



ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 10 / 2017

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



© 2017 ISLL - ISSN 2035-553X

Vol. 10 /2017

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788898010493

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/5565

Italian Society for Law and Literature is an initiative by
CIRSFID – University of Bologna
Via Galliera, 3 – 40121 Bologna (Italy)
Email: cirsfid.lawandliterature@unibo.it
www.lawandliterature.org



DIRITTO E MUSICA

IL TERRENO COMUNE DELL'INTERPRETAZIONE.
L'ESPERIENZA DI ARTURO TOSCANINI E GUSTAV MAHLER

Giulia Pratelli
pratelligiulia@gmail.com

Abstract

[*Law and Music. The common ground of interpretation. The experience of Arturo Toscanini and Gustav Mahler*]. Law and Music are closer than we might think. The main contact point probably is interpretation, that can be observed by different slants. This essay shows how the *modus operandi* of jurists and musicians sometimes can be very similar through analysis of the conducting by Arturo Toscanini and Gustav Mahler, two of the greatest conductors of all times.

Key Words:

Law, Music, Interpretation, Comparison.



Italian Society for
Law and Literature

DIRITTO E MUSICA

IL TERRENO COMUNE DELL'INTERPRETAZIONE. L'ESPERIENZA DI ARTURO TOSCANINI E GUSTAV MAHLER

Giulia Pratelli*

1. Diritto e musica, due ambiti solo apparentemente distanti tra loro

Law and Humanities, che possiamo tradurre in italiano con l'espressione "Diritto e Cultura", è un movimento culturale, un campo di ricerca che si occupa di indagare le relazioni tra il diritto e tutto ciò che costituisce "alta" espressione dell'umano: letteratura, musica, cinema, teatro. Questo movimento si propone di dimostrare quindi la vicinanza del diritto alle arti e dunque all'umanità, indicando come, ambiti che appaiono *prima facie* completamente distanti e avulsi l'uno dall'altro, siano in realtà vicini e simili tra loro. Il diritto sembra distinguersi dalle arti per le sue caratteristiche pretese veritative e per la sua imposizione autoritativa, ma la prospettiva cambia se si intende il termine "diritto" nella sua accezione completa (non limitandosi al significato di "legge") e considerandolo come portatore di una profonda conoscenza dell'umano, di valori condivisi e, non necessariamente, imposti dall'alto. Allo stesso modo, anche le arti possono essere osservate da un diverso punto di vista, che permetta di evidenziarne la vicinanza al diritto: la letteratura, ad esempio, che trova nel linguaggio lo stesso mezzo espressivo del diritto, oppure la musica, che necessita di un intervento interpretativo, come avviene in ambito giuridico affinché la legge possa trovare una reale applicazione e non rimanga lettera morta. Come afferma Giorgio Resta, in uno dei suoi saggi dedicati alla comparazione tra scienza giuridica e musica:

Il dialogo con le altre discipline umanistiche, può rappresentare per il giurista uno strumento indispensabile di lavoro, poiché permette di allargare sensibilmente il quadro positivista tradizionale, portando alla luce molti di quei contenuti taciti, assunti inespresi e pregiudizi che, dietro il velo delle visioni razionalistiche, condizionano profondamente l'attività dell'interprete, guidandone i processi di comprensione e decisione¹.

Sicuramente, all'interno di questo movimento, l'ambito di studi che ha avuto ed ha tutt'oggi maggior fortuna è quello che riguarda il confronto tra il diritto e la letteratura. Law and Literature è infatti un movimento ormai consolidato, che si occupa di indi-

* Giulia Pratelli è dottoressa in Giurisprudenza, laureata con lode presso l'Università di Pisa, ove collabora con il Dipartimento di Filosofia del Diritto.

¹ G. Resta, *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, in "Materiali per una storia della cultura giuridica" a. XLI, n. 2, dicembre 2011, pag. 459.

viduare i diversi aspetti delle problematiche e delle esperienze giuridiche esposti nelle opere letterarie, di esaminare il contributo che la letteratura offre nella formazione del giurista, e anche di valutare possibilità di estensione dei metodi tipici della critica letteraria all'analisi del ragionamento giuridico e all'interpretazione delle norme e delle sentenze giudiziarie.

Nonostante la maggior fortuna dello studio comparatistico tra diritto e letteratura, non possiamo negare la vicinanza tra il diritto ed un altro importantissimo ambito culturale: la musica. La riflessione sui rapporti che intercorrono tra diritto e musica si pone come una delle più moderne frontiere degli studi di Law and Humanities. Seppur distanti tra loro, queste due discipline presentano, infatti, numerosi punti di contatto che consentono non solo di elaborare un confronto storico, tecnico e filosofico, ma anche di recuperare in ambito giuridico alcuni elementi metodologici tipici dell'esecuzione, dello studio e dell'indagine critica musicale. Quella del rapporto tra queste due materie può essere definita come una "lunga storia d'intersezioni [...], fatta di pratiche istituzionali comuni, contiguità culturali profonde, funzioni simboliche convergenti, emblematicamente racchiusa nello stesso universo semantico del vocabolo *νομος*"².

Tralasciando i riferimenti più antichi, appare evidente come a partire dagli anni Quaranta si sviluppi, pressoché contemporaneamente in Italia e negli Stati Uniti, la consapevolezza della vicinanza tra le due discipline. In generale l'analisi specificamente dedicata allo studio dei rapporti tra diritto e musica, sull'esempio di quella riguardante il diritto e la letteratura, si articola sui due filoni di *Law as Music* e *Law in Music*: da un lato la rilettura del fenomeno giuridico secondo i paradigmi propri della critica musicale, dall'altro lo studio del modo in cui il diritto e i suoi protagonisti vengono rappresentati nelle opere musicali, sia nell'ambito della tradizione popolare che in quello della musica colta.

2. L'interpretazione e le possibili classificazioni metodologiche

Nonostante il raggio dell'indagine comparatistica tra diritto e musica sia molto vasto, il momento centrale di questa analisi è sicuramente rappresentato dal tema dell'interpretazione.

Sebbene il termine *interpretazione* appartenesse originariamente all'ambito economico³, ad oggi lo stesso viene utilizzato diffusamente nei settori più distanti tra loro, assumendo di volta in volta caratteristiche diverse, in relazione agli svariati elementi che possono costituirne oggetto. Si possono interpretare gli eventi storici o scientifici, analizzando le relazioni di causa-effetto tra più fatti che si condizionano a vicenda, si possono interpretare i comportamenti umani, qualificandoli in base a schemi predeterminati o cercando di individuare le intenzioni che ne stanno alla base, o ancora si possono interpretare i testi, attribuendo loro un preciso significato. L'interpretazione si distingue

² Ivi, pag. 437.

³ Come ricordano i due celebri studiosi americani Balkin e Levinson nel loro testo *Law, music and other performing arts*, il termine "interpretare" deriva dal latino *interpres* (intermediario, messaggero e interprete sia nel senso di espositore, commentatore, che nel senso di traduttore linguistico). Il vocabolo è composto dai due morfemi *inter*, che significa tra, e *pres* che probabilmente deriva da *pretium* (prezzo, valore): l'interprete era dunque un vero e proprio mediatore, colui che era chiamato a stabilire e confrontare il valore economico di beni diversi.

poi in “attività” e “prodotto”⁴: l’attività è ovviamente il procedimento mentale, l’insieme di passaggi per mezzo dei quali si porta a compimento l’operazione interpretativa, mentre il prodotto è il risultato di tale attività.

Come sarà facile intuire anche solo grazie a questa breve disamina introduttiva, dalla molteplicità dei significati attribuiti a questo termine può facilmente generarsi confusione e dunque, per poter comprendere meglio il dibattito che si sviluppa attorno a questo concetto nell’ambito di Law and Music, sarà utile cercare di restringere l’obiettivo della nostra analisi. L’interpretazione giuridica e l’interpretazione musicale appartengono alla terza categoria tra quelle indicate, ovvero all’interpretazione testuale: in entrambi i casi abbiamo, infatti, un soggetto che deve confrontarsi con un oggetto testuale, un insieme di segni grafici, partitura musicale o testo normativo che sia. Inoltre, l’attività interpretativa ha un’importanza fondamentale in questi due settori: consente di dare ai testi concreta attuazione all’interno del loro contesto di appartenenza, rispondendo all’esigenza di tradurre in atto ciò che nella dimensione testuale è espresso solo in potenza. Per entrambe le discipline, prima di approfondire ulteriormente il parallelismo, possiamo allora definire l’interpretazione

[...] approssimativamente e inizialmente – come quell’attività che coglie e attribuisce significati a partire da determinati segni. [...] Interpretare un testo significa allora entrare in dialogo con una realtà più ampia, con un contesto nel quale il testo scritto diviene qualcosa di vivo e di reale⁵.

Anche a seguito di un semplice approccio iniziale, appare dunque evidente l’emergere di vari elementi comuni all’interpretazione giuridica e musicale, che aiutano a rafforzare l’idea della possibilità di esaminare in modo coordinato le due materie. Il momento interpretativo assolve un ruolo fondamentale nello studio e nell’applicazione di queste due distinte aree della conoscenza, tanto da aver attirato l’attenzione di numerosi studiosi, provenienti sia dall’ambito musicale che dall’ambito giuridico. In entrambi i settori, infatti, si riscontra la presenza di argomentazioni e impostazioni critiche pressoché identiche, volte a sostenere le diverse tesi ermeneutiche, generalmente incentrate sull’obiettivo comune dell’individuazione delle caratteristiche della cosiddetta *buona interpretazione*. Nel tempo, infatti, si è più volte cercato di identificare e descrivere un unico metodo che conducesse il lavoro degli interpreti, guidandoli verso risultati incontrovertibili. Nonostante i numerosi tentativi di indicare un’unica strada entro la quale condurre l’attività interpretativa, è ormai comunemente condivisa l’idea secondo la quale sarebbe impossibile individuare un solo procedimento ermeneutico, che non si basasse sull’interazione tra più fattori, profondamente diversi tra loro. Si tratta, infatti, di un meccanismo molto complesso e difficilmente riducibile ad un semplice schema formale. Tutto ciò comporta che il metodo con il quale si giunge ad effettuare la selezione concreta del significato sia spesso difficile da individuare, talvolta anche per lo stesso operatore coinvolto in prima persona. Il fatto che frequentemente gli interpreti stessi si mostrino reticenti a esporre il ragionamento logico-valutativo che li ha condotti ad un certo risultato non è dovuto (o almeno non soltanto) all’intento di non rivelare il proprio metodo. Tale reticenza può infatti derivare anche dall’effettiva difficoltà tecnica di individuare soluzioni metodologiche inconfutabili e di analizzare e poi spiegare il funziona-

⁴ Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, Giuffrè Editore, Milano, 2011.

⁵ F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999 pag. 106.

mento interno della prassi ermeneutica. Ciò accade poiché “il metodo non è in grado di spiegare la *scelta* del metodo”⁶. Con tale affermazione, che assomiglia ad un gioco di parole, si intende dire che il metodo può essere compreso solo attraverso la pratica, ovvero che i criteri ermeneutici emergono concretamente solo dall’osservazione della prassi e non derivano quindi da particolari principi, posti al di sopra della realtà concreta. Ogni discorso relativo al metodo deve allora muovere dalla constatazione della realtà circostante e dall’osservazione dei suoi elementi concreti. Dobbiamo inoltre ricordare che l’interpretazione costituisce essenzialmente un procedimento mentale e come tale non può essere propriamente disciplinata. Di conseguenza le disposizioni che pretendono di disciplinare questo meccanismo “si risolvono non propriamente in regole di interpretazione, ma in regole di *argomentazione* della interpretazione prescelta, quale che sia il processo mentale attraverso cui l’interprete è pervenuto a quella conclusione”⁷. Data quindi la consapevolezza che non si tratti di assiomi scientifici, ma piuttosto di principi guida della ricerca di significato, in riferimento ai metodi ermeneutici si parla spesso di criteri argomentativi o, addirittura, di *argomenti*⁸.

Nonostante sia difficile (e probabilmente poco utile) cercare di raggiungere un comune accordo tra le diverse teorie proposte in materia e stabilire una solida gerarchia tra i vari possibili metodi ermeneutici, si può considerare ormai pacificamente condivisa l’idea che l’attività interpretativa sia costituita dall’operare simultaneo di più criteri distinti, frequentemente utilizzati dagli interpreti come semplici punti di partenza, successivamente combinati insieme nello sviluppo del proprio lavoro. Alcune distinzioni, allora, appaiono comunque adeguate e interessanti, non solo ai fini di un’analisi generale dedicata all’interpretazione giuridica, ma anche per supportare la tesi della possibilità di porre a confronto le caratteristiche dell’attività interpretativa musicale e giuridica. Nei due settori di nostro interesse, sono infatti numerosi gli aggettivi che vengono associati al sostantivo *interpretazione* (*letterale, teleologica, sistematica, ecc.*) volti ad indicare il tipo di significato attribuito al testo in oggetto oppure la tecnica ermeneutica alla quale si è fatto ricorso, cioè l’argomento utilizzato per sostenere il risultato prescelto. Nel corso degli anni in ambito giuridico sono state elaborate numerose classificazioni, tra le quali possiamo ricordare quella proposta agli inizi dell’Ottocento dal celebre filosofo e giurista tedesco Friedrich Carl Von Savigny, che si articola su quattro elementi indicati come grammaticale, storico, logico e sistematico. Queste quattro tipologie costituiscono un’importante eredità per la metodologia dell’ermeneutica giuridica, tanto che, nonostante i numerosi tentativi di elaborare classificazioni più sofisticate e complesse, ancora oggi si giunge spesso a risultati molto simili alla suddivisione operata da Savigny. Riguardo alle possibili classificazioni, però, l’aspetto più interessante ai fini del nostro discorso è sicuramente costituito dalla possibilità di ritrovare gli stessi argomenti anche all’interno delle discussioni ermeneutiche elaborate in ambito musicale. Prendiamo ad esempio il criterio cosiddetto *letterale*, che in ambito giuridico è solitamente promosso da coloro che manifestano timore verso la possibilità di un intervento “libero” dell’interprete. Ebbene, le stesse argomentazioni non sono sconosciute in ambito musicale. Infatti, se Beccaria nel celeberrimo *Dei delitti e delle pene* sosteneva la necessità di evi-

⁶ Ivi, pag. 223.

⁷ R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 309.

⁸ Cfr. V. Velluzzi, *Interpretazione sistematica e prassi giurisprudenziale*, Giappichelli Editore, Torino, 2002; G. Gavazzi, *Studi di teoria del diritto*, Giappichelli Editore, Torino, 1993.

tare l'interpretazione poiché da essa sarebbe derivata solamente una grave incertezza⁹, allo stesso tempo gli studiosi appartenenti al cosiddetto *storicismo musicale* tranne in casi eccezionali¹⁰ ritengono di fondamentale importanza realizzare performance che si attengano il più possibile al contenuto del testo, richiedendo addirittura che gli strumenti utilizzati e le caratteristiche dell'esecuzione (quali ad esempio la velocità e gli abbellimenti) siano il più vicino possibile alle usanze tipiche del momento storico in cui l'opera è stata composta. Allo stesso modo potremmo ricordare altri criteri ermeneutici, come ad esempio quello *teleologico*, avente l'obiettivo di risalire allo scopo originario dell'autore del testo, spartito o disposizione che sia. In ambito giuridico, sostenendo questo argomento si opera concentrando l'attività ermeneutica sulla ricerca delle finalità politiche, economiche e sociali sottese all'emanazione della disposizione. Risalendo alle intenzioni originarie, l'impostazione teleologica si presta inoltre ad un adattamento *evolutivo* delle disposizioni, cioè ad una ri-contestualizzazione dei testi rispetto all'epoca e al contesto specifico in cui vengono applicate. È proprio in questo modo che operano gli studiosi appartenenti alla dottrina americana che propone il concetto di *Living Constitution*, la quale concepisce la Costituzione come un organismo vivente e dinamico, che deve necessariamente mantenersi in linea con i cambiamenti e le evoluzioni sociali, economiche e politiche determinate dal passare del tempo. L'interprete deve allora risalire all'intenzione originaria del legislatore, per poi applicare ad essa un ragionamento controfattuale e cercare di capire come questi avrebbe disciplinato una certa materia o fattispecie se avesse legiferato nelle circostanze attuali. Spostando l'attenzione verso l'ambito musicale, ritroviamo una visione simile da parte di quegli studiosi secondo i quali l'interprete ha il compito di mediare tra diversi elementi, quali ciò che l'autore ha fissato sul pentagramma, la propria visione artistica e le aspettative del pubblico. Ovviamente queste ultime saranno dovute all'appartenenza ad un preciso contesto sociale, che si è evoluto nel tempo, caratterizzandosi anche in base alle abitudini sonore consolidate. Per raggiungere il miglior punto di incontro possibile tra i diversi elementi da conciliare, allora, l'interprete potrà scegliere di attualizzare il componimento, ad esempio eseguendolo con uno strumento moderno, o utilizzando impianti di amplificazione e di diffusione del suono, che ancora non esistevano all'epoca del compositore. Questa linea di pensiero è stata accolta da numerosi e autorevoli professionisti, come la filosofa e critica musicale francese Gisèle Brelet.

Potremmo approfondire ulteriormente questo discorso, ripercorrendo il modo in cui i vari argomenti sono stati sostenuti e difesi nel corso del tempo da vari studiosi e professionisti che si sono occupati di interpretazione giuridica e musicale. Tuttavia, in questa sede può risultare maggiormente interessante fare riferimento a due specifici e ben noti atteggiamenti ermeneutici, che possono aiutarci meglio a mostrare in quale modo si concretizzano sul piano pratico le varie e diverse impostazioni teoriche cui abbiamo poc'anzi accennato. In seguito, infatti, opereremo un confronto tra due esempi

⁹ “Quindi veggiamo gli stessi delitti dallo stesso tribunale puniti diversamente in diversi tempi, per aver consultato non la costante e fissa voce della legge, ma l'errante instabilità delle interpretazioni”, C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di R. Fabietti, Mursia, Milano, 1973, § IV, pag. 13.

¹⁰ Si tratta dei casi in cui lo spartito contenga sviste o veri e propri errori, dovuti alla redazione del manoscritto o alla revisione delle bozze precedente la stampa. Inoltre, anche questo movimento ritiene che in alcuni casi limitarsi al tenore letterale possa essere completamente fuorviante, come avviene rispetto alle composizioni risalenti al periodo barocco, in cui gli autori erano soliti indicare i ritmi in modo semplificato sullo spartito, secondo una convenzione diffusa all'epoca. Eseguire in modo completamente fedele a quanto scritto sul pentagramma in tali casi tradirebbe addirittura il pensiero musicale del compositore.

concreti di interpretazione musicale, particolarmente illustri e decisamente distanti tra loro, prendendo in considerazione l'esperienza di Gustav Mahler e Arturo Toscanini, due direttori d'orchestra vissuti tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento e sicuramente tra i più celebri di tutti i tempi. Osservare i diversi *modi operandi* di questi grandi professionisti ci consentirà di porre a confronto due distinti metodi ermeneutici, che prendono le mosse da due *argomenti* interpretativi molto diversi tra loro e si fondano su convinzioni opposte nei riguardi del testo e dell'autorità del compositore. Questo stesso raffronto, inoltre, ci aiuterà ad evidenziare meglio la possibilità di paragonare l'interpretazione giuridica e quella musicale, verificando anche nel settore musicale l'esistenza di accese dispute sull'ermeneutica, facilmente assimilabili a quelle conosciute in ambito giuridico, sia riguardo agli schieramenti in esse contrapposti sia riguardo alle modalità di giustificazione e argomentazione delle proprie posizioni da parte dei soggetti in esse coinvolti.

3. Toscanini e le intenzioni “mai segrete” del compositore

Nato nel 1867 a Parma, Toscanini fu considerato da molti dei suoi contemporanei come il più grande direttore d'orchestra della sua epoca, ricordato in particolar modo per il suo instancabile perfezionismo, il suo orecchio fenomenale e la sua memoria fuori dal comune.

Iniziò la sua carriera musicale come violoncellista ma, durante una tournée in Sud America, dopo aver sostituito il direttore dell'orchestra di cui faceva parte in una situazione di emergenza, a soli diciannove anni iniziò a cimentarsi nella direzione e non abbandonò più il podio e la bacchetta. Con il tempo acquisì grandissima fama a livello internazionale e fu chiamato a dirigere in molte città straniere, anche in occasioni particolarmente prestigiose, tra cui ad esempio le prime mondiali di numerose opere che sarebbero poi entrate a far parte del repertorio operistico classico, quali *La fanciulla del West*, *Turandot* e *La Bohème*.

Toscanini è stato un personaggio fondamentale nello sviluppo della professione del direttore d'orchestra, avendo contribuito in modo sostanziale all'affermazione di questo ruolo come elemento centrale dell'esperienza musicale, riuscendo addirittura a convincere alcuni compositori, inizialmente diffidenti, in merito all'importanza basilare del momento interpretativo. Famoso per il suo rigore e la sua severità, divenne il primo direttore ad avere un forte impatto mediatico e fu inoltre protagonista di numerosi episodi passati alla storia, sia musicali che politici, che hanno contribuito alla creazione di una sorta di mito attorno alla sua figura.

Nel corso della sua carriera Toscanini ha più volte manifestato una precisa intenzione ermeneutica, dichiarando e dimostrando assoluta fedeltà nei confronti del testo scritto, ritenuto strumento adeguato a contenere e trasmettere efficacemente l'opera originaria del compositore. Egli si considerava ed era considerato un interprete fedelissimo nei confronti del testo, profondamente rispettoso delle intenzioni iniziali degli autori. In un periodo storico in cui era assai diffusa la pratica di intervenire sulla partitura con tagli, modifiche, aggiunte e reinterpretazioni, Toscanini conosceva invece a memoria centinaia di spartiti originali ed era solito dirigere senza nemmeno il bisogno di avere di fronte a sé la pagina musicale. Affermava infatti:

Perché andare a cercare quello che non c'è sotto la pagina? Sulla pagina c'è già tutto, le intenzioni non sono mai segrete, ma sempre chiaramente espresse nella scrittura¹¹.

O ancora:

Se qualche cosa non va è perché io non ho capito bene. Chi pensa che Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi hanno sbagliato e sono da correggere è un imbecille. Bisogna studiare di più, ricominciare a studiare, capire meglio¹².

Per quanto a volte contestati, infatti, i suoi interventi ermeneutici erano limitati e nulla toglievano “all'integrità espressiva delle composizioni”¹³. Indipendentemente da alcune prese di posizione forti che hanno scatenato nei suoi confronti critiche feroci, egli non è stato bersaglio di accuse simili a quelle che invece hanno riguardato alcuni suoi illustri colleghi, incolpati di aver inteso in modo molto più ampio il concetto di interpretazione, venendo spesso rimproverati per essersi spinti oltre i limiti del proprio compito e aver realizzato vere e proprie creazioni. Egli, infatti, si permetteva di intervenire esclusivamente in riferimento agli ambiti tonali o alla strumentazione, perciò:

la vera fedeltà, grazie alla quale egli è ritenuto a ragione un eccelso riformatore, consisteva nella capacità di fare procedere compattamente l'esecuzione senza concessioni in merito alle fluttuazioni del tempo e ai colori non previsti dalla partitura¹⁴.

L'atteggiamento assunto dal direttore d'orchestra rimanda quindi al criterio interpretativo cosiddetto *letterale*, cui abbiamo accennato in precedenza. Nello svolgimento della sua attività e nelle sue affermazioni è infatti possibile rintracciare le giustificazioni solitamente proposte dai sostenitori di tale argomento ermeneutico, comunque generalmente ritenuto di fondamentale importanza al fine di non rendere l'attività ermeneutica una creazione sostanzialmente libera e completamente scollegata dal testo. Come Francis Bacon affermava che il giudice non avrebbe dovuto discostarsi dal tenore letterale della disposizione, altrimenti si sarebbe trasformato in legislatore e “si iudex transiret in legislatorem, omnia ex arbitrio penderent”¹⁵, anche Toscanini riteneva che gli interpreti non dovessero spingersi aldilà del proprio ruolo, alterando l'intenzione dell'autore, sempre rintracciabile all'interno della pagina musicale. Interpretare non vuol dire dunque adattare il testo alle proprie esigenze, rischiando di manipolare, non solo la sostanza, ma anche la forma della creazione artistica. Per questo motivo, Toscanini si oppose fermamente anche alla prassi largamente diffusa nella rappresentazione delle opere italiane, che vedeva i cantanti spadroneggiare sul palco, cantando note diverse da quelle riportate sul pentagramma, “avvezzi a fare sfoggio di virtuosismo a detrimento

¹¹ A. Toscanini, citazione riportata in S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, 2004, http://www.coralunite.it/Appunti/La_lezione_di_Arturo_Toscanini.htm.

¹² *Ibidem*.

¹³ I. Cavallini, *Arturo Toscanini e la direzione di orchestra tra Ottocento e Novecento* in M. Capra e I. Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini, il direttore e l'artista mediatico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2001, pag. 30.

¹⁴ *Ivi*, pag. 29.

¹⁵ F. Bacon, *De Augmentis Scientiarum*, libro VIII, aph. 44, citato in P. Verri, *Sulla interpretazione delle leggi*, in “Il Caffè”, Tomo II, Foglio XXVIII p. 69, riportato in G. Francioni - S. Romagnoli (a cura di) *Il Caffè (1764 – 1766)*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1993.

dell'unità drammatica¹⁶. Tale atteggiamento aveva conseguenze fortemente negative sulla resa dell'esecuzione, creando gravi incongruenze sintattiche e facendo perdere alla performance il senso di unità e compattezza che invece, secondo il Maestro, le avrebbe dovute caratterizzare.

Con la sua grande fede nella completezza della scrittura, Toscanini si dimostrò in linea con gli orientamenti ermeneutici maggioritari a lui coevi, sia musicali che giuridici. Egli, infatti, si trovò ad operare in un contesto segnato da una precisa tendenza ermeneutica trasversale, che richiedeva agli interpreti, operanti nei vari ambiti, di assumere un atteggiamento meramente applicativo, che riducesse fortemente il loro margine di libertà e la loro autonomia. Allo stesso tempo, però, il Maestro, come anche alcuni tra i più decisi sostenitori dell'argomento letterale, considerava comunque imprescindibile e necessario l'intervento dell'interprete, al fine di poter esprimere compiutamente l'opera precedentemente elaborata dal compositore. Dall'importanza fondamentale del momento ermeneutico egli faceva poi discendere il ruolo primario del direttore d'orchestra, che, per svolgere adeguatamente il proprio compito, doveva poter controllare ogni fase della preparazione delle performance. Tuttavia, data la preminenza assoluta del rispetto nei confronti dell'intenzione del compositore, l'intervento interpretativo non poteva svilupparsi in modo da sovrastare la composizione originaria, dovendo invece rimanere finalizzato esclusivamente alla realizzazione concreta di quanto riportato dall'autore nello spartito. Nella sua particolare concezione, l'interprete era quindi un intermediario di importanza fondamentale al fine unico di poter dare vita a ciò che il compositore aveva precedentemente e sapientemente creato¹⁷. Nel condurre il proprio lavoro, Toscanini si affidava infatti a un rigore e a una precisione inediti nello studio delle opere, che gli permetteva di porre in risalto tutti e *soltanto* gli elementi che i compositori avevano inserito nel testo¹⁸. Riferendosi in particolare al suo rapporto con le opere di Beethoven, il celebre musicologo Heinrich Strobel disse infatti che:

egli spazzava via con la sua immensa forza e con la fedeltà delle sue interpretazioni tutta quella falsa filosofia, tutte quelle false attribuzioni poetiche e letterarie. Come sempre anche di Beethoven eseguiva soltanto la musica¹⁹.

¹⁶ I. Cavallini, *Arturo Toscanini e la direzione di orchestra tra Ottocento e Novecento*, cit., pag. 29.

¹⁷ Cfr. M. Capra-I. Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini, il direttore e l'artista mediatico*, cit.; M. Labroca-V. Boccardi, *Arte di Toscanini*, Eri, Roma, 1966.

¹⁸ Non mancano tuttavia osservazioni in senso contrario, volte a dimostrare che l'atteggiamento di Toscanini fosse in realtà invasivo rispetto alle partiture che il direttore si accingeva a portare in scena. Numerosi critici ritenevano, infatti, che l'atteggiamento di assoluta fedeltà alle intenzioni del compositore fosse semplice apparenza, dietro alla quale si nascondeva una forte tendenza ad intervenire in modo consistente sull'opera originaria. A titolo esemplificativo si rimanda alla celebre polemica riguardante gli interventi operati da Toscanini sulla partitura de *La Fanciulla del West* di Puccini, affrontata tra gli altri da Gabriele Dotto nel suo testo *L'opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella Fanciulla del West*, in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini, Il Mulino*, 1996. Tuttavia, è opportuno ricordare che all'interpretazione di quest'opera Toscanini non lavorò da solo, bensì in compagnia dello stesso autore. I due, inoltre, unirono le forze con l'obiettivo ben preciso di risolvere le problematiche tecniche legate alla struttura del Metropolitan Opera House di New York, ovvero il teatro nel quale l'opera sarebbe stata presto eseguita.

¹⁹ H. Strobel, citato in S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, cit.

4. Mahler, un genio romantico e un esempio di interpretazione *evolutiva*

Completamente diverso è stato invece l'approccio di Gustav Mahler, passato alla storia come uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi. Ripercorrere brevemente il suo modo di concepire l'interpretazione, confrontandolo con quello proposto dal maestro Toscanini, è molto interessante ai fini della nostra analisi, in quanto ci permette di osservare da vicino un esempio altrettanto illustre ma alquanto diverso di interpretazione musicale, assimilabile inoltre ad una specifica modalità ermeneutica ben conosciuta anche in ambito giuridico.

Nato in Boemia nel 1860, Mahler iniziò la sua carriera di direttore d'orchestra a soli vent'anni, giungendo poi a dirigere alcune delle più prestigiose orchestre d'Europa e approdando infine in America, dove venne nominato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di New York. Anche senza potersi dilungare a lungo nell'analisi delle informazioni biografiche e professionali, non possiamo dimenticare la straordinaria fama raggiunta da Mahler, dovuta al suo particolare stile interpretativo e alle sue idee di portata fortemente innovatrice. Come affermò lo studioso tedesco J. M. Fischer, "in quanto geniale direttore d'orchestra, Mahler non ebbe rivali seri"²⁰. Nello sviluppare la sua opera, inoltre, egli portò il linguaggio romantico al suo punto più estremo, aprendo la strada alla musica del Novecento. Egli fu un vero e proprio uomo del romanticismo, che incarnò alla perfezione il mito del genio²¹, rompendo gli schemi consolidati dalla tradizione e utilizzando modalità espressive precedentemente inaudite, talvolta persino troppo audaci per essere comprese ed accettate dai suoi contemporanei.

Osservando come era solito procedere nel lavoro questo particolare direttore, è facile notare il suo singolare approccio alla pagina musicale, che appare governato da una peculiare logica ermeneutica, caratterizzata dall' "etica del perfezionamento dell'opera"²². Come Toscanini, anch'egli si concentrava su uno studio attento e approfondito delle partiture, ma lo faceva ponendosi altri obiettivi e, infatti, raggiungeva risultati ermeneutici ed espressivi completamente diversi. Mahler si dedicava ad un incessante processo di interpretazione e affinamento delle partiture, che non trovava mai piena soddisfazione e non consentiva mai alla scrittura musicale di assumere una forma definitiva. In questo modo egli sembrava fondere insieme i due momenti di produzione e riproduzione, come fossero una categoria unica. Nel suo lavoro, dunque, sia in riferimento alle opere altrui che alle proprie, sembrava non trovare spazio l'imperativo dell'"intangibilità" dell'opera²³, ostacolato da un rapporto conflittuale con la scrittura del testo musicale. Il "sistema" artistico mahleriano fu quindi caratterizzato dalla continua

²⁰ J. M. Fischer, citato in Z. Jaros, *Il giovane Gustav Mahler e Jiblava*, MVJ, 1994, pag. 26.

²¹ Nel corso dell'Ottocento, a seguito dell'affermazione e della diffusione del movimento culturale conosciuto come Romanticismo, viene introdotto il nuovo concetto di *Genio*, volto ad indicare la figura di un individuo "superiore", in grado di disobbedire alle regole precedentemente costituite, per crearne di nuove. Questa nuova espressione aveva, tra l'altro, già attirato l'attenzione di illustri studiosi, tra i quali possiamo citare Immanuel Kant, che ne aveva colto la potenzialità normativa e la aveva addirittura paragonata alla figura del legislatore. Nella *Critica del Giudizio* il filosofo tedesco aveva appunto indicato il genio come "[...] il talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna precisa regola", un talento caratterizzato dall'originalità e allo stesso tempo dotato di un'autorità tale da far diventare la sua creazione "misura o regola del giudizio" per gli altri. I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino, 1993, §46, pag. 279.

²² A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa* in "Studi Musicali. Nuova serie", 2011 n°2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma pag. 377.

²³ Cfr. H. H. Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia, Scandicci, 1994.

evoluzione, dall'insoddisfazione e dall'incessante compenetrazione tra il momento della creazione e quello dell'interpretazione. Questa impostazione portò ovviamente l'artista boemo a nutrire un profondo scetticismo nei confronti delle coeve teorie positiviste e dell'idea secondo la quale lo spartito avrebbe avuto un valore in sé, indipendentemente dalla sua concreta realizzazione sonora. Allo stesso tempo e al contrario di quanto avvenne nell'esperienza di Toscanini, i fautori di tali teorie criticarono aspramente il suo operato, considerandolo eccessivo e talvolta addirittura offensivo nei confronti dell'autorità del testo scritto e dei suoi compositori. Mahler era infatti solito sottoporre le partiture delle opere proprie e altrui ad ampie operazioni cosiddette di *Retuschen*, ovvero ritocchi, aggiunte, revisioni. Tali interventi prendevano spesso spunto dal problema della strumentazione, visto il particolare interesse del direttore alla questione della diversa disponibilità strumentale attuale rispetto a quella dell'epoca in cui le opere erano state composte. Osservando le partiture da lui utilizzate nel corso degli anni durante la preparazione delle varie direzioni d'orchestra si possono infatti facilmente individuare i diversi interventi "correttivi" da lui apportati, ricostruendo le vicende compositive ed esecutive che hanno riguardato le diverse opere.

Proprio questa caratteristica del *modus operandi* mahleriano si ricollega a quel particolare criterio ermeneutico, ben noto soprattutto in ambito giuridico, generalmente indicato come interpretazione *evolutiva*²⁴. Questo stesso atteggiamento, infatti, è solitamente promosso da coloro secondo i quali l'interpretazione dei testi normativi deve cambiare qualora mutino le circostanze a cui essi devono essere applicati, seguendo l'evoluzione costante e inarrestabile del contesto sociale di riferimento. Tale specifico approccio ermeneutico tende quindi ad attribuire al testo un significato "nuovo, diverso da quello usuale e consolidato"²⁵, anche al fine di supplire alle eventuali lacune dell'ordinamento, adeguando così i testi legislativi alle nuove esigenze emerse dal contesto sociale e stimolando il legislatore, affinché intervenga nel disciplinare le materie rimaste "scoperte" o nell'ampliare o restringere il significato delle disposizioni, rispetto a quanto strettamente indicato in origine nel testo normativo. Difatti, come visto qualche pagina addietro, se in musica si possono adattare gli spartiti alle novità strumentali o adeguare le opere più antiche al gusto del pubblico contemporaneo, introducendo nell'esecuzione dell'opera strumenti musicali e mezzi tecnologici sconosciuti al compositore perché troppo recenti, allo stesso modo, in ambito giuridico si possono adattare le disposizioni alle situazioni emerse col passare del tempo, a seguito dell'evoluzione della società, quindi incolpevolmente ignote al legislatore o ai padri costituenti. In entrambe le discipline, inoltre, questa impostazione ha riscontrato non poche critiche, essendo spesso ritenuta una modalità di *creazione* e non di interpretazione del testo scritto²⁶. Generalmente poi si tende ad opporre all'approccio di tipo evolutivo, la cosiddetta interpretazione *originalistica*, con la quale si intende fare riferimento a quella tecnica ermeneutica che si pone l'obiettivo di attribuire al testo in oggetto il significato che esso aveva nel momento in cui è stato redatto, emanato o composto, facendo quindi riferimento al contesto relativo alla genesi della legge o dell'opera²⁷.

²⁴ Cfr. AA. VV., M. Bissone (a cura di), *Lineamenti di diritto privato*, Giappichelli Editore, Torino, 2013¹¹; R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.

²⁵ R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 100.

²⁶ Cfr. S. Romano, *Frammenti di un dizionario giuridico*, Giuffrè Editore, Milano, 1953.

²⁷ Cfr. AA. VV., M. Bissone (a cura di), *Lineamenti di diritto privato*, cit.; R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.

Un esempio particolarmente adatto a indicare l'approccio ermeneutico seguito da Mahler e le critiche negative che riguardarono il suo *modus operandi* è dato dalla sua esperienza nella direzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Nel corso della sua carriera direttoriale Mahler si cimentò più volte nell'esecuzione della *Nona Sinfonia*, ma, di queste, una in particolare ha rappresentato un episodio significativo. Il 18 febbraio del 1900, egli diresse in questa esecuzione l'Orchestra Filarmonica di Vienna, una delle più prestigiose al mondo, ottenendo un clamoroso successo di pubblico, tanto da dover ripetere la performance pochi giorni più tardi. Contemporaneamente, però, l'episodio suscitò enorme scalpore e generò aspre critiche nei confronti della prassi delle *Retuschen*, considerata in modo particolarmente negativo, imperdonabile, come un vero e proprio affronto all'integrità dell'opera, che aveva assunto nel tempo un'aura di sacralità tale da farla considerare intoccabile²⁸. Osservando gli spartiti utilizzati da Mahler per la preparazione della direzione dell'opera, anche un occhio inesperto riuscirebbe a notare immediatamente i numerosi segni delle aggiunte, in rosso e in blu, e a comprendere l'entità della loro portata. Tali elementi dimostrano infatti l'enorme consistenza di un lavoro continuo e approfondito, alla ricerca di nuove e diverse soluzioni interpretative, che possano esaltare l'opera sottolineandone anche i minimi dettagli e introducendo nuovi strumenti, sconosciuti all'epoca del grande compositore tedesco. Questo suo atteggiamento risulta chiaramente spiegato dalla critica, di intenzione negativa, che mosse nei suoi confronti il noto critico musicale austriaco Hirschfeld, secondo il quale nel lavoro di Mahler "la lettera non significa nulla e, al contrario, l'interpretazione è tutto"²⁹.

In realtà, la prassi mahleriana delle continue revisioni era già ampiamente nota in ambito musicale, quindi l'episodio del 1900 non rappresentò assolutamente una novità in sé. In precedenza, infatti, Mahler aveva già diretto la *Nona* e in ognuna di queste occasioni aveva inserito nuovi ritocchi o continuato a modificare quelli introdotti precedentemente. Nel 1900 però i critici viennesi si schierarono in modo ancora più deciso e compatto contro la performance proposta dal direttore d'orchestra, apostrofando gli interventi sulla partitura beethoveniana addirittura come "barbarici". Indipendentemente dall'impostazione ideologica della testata per la quale lavoravano³⁰ infatti, essi giudicarono inaccettabile l'approccio interpretativo mahleriano nei confronti delle partiture di Beethoven, vero e proprio caposaldo della musica germanica. In generale, comunque, l'accusa più compatta, condivisa anche dai critici più equilibrati, riguardava il fatto che con il suo atteggiamento di analisi meticolosa e revisione continua perfino dei più piccoli dettagli della partitura, Mahler fosse giunto a perdere di vista il significato complessivo dell'opera, non essendo stato in grado di rendere adeguatamente giustizia alla grandezza

²⁸ Cfr. A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit.; E. Hilmar, *Mahlers Beethoven-Interpretation in Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Mainz, Schott, 1985; V. Kalisch, *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, "Schweizer Musikzeitung/Revue Musicale Suisse", CXXI, 1981, n°1.

²⁹ Citazione riportata in H. L. De La Grange, *Gustav Mahler. La vita, le opere*, EDT, Torino, 2011, pag. 155.

³⁰ Sebbene non sia mai stato particolarmente devoto o praticante, Gustav Mahler era nato in una famiglia di religione ebraica. Nel contesto socio-culturale germanico a lui coevo questo elemento apparve irrilevante e fu chiaramente preso di mira dai giornali di indirizzo esplicitamente antisemita, come ad esempio la "Deutsche Zeitung". In tali pubblicazioni, infatti, le critiche nei confronti della sua attività musicale furono particolarmente aggressive e si concentrarono più sull'elemento razziale che non sul piano oggettivo della peculiarità ermeneutica delle sue esecuzioni. Mahler era quindi generalmente giudicato non in quanto revisore o direttore, ma, innanzi tutto, in quanto ebreo. Tali attacchi erano al loro interno densi di tutti i *topoi tipici* di quell'antisemitismo culturale ormai già ampiamente diffuso e compiutamente espresso nel saggio redatto dallo stesso Wagner e pubblicato con il titolo *Das Judentum in der Musik*, la prima volta, nel 1850, sotto pseudonimo, mentre la seconda, nel 1869, a proprio nome.

complessiva dell'opera di Beethoven. L'interpretazione mahleriana, quindi, non fu duramente condannata solo per l'affronto della "correzione" alla partitura beethoveniana, ma anche per aver sacrificato il senso della sinfonia, "attraverso un approccio eminentemente analitico della partitura"³¹.

Queste critiche suscitarono una forte reazione da parte di dell'artista, che, in occasione della replica della performance, pochi giorni più tardi, scrisse e fece distribuire una specie di manifesto per spiegare e giustificare le proprie intenzioni. In questo breve ma celebre scritto egli difese la propria posizione, sia facendo riferimento alle indicazioni lasciate qualche anno prima da Wagner in merito al tema dell'interpretazione³², sia facendo ricorso alla modalità argomentativa tipica dei criteri ermeneutici, ampiamente diffusi anche in ambito giuridico. In questo modo, il direttore voleva sottolineare come le trasformazioni da lui operate nella partitura non fossero di natura arbitraria, ma, piuttosto, rese essenziali dal fatto che Beethoven avesse composto la sinfonia in un momento in cui egli:

aveva perso il contatto indispensabile con la realtà, con il mondo dei suoni, in un periodo in cui il potente sviluppo della sua visione avrebbe richiesto la scoperta di nuovi mezzi espressivi e in particolare di una tecnica orchestrale sorprendentemente e vigorosamente innovativa³³.

Mahler, quindi, rigettò con decisione le accuse di aver voluto "ristrumentare" o di aver provato a "migliorare" l'opera del grande maestro tedesco, affermando con forza la necessità pratica di adeguare la strumentazione tradizionale alle nuove possibilità offerte dall'introduzione di strumenti moderni, così da poter esprimere appieno la geniale visione originaria dell'autore.

Sebbene si possa essere in disaccordo con il suo *modus operandi* o con il concetto di interpretazione da lui proposto, non si può comunque disconoscere quanto la presenza continua di interventi analitici e correttivi fosse significativa. Con la sua opera di revisione costante dell'orchestrazione, anche dei propri componimenti, Mahler dimostrò un'attenzione inedita e coerente nei confronti della strumentazione e dell'elemento timbrico, data da una concezione innovativa di questo parametro, a cui invece tradizionalmente si era soliti attribuire un'importanza inferiore. Egli avvertiva questa esigenza in particolare nei confronti delle opere di Beethoven, poiché (a differenza di Toscanini) riteneva che il maestro tedesco non fosse riuscito ad indicare "tutto" sul suo spartito, sia perché non disponeva di mezzi strumentali effettivamente adeguati alla concretizzazione sonora del suo progetto ideale, sia perché non era così esperto nella tecnica

³¹ A. Ficarella, *Mahler, interprete wagneriano di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 385.

³² Nonostante già a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento si fosse affermata l'usanza di operare ritocchi alle partiture da interpretare, il tema era divenuto oggetto di discussione solo dopo la morte di Wagner, che per primo aveva reso esplicitamente note le proprie convinzioni esecutive. Egli, infatti, a proposito di una performance da lui stesso diretta, aveva redatto nel 1873 un saggio dal titolo *Sull'esecuzione della Nona sinfonia di Beethoven (Zum Vortag der neunten Symphonie Beethovens)* che era poi divenuto un fondamentale punto di riferimento per chiunque volesse avvicinarsi alla direzione d'orchestra di tale opera. Come ricordò lo stesso Mahler, tale saggio fu di ispirazione anche per altri illustri direttori dell'epoca, quali Bülow, Strauss, Richter.

³³ G. Mahler-S. Lipiner, *Erklärung*, 22 febbraio 1900, citato in H. L. De La Grange, *Gustav Mahler. La vita, le opere*, cit., pag. 155.

dell'orchestrazione "da non potersi mai sbagliare"³⁴ nell'elaborazione della scrittura. Il suo lavoro ermeneutico sull'opera di Beethoven era allora volto sì a dare la giusta importanza alle varie voci e a renderne moderno il timbro mediante l'introduzione di nuovi strumenti, ma anche a far risaltare la "vera" idea del compositore, penalizzata da una scrittura talvolta "incompleta".

L'osservazione del suo lavoro, inoltre, permette di evidenziare quanto egli fosse disposto ad affrontare il proprio compito in modo critico e autonomo, senza alcun timore nel confrontarsi apertamente con la tradizione precedente e ampiamente consolidata, come dimostra il suo atteggiamento nei confronti sia dell'opera che delle indicazioni di Wagner. In questo modo Mahler, diversamente da Toscanini, dimostrava di non avvertire del tutto o comunque di non "temere", la rigida distinzione tra il ruolo del compositore e quello dell'esecutore, comportandosi più o meno nello stesso modo al momento di dover portare in scena un'opera propria o altrui. Egli quindi non percepiva né le proprie creazioni né quelle ereditate dagli illustri compositori del passato come un oggetto statico, da eseguire in modo uguale e costante nel tempo, rispettando e ripetendo un'innata perfezione originaria. Piuttosto, invece, le considerava come entità dinamiche, che possono e devono essere continuamente osservate, studiate e attualizzate. Solo in questo modo esse avrebbero potuto effettivamente prendere vita e realizzarsi appieno. Egli, inoltre, rese evidente il bisogno di prendere posizione di fronte ad una scrittura orchestrale considerata ormai da più parti problematica, richiedendo di conseguenza agli interpreti di assumersi importanti responsabilità ermeneutiche che rimediassero al divario tra le reali intenzioni dell'autore e i limiti della loro fissazione per iscritto, che ne penalizzava fortemente l'esecuzione sonora³⁵.

Lo stesso tipo di ragionamento si riscontra, come ben sappiamo, anche in ambito giuridico, a proposito della necessità di intervenire in sede applicativa per colmare le lacune insite nel testo legislativo o al fine di renderlo più adeguato rispetto al contesto storico-sociale in cui viene ad essere applicato. I sostenitori di questa tesi, infatti, ritengono che questo sia l'unico modo per poter dare effettiva concretezza all'intenzione originaria dell'autore, coordinandola, laddove necessario, con i cambiamenti avvenuti nella società tra il momento in cui le disposizioni sono state emanate e quello, successivo, in cui esse richiedono di essere applicate.

L'atteggiamento mahleriano, infine, profondamente critico e mai soddisfatto, ha rappresentato la realizzazione concreta di un concetto ermeneutico che potremmo azzardare a definire "estremo". Egli infatti ha dimostrato di considerare l'interpretazione in modo totalizzante, come un momento permanente, di importanza non inferiore a quello della composizione. Tale momento sarebbe inoltre ontologicamente necessario, date le caratteristiche del testo scritto, ma soprattutto rappresenterebbe un processo incessante e continuo, che non può mai giungere a risultati definitivi e stabili. Questa pratica di continua revisione e costante sperimentazione sonora, a partire dalle lacune riscontrate nella scrittura orchestrale, è stata però contrastata nei decenni successivi dall'affermazione dell'ideale ermeneutico opposto, che richiedeva agli interpreti un'assoluta fedeltà al testo scritto. Mahler, difatti, si è trovato ad operare in un particolare momento storico, più o meno coincidente con la dissoluzione del Romanticismo, che

³⁴ N. Bauer-Lechner, *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Il Saggiatore, Milano, 2001, citato in A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 409.

³⁵ Cfr. A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit.; P. Gülke, *VirtuellesKomponierenund "Deutlichkeit" im Orchestersatz der 9. Symphonie*, in *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, cit.

era stato espressione di passioni forti, tormenti profondi, insoddisfazioni e sentimenti contrastanti, e l'affermazione del Positivismo, portatore al contrario di nuove esigenze di certezza e di una nuova e incondizionata fede nella scienza, declinata nei vari ambiti della cultura e del sapere. Con questo nuovo movimento venne richiesto agli interpreti di entrambi gli ambiti di assumere un atteggiamento ermeneutico meramente applicativo, riducendo fortemente il loro margine di libertà e la loro possibilità di affrontare il testo scritto in modo autonomo e analitico, fino a scomporre e ricomporre l'oggetto dell'esecuzione.

Le critiche alla modalità interpretativa di Mahler, almeno quelle animate da una impostazione ermeneutica "scientifica" e non dalla crescente affermazione dell'ideologia razziale, erano quindi espressione di una tendenza ermeneutica ormai trasversale e maggioritaria, che non poteva più comprendere né supportare la sua inquietudine interpretativa e la sua incessante ricerca sonora. Come visto poc'anzi, invece, la stessa tendenza si era dimostrata perfettamente in linea con le intenzioni ermeneutiche di Toscanini, volte a sottolineare tutti e soltanto gli elementi inseriti nel testo dal compositore, manifestando la volontà di rispettarne completamente le intenzioni e mantenendo quindi l'intervento ermeneutico lontano da possibili aggiunte o correzioni.