

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32395

IL SILENZIO DEL SOLISTA. RIFLESSIONI SULL'INTERPRETAZIONE PIANISTICA

Emanuele Ferrari

Università degli Studi di Milano-Bicocca
ROR 01ynf4891

emanuele.ferrari@unimib.it

ABSTRACT IT

Il silenzio riveste un ruolo fondamentale per un pianista, sia nella pratica quotidiana che nell'esecuzione in pubblico. Questo saggio si concentra sulla natura multiforme del silenzio, che, a un'analisi approfondita, si rivela un elemento chiave della ricerca musicale che ogni interprete consapevole conduce nel tentativo di comprendere e assimilare la partitura. Lo stesso vale per le esibizioni in pubblico, dove il silenzio collega lo spazio interiore e personale del pianista al pubblico, attraverso l'interpretazione musicale delle pause indicate nella partitura e il silenzio effettivo del pubblico.

Parole chiave: Silenzio, esecuzione pianistica, ricerca artistica

THE SOLOIST'S SILENCE. REFLECTIONS ON PIANO PERFORMANCE

ABSTRACT EN

Silence plays a pivotal role for a piano performer, both in every-day practice and in public performance. This essay focuses on the manifold character of silence, which, to an in-depth analysis, turns out to be a key element of the musical research that any conscious performer conducts in his attempt to understand and assimilate the score. The same applies to public performances, where silence connects the inner, personal space of the player to the public, through the musical rendering of the silences noted in the score, and the actual silence of the audience.

Keywords: Silence, piano performance, artistic research



*Alla memoria di Nicola,
che sapeva lasciare spazio agli altri parlando,
ed essere ben presente tacendo.*

Pubblico e privato

Il pianista ha una doppia vita¹, una illuminata dai riflettori, l'altra che si svolge nell'oscurità. La prima è la sua attività professionale di performer, la seconda è fatta dalle ore quotidiane dedicate allo studio e alla ricerca. La filosofia della scienza distingue tra *contesto della scoperta* e *contesto della giustificazione*. Per Reichenbach, la genesi delle scoperte scientifiche non è affare del logico che si occupa di scienza, per cui la logica si occupa soltanto del contesto della giustificazione². Questa distinzione ne richiama un'altra, che attraversa dagli albori la cultura occidentale: quella tra pubblico e privato. «Si tratta di categorie di origine greca, che ci sono state trasmesse nello stampo linguistico romano. Nella città-stato greca al culmine del suo sviluppo, la sfera della *polis*, che è comune (*koinon*) ai liberi cittadini, è rigorosamente separata dalla sfera dell'*oikos*, che è propria di ogni singolo (*idion*)»³.

La relazione tra le due sfere è ben definita: il regno della necessità e della caducità «resta immerso nell'ombra della vita privata. Di fronte ad esso la sfera pubblica si leva, nell'autointendimento dei greci, come un regno della libertà e del permanente»⁴.

Nel caso della musica, il silenzio attraversa questi due àmbiti. L'attività privata di studio e ricerca dell'interprete appare già essa stessa come una forma di silenzio, se rapportata a quella pubblica. A fronte del *darsi al pubblico* dell'esecutore, ciò che precede e segue l'esibizione ne è in un certo senso una forma privativa: l'interprete esce dalla sfera del visibile, dell'udibile e del tangibile, per ritirarsi *in una zona di silenzio*, dalla quale uscirà in occasione dell'esibizione successiva. È parte del gioco e dell'illusione estetica che questo silenzio abbia la forma di un venir meno, di un ritirarsi, di un sottrarsi allo sguardo: Habermas ricorda che, nei confini dell'*oikos*, «i bisogni elementari e il conseguimento del necessario alla vita sono pudicamente celati»⁵.

La prima parte del nostro studio sarà dedicata a questa zona d'ombra; la seconda, all'esibizione pubblica.

¹ Usiamo pianista, esecutore ed interprete come sinonimi, per indicare materialmente la stessa figura. Il contesto e l'analisi mostreranno via via quali sono le implicazioni e le prospettive che l'uso dei diversi termini evidenzia di volta in volta.

² H. Reichenbach, *La nascita della filosofia scientifica* (1951), tr. it. di D. Parisi e A. Pasquinelli, Il Mulino, Bologna 1971.

³ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), tr. it. di A. Illuminati, F. Masini e W. Perretta, Laterza, Roma-Bari 1994⁴, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 14.

L'interpretazione, lo studio, la ricerca

Il silenzio interiore

Il pianista che studia un pezzo è impegnato in un lavoro di scoperta, attribuzione e ricostruzione del senso di un testo. Un primo livello al quale il silenzio gioca un ruolo è comune ad altre attività interpretative, come l'interpretazione filosofica. Con un'espressione un po' vaga, ma anche molto intuitiva, potremmo chiamarlo *silenzio interiore*. È l'esigenza di *fare posto al testo*, garantendo che la sua apprensione da parte dell'interprete avvenga in un ambiente mentale e psichico sgombro e non inquinato dal "rumore" – metafora che indica un turbinio di pensieri, emozioni e immagini disfunzionale a un approccio efficace al testo. Questo livello del silenzio ha una funzione *ecologica*: garantisce un'idoneità di massima dell'ambiente-interprete alla ricezione del testo. È un silenzio preliminare allo sviluppo della comprensione.

La sensibilità

Da qui in poi, però, musica e filosofia divergono. L'interpretazione del testo di Kant produce un altro testo, orale o scritto: una lezione universitaria o un libro. L'interpretazione di una Sonata di Beethoven, invece, produrrà *la sua esecuzione*, pubblica o privata. Ciò significa che l'intera attività di scoperta, attribuzione e ricostruzione del senso del testo – lo spartito – si gioca sul terreno estetico di una *conoscenza sensibile*, fatta di concrete *qualità e relazioni sonore*: velocità, volume, timbro, accenti, risonanze, e così via. Non parole, dunque, ma qualità sensibili prodotte da movimenti intenzionali del corpo, impegnato in un gesto performativo⁶.

Questa dimensione sensibile cambia le cose. Il senso che lo spartito mi indica non è un'intelaiatura concettuale, ma un insieme di qualità e relazioni sonore che sta a me intuire, concepire e mettere in forma udibile suonando. Tutte le mie risorse possono concorrere a questo compito, ma nel caso della musica devono prendere la forma di una specifica *sensibilità*. La lingua italiana convoglia opportunamente nello stesso verbo – *sentire* – tre significati in relazione tra loro; quello acustico, quello emozionale e quello somatico. In questo senso, *il filo che guida il pianista è il suo sentire*.

In silenzio, all'ascolto

È un sentire nutrito di esperienza, conoscenza, analisi, cognizione e altro: ma pur sempre e innanzitutto un sentire, che come tale si esplica in un triplice ascolto. Il

⁶ G. Caruso, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e Metodi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022, p. 105.

primo è l'ascolto del testo scritto: una rappresentazione muta, approssimativa e intuitiva, dei sintagmi sonori indicati dalle note, alla ricerca di ogni indizio significativo. Vi è poi l'ascolto delle molteplici risonanze, reazioni e immagini che questo provoca nell'interprete stesso; infine, vi è l'ascolto della concreta traduzione di tutto questo in gesti esecutivi parziali, provvisori e sperimentali. Le tre dimensioni funzionano come fasi di un unico processo circolare ed unitario.

In questo processo il silenzio gioca un ruolo fondamentale. Il silenzio dell'interprete è tutt'uno con il suo *porsi all'ascolto*: è un silenzio attivo, che coincide con l'esercitare una sensibilità e una reattività profonda, con lo stare in contatto con ciò che io sono – il mio *risuonare alla musica* – e con ciò che *non sono* – la musica stessa. In sostanza, questo silenzio è l'apertura di uno spazio ermeneutico. Senza questo silenzio, il rapporto col testo tende ad orientarsi riduttivamente verso l'esecuzione, saltando un'approfondita e consapevole ermeneutica del testo. Lo spartito è allora inteso solo come una sorta di scheda perforata, come un insieme di istruzioni dettagliate da realizzare compiendo un insieme di atti che le traducano nel modo (nel migliore dei casi) più fedele possibile.

Esperienza, sospensione e patire. Gadamer

Quella del pianista è un'attività interpretativa che ha come testo lo spartito, come filo conduttore la sensibilità, come materiale i suoni e come esito il gesto performativo e l'esecuzione del pezzo. È un quadro diverso da quello che vale per uno studioso di Kant, un esegeta biblico o un giurista. Eppure, valgono anche in questo ambito alcune considerazioni maturate in teorie formulate per l'ermeneutica dei testi, nel senso tradizionale di *testi scritti*; in sostanza, ermeneutiche delle parole e del discorso. Scrive Gadamer: «La coscienza ermeneutica ha il suo compimento non nella certezza metodologica, ma in quella stessa disponibilità all'esperienza che abbiamo visto caratterizzare l'uomo sperimentato rispetto al dogmatico»⁷.

Disponibilità all'esperienza: ecco una sintesi delle tre fasi circolari dell'ascolto che abbiamo descritto. Con in più tutta la ricchezza espressiva ed evocativa del termine "esperienza", che sa di tempo vissuto, mani che si sporcano con la vita, ricchezza sensibile, tentativi ed errori. E la "disponibilità a..." è proprio ciò che abbiamo chiamato *silenzio all'ascolto*; non solo uno spazio libero, ma anche una *tensione verso*: nel caso del pianista, verso un'esperienza del testo musicale.

Ancora di Gadamer è il secondo concetto chiave: «Ogni domanda trova il suo senso solo passando attraverso questa fase di sospensione, in cui essa è problema aperto»⁸. Questo vale anche per il pianista, il cui silenzio è teso e sospeso in un'interrogazione continua del testo. «Per la verità un pianista come me non studia mai in modo tradizionale. Quasi non studia, ma ascolta sé stesso, guarda le sue mani

⁷ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1990⁷, p. 418.

⁸ Ivi, p. 420.

muoversi, decide una diteggiatura diversa da quella scritta, per capire se il suono che poi ne deriva può dirsi più efficace. Un concertista non studia, ma interroga il pianoforte [...]»⁹.

Infine, di Gadamer è il riferimento alla sensibilità, al *patire* come condizione dell'interprete, che in un certo senso *si trova investito* dal testo e dalle domande che esso pone: «Noi facciamo esperienze, in realtà, solo in virtù dell'urto rappresentato da ciò che non si adatta pienamente all'opinione preesistente. Perciò anche il domandare è piuttosto un patire che un agire. La domanda si impone, non è più possibile scansarla restando fermi al modo di vedere abituale¹⁰»,

In uno col suo essere *disponibilità all'esperienza e sospensione interrogante*, il silenzio del musicista interprete è *disponibilità a farsi toccare* dalle cose: come si vede, questo silenzio è uno *spazio di relazione*. E di dialogo, potremmo aggiungere. Max Picard lo dice con suggestivo linguaggio sapienziale: « [...] quando un uomo stava di fronte a un oggetto e lo indagava, tra uomo e oggetto nasceva un dialogo. L'oggetto veniva dato in custodia all'uomo quando questi lo catturava e lo capiva, l'oggetto conosceva un *aumento* grazie all'incontro con l'uomo e pure l'uomo accedeva a un di più, in quanto aveva aiutato l'oggetto ad accedere a un eccesso¹¹».

Lo spaesamento, l'appello e l'udire: Heidegger

In *Essere e tempo* troviamo un riferimento al silenzio che riguarda l'atteggiamento dell'essere umano (l'Esserci) verso l'esistenza, in particolare la finitezza e la morte. Si parla della coscienza, dei caratteri fondamentali della sua "chiamata", ed è qui che il silenzio entra in gioco. Vi è un *contesto rumoroso* del quale il silenzio è l'antidoto: «Poiché quest'ultimo sentire è stordito dal "chiasso" e dalla rumorosa equivocità della chiacchiera ogni giorno "nuova", la chiamata dovrà farsi sentire silenziosamente [...]. *Chi dà a comprendere chiamando in questo modo è la coscienza*¹²».

Potremmo ben dire, da parte nostra, che la coscienza artistica dell'interprete musicale *opera nel silenzio*: «*La coscienza parla unicamente e costantemente nel modo del silenzio*»¹³. Un silenzio che è anche *spaesamento*, condizione ineliminabile e necessaria per qualsiasi interpretazione feconda: «La chiamata non racconta storie e chiama tacitamente. Essa chiama nel modo spaesato del *tacere*. E ciò perché la voce della chiamata non giunge al richiamato assieme alle chiacchiere pubbliche del Sì, ma lo trae fuori da esso *richiamandolo al silenzio del poter-essere esistente*¹⁴».

Nella loro ricchezza questi passi fanno luce anche sul nostro tema specifico: in

⁹ R. Cotroneo, *Presto con fuoco*, Mondadori, Milano 1997, p. 31.

¹⁰ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 423.

¹¹ M. Picard, *Il mondo del silenzio* (1948), tr. it. di J.-L. Egger, Servitium, Milano 2014, p. 72.

¹² M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, p. 329.

¹³ Ivi, pp. 331-332.

¹⁴ Ivi, p. 336.

particolare, l'idea della chiamata ci aiuta a mettere a fuoco il fatto che un brano musicale per l'interprete è *un appello*. Il silenzio di cui stiamo parlando è la condizione in cui tale appello si rende *udibile*, ed è tutt'uno con il *prestare orecchio*: «È però possibile stabilire esaurientemente ciò che la coscienza attesta, solo se è stato fissato con sufficiente chiarezza il carattere dell'*udire* che corrisponde adeguatamente al chiamare»¹⁵.

Il cantiere del silenzio

Ce n'è abbastanza, crediamo, per considerare lo studio quotidiano del pianista in una prospettiva inedita e apparentemente paradossale: l'attività di ricerca di un interprete è un *cantiere del silenzio*. Sullo sfondo che abbiamo delineato, in questo cantiere si verificano una serie di fenomeni legati al silenzio. Vi sono i silenzi presenti nella musica, a cui ho dedicato due studi che mi limito a richiamare: questi silenzi sono parte della forza espressiva dei brani, e vanno *resi e compresi* adeguatamente in fase di esecuzione pubblica del brano¹⁶. Si tratta di silenzi-crocevia tra le varie dimensioni dell'opera musicale; indicati sullo spartito, hanno lo stesso tipo di esistenza ideale ed intenzionale dell'opera musicale descritta da Ingarden¹⁷ ma, proprio come il brano nel suo insieme, trovano attuazione e vita solo nella concretezza del tempo e dello spazio fisico in cui avviene l'esecuzione. Un tempo vissuto in cui, come dice Bergson, «gli stati di coscienza sono progressi, e non cose»¹⁸.

Inoltre, osservando questo cantiere si può assistere alla *maturazione dell'interprete*, che può nel tempo approfondire e rendere più significativa la sua esperienza dei silenzi che abitano la musica. Se il *tocco* di un pianista è tradizionalmente considerato un emblema della sua eccellenza artistica, la gestione delle pause e dei silenzi è un indice non meno importante della sua maturità di interprete.

Questa maturità è visibile anche in un'altra dimensione del silenzio: il progressivo ritrarsi della soggettività empirica dell'interprete, man mano che il suo rapporto con la musica si fa più profondo; è quella che Brendel chiama «modestia costitutiva dell'interprete»¹⁹.

In un'interpretazione artisticamente compiuta, l'io empirico del pianista diventa paradossalmente irrilevante proprio nel momento in cui il suo intero essere trova piena e adeguata espressione, *divenendo la voce del pezzo ed assumendone la voce*. È un complesso movimento, da un lato di messa fuori gioco e dall'altra di

¹⁵ Ivi, p. 338.

¹⁶ E. Ferrari, *Ascoltare il silenzio*, Mimesis, Milano 2013; *Id.*, *The Use of Silence in Classical Music: Perspective on Listening and Understanding*, Horizon Research Publishing, San Jose, CA, USA 2017.

¹⁷ R. Ingarden, *L'opera musicale e il problema della sua identità* (1966), tr. it. di A. Fiorenza, Flaccovio Editore, Palermo 1989.

¹⁸ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1927), tr. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 125.

¹⁹ A. Brendel, *Il velo dell'ordine. Conversazioni con Martin Meyer* (2001), tr. it. di G. Taglietti, Adelphi, Milano 2002, p. 259.

piena realizzazione di sé nell'investimento delle proprie risorse in un progetto, che Gadamer ha descritto per l'ascoltatore; le sue parole però valgono anche per l'interprete nell'atto di eseguire un pezzo (del quale, diremmo con Gadamer, è *presso*):

«In verità, l'esser fuori di sé è la possibilità positiva di esser pienamente presso qualcosa, di "assistervi". Un tale assistere ha il carattere dell'oblio di sé, ed è costitutivo dell'esperienza dello spettatore di esser preso dalla contemplazione in modo da dimenticarsi di sé. L'oblio di sé, però, è qui qualcosa di totalmente diverso da una condizione privativa, giacché scaturisce da una dedizione attenta alla cosa, che è un atto positivo dello spettatore²⁰.

L'esecuzione, la performance, il pubblico

L'afasia del performer

Quest'ultimo aspetto del silenzio fa da *trait d'union* con il secondo contesto che ci interessa, quello dell'attività pubblica del pianista. Vale quindi la pena di approfondire il tema del silenzio come *oblio di sé*, per citare l'espressione di Gadamer.

Vittorio Mathieu ricorda l'esame dell'arte del poeta e del rapsodo che Socrate intraprende nello *Ione*, dichiarandolo divino sì, ma destituito di arte. In sostanza, il rapsodo che declama Omero in modo trascinate non lo fa perché conosce a fondo il testo, ma perché è *posseduto dal dio*. Mathieu si allontana dall'esegesi platonica usando questo spunto per una considerazione per noi preziosissima. Il non essere "padrone" di ciò che dice non prova affatto la follia del rapsodo, dice l'autore, ma piuttosto che egli affidava la guida dell'interpretazione allo spirito del testo, anziché dirigerla a suo arbitrio. «L'interprete, come intermediario, non è un "posseduto" [...] dallo "spirito dell'opera", ma è uno *spossessato*: spossessato della facoltà di dirigere le cose a suo piacimento, poiché non è lui il padrone del senso. Non parla per dir cose sue, e nemmeno parla (nel caso privilegiato della musica, lo si vede meglio che a proposito dei testi letterari) "in nome" dell'autore. Lascia, piuttosto, *parlare la cosa*»²¹.

L'interprete dunque *non parla in prima persona*. Il che significa che, in quanto soggetto grammaticale della frase, per così dire, *deve tacere*.

Ecco una differenza tra la ricerca artistica e quella musicologica. Se parlo di un brano di Chopin a un convegno, potrò ben mettere in rilievo l'approccio che ho scelto, le domande che mi sono poste, le risposte che ho trovato. Che sia *io* a parlare di Chopin è corretto, fa parte del "patto d'aula", e non tradisce alcuna inclinazione narcisistica. Se invece *suono* Chopin in pubblico, posso sì porre me stesso al centro dell'attenzione: è ciò che fanno non pochi pianisti del terzo millennio che *mettono*

²⁰ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 159.

²¹ V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali Edizioni, Milano 1983, p. 160.

in scena il fatto che suonano, proponendo *questa scena* come il nucleo dello spettacolo. Il risultato è però un tradimento del ruolo dell'interprete, trasformato qui, in termini estetici, in un usurpatore.

Se questo non avviene, *io che suono devo tendere a scomparire*. Devo perdere *la mia voce* per ritrovarla, infinitamente più nobile e ricca di risonanze, *sciolta nella voce del pezzo, nel pezzo a cui do voce*.

Il silenzio del performer è quindi una paradossale *afasia dell'io*, scelta consapevolmente e senza riserve. Come si vede, questo silenzio è un *ethos*.

Il silenzio come cerniera

Questa dimensione del silenzio è in qualche modo rafforzata, nel caso del pianista, dal fatto che egli non solo *tace* – questa volta, intendiamo, nel senso materiale che *non parla* – ma *neppure si rivolge fisicamente al pubblico*. L'orientamento nello spazio suggerisce anche visivamente che non è l'esecutore a parlare al pubblico, ma il compositore; o meglio, la musica stessa. Ma se il pianista non conduce un'orazione in prima persona, cosa fa? *Costruisce mondi*. "Costruisce" in senso minore e subordinato rispetto alla "costruzione primaria" del compositore, eppure questo è il senso profondo del suo stare davanti al pubblico. Questa costruzione non ha bisogno di una postura dialogica, bensì, di nuovo, di silenzio.

Qui silenzi in gioco sono almeno tre: il primo è il silenzio interiore dell'interprete, quel suo stare in ascolto e all'ascolto che abbiamo descritto sopra, che nell'esecuzione pubblica si riconfigura in chiave performativa come silenzio più che mai attivo e presente.

Vi è poi il silenzio al plurale, cioè l'insieme di livelli ai quali il silenzio è presente nello spartito, dalle pause materiali all'evocazione espressiva. Questi silenzi hanno la stessa natura ideale e intenzionale dei suoni che formano il pezzo: ad esempio, se durante una sospensione il silenzio viene materialmente rotto da un rumore in sala, nessuno, pur rammaricandosene, penserà che "il pezzo" sia stato danneggiato. La sua esecuzione pubblica sì, però. E questo è il terzo silenzio in gioco, quello del pubblico.

Questi tre silenzi sono concettualmente distinguibili, ma nell'atto performativo sono sovrapposti e fusi in un unico orizzonte. Un lungo silenzio sospeso può trovarsi alla fine di una frase. Come tale, è innanzitutto indicato dal compositore sullo spartito. Ma il pianista potrà dare a questo silenzio la sua forza espressiva solo attingendo *al proprio* silenzio, in sostanza trasformandolo in durata vissuta, filtrata e ricreata dalla propria sensibilità. Nell'esecuzione pubblica questo silenzio viene infine a concretizzarsi, a verificarsi e ad *accadere* solo nella materialità del silenzio in sala, quello collettivo del pubblico.

Queste tre dimensioni del silenzio – dell'opera, dell'interprete e del pubblico – agiscono sinergicamente e *risuonano l'una nell'altra*, amplificandosi a vicenda. È quindi vero che, idealmente, il valore estetico di una pausa è lo stesso ascoltando

un disco o durante un concerto. Ma *l'esperienza* di quel silenzio non è la stessa, se è fatta nella solitudine di una stanza o se si è circondati da un silenzio collettivo che ne amplifica l'impatto e la risonanza emozionale. L'idealità dei silenzi del pezzo ha quindi la funzione di cerniera tra artista e pubblico: il pianista è l'attivatore, colui che *li chiama alla vita* e alla durata vissuta; il pubblico ne è invece il recipiente e la cassa di risonanza, *l'amplificatore*.

Il silenzio performativo: Austin

Nell'esecuzione pubblica pause e silenzi acquistano una sorta di *completezza espressiva* che è anche linguistica. Per riprendere una distinzione di Austin (che qui usiamo come suggestione, senza pretese di rigore analitico), i silenzi del brano sono atti *locutori*, dotati di un significato; un significato non verbale, ma comunque decifrabile in termini musicali. Ma hanno anche una certa *forza* nel dire qualcosa (che noi chiameremmo forza espressiva), come gli atti che Austin e Searle chiamano *illocutori*. Infine, questi silenzi producono degli effetti negli ascoltatori, come gli atti *perlocutori*. Non vogliamo applicare ingenuamente una teoria maturata in un diverso ambito, ma notiamo che, nella performance pubblica, le pause e i silenzi musicali hanno un ruolo che richiama quello degli *enunciati performativi*. Nella complessità stratificata dei loro sensi, le pause e i silenzi della musica sono anche *inviti*, *appelli* e *ordini* rivolti al pubblico, in un complesso gioco di rimandi e funzioni²².

Il silenzio come ethos: Ercole e Sisifo

Eccoci risospinti sul versante dell'*ethos*, come se il silenzio stentasse a restare nei confini dell'estetico. Già i manuali di retorica del Seicento, del resto, distinguevano il "silenzio prudente", tipico delle persone dotate di buon spirito, da quello artificioso dei meschini e diffidenti, e così via, secondo una tipologia pragmatica che connetteva silenzi, attitudini e comportamenti²³.

Quella dell'esecutore che mette fuori gioco il proprio *ego* è una scelta, un comportamento, un abito. Ora, il silenzio è proprio ciò *che si addice* a questo abito. «Te decet hymnus, Deus, in Sion» recita il Salmo LXIV, al Signore si addicono gli Inni. Anche il silenzio ha delle sfere e degli ambiti a cui si addice.

Heidegger, dopo aver ricordato che la coscienza parla unicamente nel modo del silenzio, soggiunge: «Con ciò essa non solo non perde nulla in fatto di percepibilità, ma costringe l'Esserci, richiamato e ridestato, al silenzio che si addice ad esso»²⁴.

Un altro spunto viene da Bataille: il carnefice «parla ai suoi simili, quando vuole farlo, con il linguaggio dello stato. E se invece è sottoposto al dominio della passio-

²² J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* (1955), tr. it. di C. Villati, Marietti, Bologna 2025; J.R. Searle, *Atti linguistici* (1969), tr. it. di G.R. Cardona, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

²³ E. Banfi, *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1999, p. 41.

²⁴ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 332.

ne, il silenzio ipocrita di cui si compiace gli dà il solo piacere che a lui si addica»²⁵.

Veniamo a noi. In un concerto pubblico il pianista appare come *un eroe*. La lunghezza dei pezzi, le enormi difficoltà tecniche della “musica classica”, l’eseguire tutto a memoria e l’impossibilità di correggere gli errori, combinati con la straordinaria pressione prodotta da decine, centinaia o migliaia di “sguardi udenti” del pubblico, danno a un concerto il respiro epico di una grande impresa. Impresa in cui, in effetti, l’eroe-pianista si gioca la vita, quella professionale, e l’onore, cioè la reputazione. Da questo punto di vista il senso simbolico e arcaico del concerto è quello di una *prova del fuoco*, eterno rito di iniziazione e convalida perpetuamente in scadenza, da ripetersi all’infinito, tra Ercole e Sisifo.

Il silenzio del corpo

Su un altro versante, però, le cose sono diverse. Il pianista è impegnato pubblicamente in un’attività che comporta sì attenzione, sforzo e concentrazione prolungata: ma questa attività, a differenza delle fatiche di Ercole, si colloca sotto il segno di un piacere spudorato e senza riparo. Non c’è bisogno di richiamare millenni di diffidenza filosofica e teologica verso la musica: lo sa qualunque ascoltatore, e ciò che l’esecutore sperimenta è centuplicato dal contatto diretto con lo strumento. Su questo versante, che coesiste in sottile equilibrio con l’altro, l’esibizione pubblica è sempre e comunque *l’ostentazione di un concubinage* con la musica (prendo l’espressione da Musil, che la riferisce alla matematica).

È dunque amoreggiamento, contatto fisico, vibrazione. Il corpo *eroico*, *impegnato* nella musica è anche un corpo *erotico*, *impregnato* dalla musica. E ciò avviene sotto gli occhi del pubblico, in scena.

Il silenzio e l’osceno

Drammatizzando, ma senza inventare nulla, possiamo dire che vi è un fondo *osceno* nel suonare in pubblico. Una nota e fantasiosa etimologia della parola *osceno* ne riconduce l’origine a “fuori scena”. Anche senza basi filologiche, l’idea calza a pennello. Il fatto è che l’esecuzione, invece, *viene portata in scena*. Ed ecco allora l’esigenza di una *divisa*, nel doppio senso di *abito e decisione*, di un *contegno* che, anziché assecondare questo carattere, faccia da argine e correttivo. Tradizionalmente questo contegno si traduce in una ridotta mobilità del corpo. È Una mobilità che è pienamente espressa solo in quanto *azione produttrice del suono*, senza alcun limite al virtuosismo più sfrenato, dunque *funzionale*. Ma è anche una mobilità severamente controllata nella *reazione espressiva* alla musica che essa stessa produce: il pianista non balla, non si inarca, non si raggomitola o si stira, e così via. Se lo fa, di solito lo fa in modo funzionale al movimento delle dita, riscattando così la

²⁵ G. Bataille, *L’erotismo* (1957), tr. it. di A. Dell’Orto, SE, Milano 2022, p. 178.

scompostezza nello sforzo unitario di corpo e anima, tesi entrambi alla produzione del suono.

Il punto più delicato di questo arco tensivo è il volto. Come è ovvio, la mimica facciale *non concorre* alla produzione del suono, il che, nel contesto che stiamo delineando, la rende *irredimibile*. Ricordo l'espressione disgustata con cui Richter, in un documentario, si scagliava contro le riprese ravvicinate della telecamera con speciale accento di riprovazione: «Cosa dovrebbe inquadrare? *La faccia?!* ».

È questa la ragione profonda per cui lo spettacolo di un pianista che reagisce al divenire musicale che egli stesso sta producendo con espressioni e smorfie continue risulta distraente, ma soprattutto *indecente*. Di nuovo drammatizzando, diremmo: *osceno*. Anni fa era presente in rete un video di Lang Lang che eseguiva le *Variazioni Abegg* di Schumann. Prima ancora di suonare, un'espressione compiaciuta e lasciva, degna di un satiro che pregusti l'accoppiamento con una ninfa, dava il tono a una mimica facciale che esprimeva un misto spudorato di piacere e auto-compiacimento, e veniva mantenuta per l'intera durata del pezzo. La sensazione, sconcertante e precisa, era di assistere a una paradossale *pornografia senza nudi*. Osserva Žizek:

La lezione della pornografia è così più importante di quanto possa sembrare: essa riguarda il modo in cui la *jouissance* è lacerata tra Simbolico e Reale. Da una parte la *jouissance* è "privata", è il cuore che resiste allo svelamento pubblico (sappiamo come sia imbarazzante per noi quanto i nostri intimi modi di godimento, i nostri tic privati ecc., vengono svelati pubblicamente); dall'altra, tuttavia, la *jouissance* "conta" solo in quanto registrata dal grande Altro; essa tende in sé verso questa iscrizione (dalla vanteria pubblica alla confessione al proprio amico più caro)²⁶.

Se nel caso del pianista-eroe il pubblico è l'erede del coro della tragedia greca che ne osserva e commenta le imprese, su questo secondo versante ha invece un ruolo voyeristico che oscilla tra ammirazione e invidia, complicità e distacco, gratitudine e interesse morboso (la "conta degli errori" dei presunti esperti...).

Al centro di questo vortice, il pianista può mantenere rotta ed equilibrio con il *silenzio del volto*. In un campo di forze come quello del concerto, in cui ogni dettaglio conta, la neutralità del viso equivale quasi a una scelta etica: è la determinazione a *non sovrapporre la propria voce* a quella del compositore, e a lasciare con la dignità degli umili che la musica dispieghi la sua magnificenza, senza tentare di intestarsela come personale occasione di godimento.

Bibliografia

AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962; *Come fare cose con le parole*, tr. it. di C. Villati, Marietti, Bologna 2025.

²⁶ S. Žižek, *Che cos'è l'immaginario* (1997), tr. it. di G. Illarietti e M. Senaldi, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 290.

BANFI, Emanuele (a cura di), *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1999.

BATAILLE, George, *L'érotisme*, Les éditions du minuit, Paris 1957; *L'eroticismo*, tr. it. di A. Dell'Orto, SE, Milano 2022.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris 1927; *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.

BRENDEL, Alfred, *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2001; *Il velo dell'ordine. Conversazioni con Martin Meyer*, tr. it. di G. Taglietti, Adelphi, Milano 2002.

CARUSO, Giusy, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e Metodi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022.

COTRONEO, Roberto, *Presto con fuoco*, Mondadori, Milano 1997.

FERRARI, Emanuele, *Ascoltare il silenzio. Viaggio nel silenzio in musica*, Mimesis, Milano 2013.

The Use of Silence in Classical Music: Perspective on Listening and Understanding, Horizon Research Publishing, San Jose, CA, USA 2017.

GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960; *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1990⁷.

HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1962; *Storia e critica dell'opinione pubblica*, tr. it. di A. Illuminati, F. Masini e W. Perretta, Laterza, Roma-Bari 1994⁴.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1927; *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976.

INGARDEN, Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966; *L'opera musicale e il problema della sua identità*, tr. it. Di A. Fiorenza, Flaccovio Editore, Palermo 1989.

MATHIEU, Vittorio, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali Edizioni, Milano 1983.

PICARD, Max, *Die Welt des Schweigens*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1948; *Il mondo del silenzio*, tr. it. di J.-L. Egger, Servitium Editrice, 2014².

REICHENBACH, Hans, *The rise of scientific philosophy*, University of California Press, Berkeley 1951; *La nascita della filosofia scientifica*, tr. it. di D. Parisi e A. Pasquinelli, Il Mulino, Bologna 1971.

SEARLE, John Roger, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969; *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, tr. it. di G.R. Cardona Bollati Boringhieri, Torino 2009.

ŽIŽEK, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, Verso Book, London and NY 1997; *Che cos'è l'immaginario*, tr. it. di G. Illarietti e M. Senaldi, Il Saggiatore, Milano 2016.