede continui contrasti non solo a livello tematico, ma anche dinamico. Progressivamente, aumentano le indicazioni di “piano” e “forte”, il colore musicale, che può essere ben reso dall’orchestra, diventa un elemento fondamentale per rendere la dialettica tematica e armonica più evidente. Se nello sviluppo dello stile Barocco la dinamica non era un interesse prioritario del compositore (che spesso si misurava con strumenti che non potevano renderla, come il clavicembalo) e prevaleva così una ricerca di espressività attraverso la libertà interpretativa, oppure tale ricerca non aveva luogo (basti pensare alla musica “mentale” di Bach, che condensa il proprio significato nella composizione e di conseguenza necessita meno di altre uno specifico approccio interpretativo), con il Classicismo il colore entra nelle idee dei compositori e quindi nello spartito. Passando attraverso l’esasperazione di questi contrasti con l’opera beethoveniana, nell’800 continua il perfezionamento della scrittura con l’avanzare delle necessità musicali ed expressive. Sono innumerevoli gli esempi di spartiti di Chopin in cui il compositore si impegna a indicare minuziosamente dinamiche, agogiche, ma anche articolazioni talmente precise da risultare quasi ineseguibili. Un esempio: nella Ballata in fa minore n.4 Op.52, notiamo come Chopin indugi a scrivere (e ribadire in ogni passaggio analogo) l’articolazione e il fraseggio di anche solo quattro note ribattute nel tema, che devono, ognuna di esse, assumere un senso musicale differente (Figura 2).

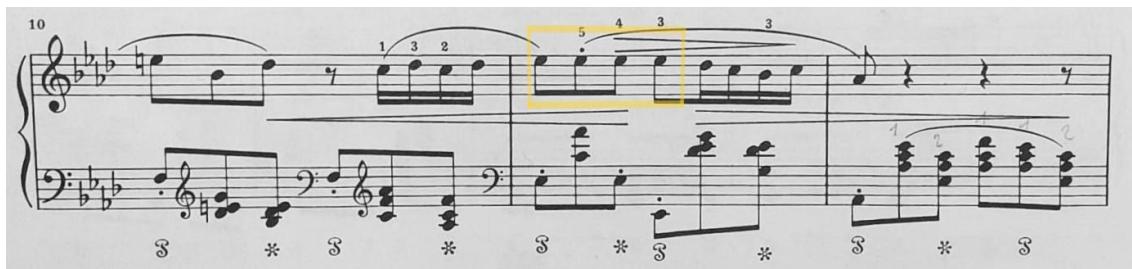


Figura 2. F. Chopin, *Balladen, Ballade no.4 in f minor op.52*, Lipsia 1843.

Non solo, notiamo come la letteratura musicale romantica pulluli di indicazioni verbali sempre più specifiche, ma, al tempo stesso, difficilmente

definibili: dal famoso “rubato” chopiniano, alle colorite e originali espressioni lisztiane (“appassionato”, “dolcissimo”, “cantabile con divozione”, “espressivo con anima”, ecc.). Sembra evidente il tentativo di raggiungere una perfezione nella scrittura musicale, che si impegna sempre di più a descrivere minuziosamente tutte le sfumature expressive richieste all’interprete. Tuttavia, emerge anche il carattere vago e indefinito di tali espressioni, che si fanno metaforiche, quasi poetiche. Il romanticismo vuole rappresentare, con la notazione musicale, tutte quelle “cose che non si possono scrivere”. Potremmo ipotizzare una qualche analogia con la concezione estetica hegeliana, la quale vede nel romanticismo una discrepanza dovuta a un contenuto spirituale troppo elevato rispetto alla sua rappresentazione nella forma artistica. Con un accostamento forse un po’ forzato, anche in ambito musicale si presenta una simile incongruenza: il compositore cerca di restituire attraverso la scrittura dello spartito un’idea che si fa troppo elevata, se non rispetto alla stessa resa musicale, senz’altro rispetto alla limitata notazione. Il viaggio del perfezionamento della notazione musicale non si arresta, anzi, arriva al suo apice in ambito novecentesco con la serialità integrale: all’interno di questo contesto inedito, si consolida al suo estremo la ricerca di una resa totale, dettagliata e analitica della musica entro lo spartito, attraverso una serie di parametri specifici di 12 unità che indicano le possibili altezze, durate, dinamiche e modi d’attacco. A ogni nota corrispondono dunque non solo uno specifico valore e durata, ma anche una singola dinamica e tocco. Il tentativo è di annullare quell’incongruenza ancora presente in ambito romantico, eliminando ogni spazio di libertà dell’interprete, realizzabile, come vedremo, proprio a causa dell’impossibilità di “scrivere tutto”. Sulla carta l’intento appare raggiunto, ma si pone un problema che abbiamo già accennato rispetto alla scrittura romantica: siamo di fronte a una notazione più che mai umanamente impossibile, ineseguibile proprio in virtù della sua perfezione.

L’obiettivo di questo breve excursus storico è quello di illustrare a grandi linee come lo sviluppo della notazione tradizionale, nel suo complesso, si sia

orientato fino a metà del ‘900 verso un perfezionamento e una precisione assoluta; tuttavia, tale perfezione può essere raggiunta solo entro la scrittura stessa, senza mai una piena realizzazione nell’interpretazione effettiva. Queste osservazioni ci costringono a prendere atto della limitatezza della notazione musicale stessa. Un ulteriore argomento a favore di questa tesi: al di là del percorso che abbiamo delineato, potremmo affermare che la notazione sia costitutivamente limitata, in quanto basata su convenzioni e non su criteri assoluti e oggettivi. Nulla è matematicamente certo nella trasposizione da spartito scritto a musica suonata: osservando bene, la stessa altezza delle note, che sembra incontrovertibile, è frutto di scelte umane, che hanno arbitrariamente creato il sistema temperato equabile, e l’imperfezione nell’esecuzione, le piccole variazioni, sono continuamente esperibili ascoltando qualsiasi performance musicale. Così come il ritmo: anche laddove non abbiamo indicazioni esplicite, che impongono dei “rallentando” o “accelerando”, è difficile che un’esecuzione sia suonata rigorosamente a metronomo, poiché si tratterebbe di un’interpretazione meccanica, inumana. Insomma, la scrittura musicale è convenzionale, imprecisa, imperfetta, e lascia necessariamente fuori molti aspetti che comunemente riconosciamo, “cose che non si possono scrivere” su cui i musicisti comunicano quotidianamente, ma che difficilmente possiamo ricondurre a un sistema perfetto e matematico. Questo elemento di indeterminatezza ci riporta al ruolo dell’interprete e vogliamo provare a chiarirlo il più possibile in questa sede, sebbene nella consapevolezza che “ciò che non si può scrivere” nella notazione musicale ancora più difficilmente può essere descritto in un articolo discorsivo.

Il lettore potrebbe legittimamente pensare che la conclusione a cui siamo giunti sia del tutto scontata ed evidente al senso comune. Ammesso che è compito della filosofia (e quindi di qualsiasi trattazione che abbia l’ambizione di essere filosofica) tentare di dimostrare i fondamenti universali che giustificano o smentiscono delle presunte evidenze, vi è un’ulteriore motivazione che spinge a sottolineare l’aspetto convenzionale e

intrinsecamente limitato, talvolta anche ambiguo, della notazione musicale. Il fondamentale rispetto per lo spartito originale è una tendenza relativamente nuova sviluppatasi nell'ambito dello studio musicale; tuttavia, questo rispetto non dovrebbe sfociare in una reverenza eccessiva, una sorta di sacralizzazione del testo musicale. Lo spartito è un “pezzo di carta”: indispensabile, dal valore inestimabile sotto molti aspetti, ma comunque un insieme di segni dalla qualità convenzionale e limitata. Affidarsi ciecamente ad esso, secondo la nostra lettura, non è l'approccio esecutivo più fertile ed efficace, e rischia anzi di condurre l'interprete a un penoso stato di angosce e insoddisfazioni, che crediamo non facciano bene né ai musicisti né alla loro musica. Accettare il compito, e la responsabilità che ne deriva, della propria libertà interpretativa, considerarla, pur nei confini che necessariamente si deve imporre, come un dono, un privilegio: così il musicista può “fare sua” l'opera, senza mancarle di rispetto, ma godendo al tempo stesso della musica che egli stesso produce.

3. L'empatia dell'interprete verso il compositore si muove nello stesso spazio della sua libertà: lo spazio lasciato indeterminato e allusivo della notazione

All'interno dello spazio lasciato indeterminato dalla notazione si sviluppa dunque la libertà dell'interprete che, come abbiamo accennato, risulta necessariamente confinata. Sarebbe ingenuo pensare che l'interprete possieda una libertà assoluta: essa è sempre vincolata. L'esecutore si impegna infatti a prendere delle decisioni *sensate*. Esercitandoci nell'ascolto di interpretazioni diverse di uno stesso brano musicale, noteremo come grandi interpreti divergano notevolmente non solo nelle scelte espressive, ma anche di tempo e tocco. Esecuzioni divergenti di uno stesso brano possono apparirci ugualmente accettabili. Potremmo ipotizzare che esista un criterio che ci permette di attribuire un valore estetico e artistico a scelte interpretative così diverse dello stesso “foglio di carta”: esso potrebbe riguardare una sorta di

“coerenza interna”, un “senso” che rintracciamo ascoltando un’interpretazione nel suo complesso.

Riteniamo che, nella valutazione dell’interpretazione musicale, sia necessario porre l’esistenza di questo principio di coerenza interna che regoli, senza annullarla, la libertà dell’interprete. Assumendo che questa libertà coincida con la componente soggettiva dell’esecutore, da cui dipende il valore estetico di una specifica interpretazione di un’opera in sé, possiamo sostenere che, se non identificassimo l’esistenza di un criterio che regoli e diriga tale libertà, correremmo un duplice rischio: o escluderemmo qualsiasi indipendenza dell’interprete, appoggiandoci solo a una visione scientifica della resa musicale, basata unicamente sullo studio filologico (che è comunque, per quanto scientifico, necessariamente limitato nella sua costituzione e che ci lascia molti dubbi irrisolti), oppure dovremmo affermare un’assoluta libertà dell’interprete, tale per cui qualsiasi esecuzione rispettosa dello spartito assume una qualità e un valore artistico. Entrambe le posizioni appaiono assurde: la prima non rende conto del motivo per cui dovremmo considerare “arte” molte interpretazioni non corrette sotto ogni profilo filologico, o come mai riscontriamo l’esistenza di interpreti rigorosi cui però non attribuiamo immediatamente il titolo di artisti; la seconda prospettiva ci condurrebbe invece a una visione relativistica dell’interpretazione musicale, lasciandoci privi di criteri a cui appoggiarci per delineare delle differenze qualitative e valoriali nelle diverse versioni di un’opera.

Potremmo chiederci in cosa consista questo “senso” globale che siamo in qualche modo in grado di rintracciare nelle nostre esperienze di fruitori, e come riusciamo a intenderci sulla valutazione della qualità di diverse interpretazioni senza avere un metro di riferimento assoluto che ce ne indichi un’unica, corretta. Ponendo la questione in termini più radicali, potremmo domandarci anche se davvero sia augurabile sperare nella possibilità di un’indicazione matematicamente certa rispetto alla corretta esecuzione di un brano e se i compositori stessi abbiano mai potuto coltivare tale speranza.

Solo in tempi relativamente recenti abbiamo iniziato a porci il problema della prassi esecutiva e di un'interpretazione filologicamente corretta del brano musicale, problemi più che mai sensati e frutto della preoccupazione di rispettare il compositore, ma ciò non dovrebbe portarci a pensare che gli approcci esecutivi / interpretativi del passato, meno rigorosi da questo punto di vista, fossero inadeguati.

Se non è sufficiente far risalire l'interpretazione artistica al semplice rispetto delle indicazioni autoriali, diventa difficile ricondurre a principi oggettivi e assoluti le caratteristiche specifiche per cui attribuiamo un tale valore a un'esecuzione. Possiamo entrare nel merito delle specifiche scelte dell'esecutore e disquisire sul perché alcune siano migliori, preferibili, o più sensate di altre, ma scopriremo, come nella maggior parte delle esperienze estetiche, una resistenza alla definizione, una vaghezza dei principi che abitualmente applichiamo, delle sfumature nei confini che delimitano il bello dal brutto, il gradevole dallo sgradevole, l'estro e l'originalità dall'eccesso, e così via. Per quanto sosteniamo che sia necessario porre l'esistenza di uno o più criteri che ci permettano di considerare un'opera musicale e la sua interpretazione "arte", e che sia legittimo e giusto non arrendersi nel tentativo di una descrizione più accurata di tali principi, tuttavia riteniamo anche che tali criteri, tanto cercati nel più ampio ambito dell'ontologia dell'opera d'arte e della filosofia estetica in generale, tendano a sottrarsi a definizioni specifiche, e che possano funzionare (almeno in questa sede) come una sorta di fondamento, su cui riusciamo a intenderci, senza però afferrarlo pienamente e razionalmente.

Ricapitolando: l'interprete trova lo spazio della sua libertà tra un segno e l'altro dello spartito, ma essa è, necessariamente, sempre vincolata a criteri riconoscibili come di "coerenza interna" o "senso musicale", ma non definibili, come a dimostrare che non solo la notazione stessa è, nella sua costituzione, vaga e convenzionale, ma anche i criteri grazie ai quali ci intendiamo quotidianamente su una buona esecuzione sono altrettanto indefinibili e

incerti. Lo studio della prassi esecutiva ci avvicina a un approccio il più possibile *filologicamente*, “scientificamente” corretto, ma non ci aiuta nel momento in cui indaghiamo la complessa questione dell’interpretazione musicale in senso più ampio e assoluto, filosofico, cercando di cogliere anche dove e perché possiamo parlare di un approccio non solo storicamente, ma anche *artisticamente* interessante. Il rigore scientifico non offre indizi significativi sulla valenza estetica di un’interpretazione, che non si può ridurre a esso.

Allora eccoci di fronte a un duplice problema: abbiamo visto come l’interprete da un lato sia necessariamente vincolato al compositore attraverso una notazione che non è tuttavia mai pienamente esaustiva, dall’altro è inevitabilmente condotto a prendere liberamente delle scelte, che devono tuttavia risultare comprensibili per il pubblico, in quanto dotate di un loro specifico senso, di una coerenza rispetto all’insieme, che non riusciamo anch’essa a precisare in modo esatto.

Nell’ambito che abbiamo provato a delineare, emerge una vaghezza e una difficoltà nel trovare definizioni stabili e assolute. Tuttavia, per quanto l’interprete si muova in questa dimensione indefinita, egli deve essere in grado di entrare in comunicazione sia con il compositore che con il fruitore, attivando una comprensione che oltrepassi i limiti e la convenzionalità dello spartito. Se non vi fosse un dialogo che l’interprete tenta di costruire con il compositore sarebbe impossibile per lui comprenderne e restituirne l’intenzione musicale, che non può essere condensata in una scrittura priva di tutte quelle “cose che non si possono scrivere”. Allo stesso tempo, l’interprete deve attivare una comunicazione e una connessione anche con il fruitore: non può suonare solo per sé stesso, con atteggiamento dilettantistico (che possiede comunque una sua dignità), ma deve in qualche misura modellare la sua attività, la sua arte, rispetto alla possibilità di un ascolto (che non necessariamente avviene fattualmente), rendendo fruibile e decifrabile il senso musicale dell’opera in sé, permettendo all’ascoltatore una

sorta di adeguamento mentale rispetto all'idea interpretativa dell'esecutore che, per essere condivisibile, deve sottostare a quei criteri di coerenza che abbiamo provato a delineare. Abbiamo visto come un approccio radicato unicamente nella scrittura non ci aiuti in questa direzione, allora dobbiamo ipotizzare che questa duplice comunicazione non si fondi su basi nozionistiche o di "comprensione logica" del testo, bensì su basi empatiche. Il concetto di empatia ci offre un fondamento su cui appoggiarci per descrivere quella complessa rete di relazioni che l'interprete intrattiene con il compositore e con il fruitore e, talvolta, anche con i musicisti con cui suona in formazioni di gruppo. L'empatia, nel senso etimologico del termine, indica una capacità di immedesimazione che ci permette di accedere non solo al livello cognitivo dell'altro, comprendendone il pensiero, ma anche a una dimensione emotiva, a un "sentire con". L'empatia consente di spiegare come riusciamo a capirci reciprocamente senza ridurre la nostra comunicazione alla condivisione di principi razionali, assoluti e certi. Se c'è un ambito prevalentemente governato dall'empatia è quello musicale: il musicista ogni giorno, durante lo studio quotidiano, le esibizioni pubbliche o le lezioni che può impartire o ricevere, si impegna in uno sforzo di comprensione che è principalmente di natura empatica. È attraverso una capacità tipicamente umana, non solo razionale, ma anche emotiva, che l'interprete può comprendere e assumere su di sé l'idea, che il compositore ha tentato di riassumere nella scrittura musicale, e restituirla al pubblico. Anche in questa restituzione l'interprete immagina di costruire un dialogo con il fruitore, che empaticamente si apre alla performance proposta, pronto ad accoglierla, ad assecondarla e a lasciarsi guidare dal pensiero dell'esecutore, il quale a sua volta tenta di riproporre quello dell'autore, dando vita a una "catena umana" le cui connessioni sono frutto anche di una comunicazione empatica. Non basta dunque, come abbiamo sottolineato, il necessario studio dello spartito, nella vastità di suggerimenti che può offrire e arricchito da una conoscenza del contesto storico, culturale e musicale in cui una tale composizione è stata creata ed eseguita la prima volta: serve qualcosa di più. Empaticamente l'interprete

può intuire lo specifico modo di esecuzione cui lo spartito solamente allude, dando ogni volta un senso e un'esecuzione diversa, ad esempio, di uno stesso “piano” che compare in un'infinità di partiture, cercando di cogliere, di avvicinarsi il più possibile al senso specifico di quel “piano”, che può essere intimo, malinconico, dolce, o più brillante, talvolta invece asettico. L'interprete si approssima a quell'opera d'arte ideale che nasce nel pensiero del compositore e resuscita in quello di chi le dà vita effettiva, ma facendola anche passare attraverso sé stesso, filtrandola con la propria soggettività. Empaticamente l'interprete prevede l'ascolto del fruitore e rende accessibile il proprio pensiero musicale dell'opera originale. Sono molteplici gli accorgimenti che l'esecutore mette in atto per porsi, anche fisicamente, dal punto di vista (o meglio, di ascolto) del fruitore, studiando anche, ad esempio, l'acustica della sala da concerto. Possiamo dunque affermare che, all'interno di quel minimo spazio lasciato indefinito per via dell'imperfezione della notazione musicale, si sviluppi non solo la libertà, ma necessariamente anche l'empatia dell'interprete. In virtù di questa rete di connessioni empatiche la performance può farsi espressiva, ovvero può esprimere quell'*idea* contenuta nell'opera originale.

4. Accenni kantiani.

Nella “Critica della capacità di giudizio”, Kant analizza alcuni temi che abbiamo, in qualche misura, ripreso. Non è nostra intenzione addentrarci qui nella complessità del pensiero kantiano, ma vogliamo offrire alcune suggestioni rispetto a delle possibili affinità con il nostro discorso.

Innanzitutto, Kant ritiene che l'opera d'arte, attraverso l'ipotíposi simbolica, costituisca un'espressione e una manifestazione sensibile di un'idea. Ciò che rende l'arte bella è la possibilità di creare un accesso intuitivo a un'idea della ragione. Sebbene Kant non descriva il processo dinamico che abbiamo qui provato a ipotizzare, in cui l'idea (l'opera in sé, la vera opera d'arte) viene continuamente “partecipata” da più individui (l'autore, l'interprete, il fruitore) e si manifesta in modi sempre diversi, attraverso infinite

interpretazioni possibili, riteniamo che il pensiero di Kant possa rappresentare un riferimento e una base per le nostre ipotesi.

In secondo luogo, Kant afferma l'impossibilità di fondare il giudizio di gusto, ovvero il giudizio estetico, su principi oggettivi, distinguendolo così nettamente dal giudizio logico, che sussume le rappresentazioni secondo concetti determinati. Nella “Dialettica della capacità di giudizio estetica”, inoltre, Kant propone una differenza tra il disputare, che prevede la possibilità di trovare un accordo tra soggetti attraverso l'argomentazione razionale, e il discutere, che fonda la stessa possibilità non su concetti, ma su giudizi che riguardano il sentimento. Kant sembra sottolineare dunque la specificità dell'ambito e dell'esperienza estetica rispetto a quella conoscitiva e intellettuale. La mancanza di principi oggettivi che ci permettano di disputare sul gusto non annulla però la legittimità della pretesa all'universalità dei giudizi estetici. Legittimamente noi ci aspettiamo che i nostri giudizi di gusto siano potenzialmente condivisi da ognuno, e ciò avviene, secondo Kant, perché si fondano sul funzionamento delle nostre facoltà soggettive, che abbiamo in comune con ogni essere umano. Nella “Deduzione dei giudizi di gusto” Kant dimostra come la possibilità di comprenderci sulle questioni estetiche si basi sulla stessa idea di umanità, su un “senno comune” che è “il minimo che ci si possa pur sempre aspettare da chi avanzi la pretesa di essere chiamato uomo”². Non solo, da questo elemento minimale comune a tutti gli uomini, la semplice e naturale condivisione delle stesse facoltà soggettive, deriva la possibilità di una comunicabilità in ambito estetico, dunque la possibilità di comprenderci reciprocamente sulle questioni di gusto, pur non ricorrendo a concetti intellettuali. Sebbene Kant, nel '700, non parlasse di empatia, sembra in qualche modo suggerire che la possibilità di intenderci rispetto a temi quali la bellezza si fonda necessariamente su una comunicazione di natura particolare, sulla possibile condivisione di un

² I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), a cura di L. Amoroso, tr. it. L. Amoroso, Rizzoli, Milano 2024, p.391.

sentimento, connessione che può avvenire in virtù di ciò che ci accomuna agli altri, ovvero la nostra stessa umanità, la costituzione universale della nostra soggettività.

Bibliografia

- G. Frescobaldi, *Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo, Avvertimenti al lettore*, Roma 1615.
- L. Couperin, *Pièces de Clavecin, Prélude a l'imitation de Mr. Froberger*, Parigi 1716.
- F. Chopin, *Balladen, Ballade no.4 in f minor op.52*, Lipsia 1843.
- I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), a cura di L. Amoroso, tr. it. L. Amoroso, Rizzoli, Milano 2024.