

GIOVANNI CASERTANO

## Il bene la linea

AUTOPRESENTAZIONE:

### Prima divenni un noto pianista, e poi cominciai ad imparare la musica

Questa *Autopresentazione* di G. Casertano è stata pubblicata in: «Bollettino della Società Filosofica Italiana» n. 179, Maggio-Agosto 2003, pp. 16-21.

«[...] ὡς φιλοσοφίας μὲν οὔσης  
μεγίστης μουσικῆς».

Platone, *Fedone*, 61 a.



Accadde tutto un pomeriggio assolato  
d'agosto. Molti anni fa, più di venti.\*



Giovanni Casertano

già professore ordinario di Storia della Filosofia Antica nell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", è stato *Visiting Professor* in varie Università dell'Europa e dell'America del Sud.

Ha ricevuto la cittadinanza onoraria dell'antica città di Elea per i suoi studi su Parmenide, e il Dottorato in Filosofia *honoris causa* dall'Università di Brasilia. Il suo campo di ricerca sono principalmente i Presocratici e Platone, ed ha al suo attivo più di trecento pubblicazioni, tra volumi, articoli, saggi.

Tra i suoi volumi: *Parmenide il metodo la scienza l'esperienza*, Napoli 1989 (1978); *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Napoli 1996; *Morte*, Napoli 2003; *Sofista*, Napoli 2004; *La nascita della filosofia vista dai Greci*, Pistoia 2007; *Paradigmi della verità in Platone*, Roma 2007; *I Presocratici*, Roma 2009; *O prazer, a morte e o amor nas doutrinas dos Pré-socráticos*, São Paulo 2012; *Da Parmenide di Elea al Parmenide di Platone*, Sankt Augustin 2015; *Giustizia, filosofia e felicità. Un'introduzione alla Repubblica di Platone*, Roma 2015; *Platone, Fedone, o dell'anima. Drama etico in tre atti* (traduzione, commento e note di G.C.), Napoli 2015; *I proverbi di Platone*, Napoli 2019; *Venticinque studi sui preplatonici*, Pistoia 2019; *Una filosofia degli uomini per gli uomini. Venticinque studi su Platone*, Pistoia 2021.

La città deserta, come al solito, pochi passanti, pochi veicoli. Caldo, ma non umido; anzi, un leggero e gradevole venticello rendeva piacevole camminare per le strade sgombre e finalmente belle della mia città. Ero in uno di quegli stati d'animo in cui ci vediamo fare le cose che facciamo come dall'esterno, osservandoci come si osserva un qualsiasi altro passante che per caso si incontra, con una svagata attenzione, benevola ma distratta, complice ma distante. Ero soddisfatto di me stesso; no, non orgoglioso, piuttosto compiaciuto, di me e del mio essere nel mondo. E, come al solito, solo. Le mie compagnie, le più varie e tra di loro incompatibili, non facevano parte del mio animo, quel pomeriggio. Ero solo con me stesso. E i miei pensieri, non compiuti ma accennati, non pensati ma sentiti, vagavano liberi nella mia mente.

Come tante altre volte, anche quel pomeriggio, quella necessità casuale, che spesso ci costringe a fare ciò che vogliamo fare, mi portò dinanzi a *Le note*, il negozio di dischi e spartiti che preferivo. Era un locale enorme, pieno di sale e di angoli, dove ci si poteva aggirare tra scaffali che contenevano tutte le interpretazioni di tutti i pianisti di tutti gli autori, si potevano sfogliare tutti gli spartiti disponibili, antichi e moderni, in tutte le lingue della musica. Era un locale in cui ci si poteva perdere, se non si possedeva un criterio per muoversi, per leggere, per selezionare, per scartare o per acquisire, per trovare cioè quello di cui si aveva bisogno. Ma comunque era anche bello perdersi, pur possedendo quel criterio.

\* Intorno al 1980.

Continua a pagina seguente ↓

GIOVANNI CASERTANO

Il bene e la linea

Prima divenni un noto pianista,  
e poi cominciai ad imparare la musica

editrice petite plaisance

ISBN 978- 88-7588-339-3 – □ 10

Il massimo apprendimento è l'idea del *bene*, ciò che trasforma e dà verità alle conoscenze, che le immette nella concretezza della nostra esistenza, senza essere esso stesso riducibile all'esistenza, proprio in quanto *al di là* dell'esistenza: è l'*orizzonte aperto* del dover essere. Il *bene*, come il fine, è ciò che solo dà valore alla nostra azione. Se c'è gradualità, un rapporto di minore a maggiore, questo non riguarda affatto il livello ontologico, bensì quello gnoseologico: ogni *segmento*, inteso come ogni facoltà, possiede una capacità maggiore, rispetto a quello e a quelli che lo precedono, di raggiungere verità e chiarezza. Ogni *segmento*, inteso come l'oggetto della facoltà, cioè ciò a cui la facoltà si applica, possiede non una realtà maggiore, rispetto a quello e a quelli che lo precedono, bensì una possibilità maggiore di essere oggetto di conoscenza vera e chiara. In appendice l'Autopresentazione di G. Casertano: «Prima divenni un noto pianista, e poi cominciai ad imparare la musica».



Io presumevo di averlo. In realtà, il mio stato di soddisfazione derivava dal fatto che ormai ero un pianista riconosciuto. Ed i pensieri piuttosto compiaciuti che mi si disegnavano nella mente si aggiravano intorno alla mia recente consacrazione. La *Gazzetta Ufficiale della Musica*, organo ufficiale dell'Accademia Musicale, aveva appena riportato la notizia del mio successo. Il mio cavallo di battaglia era stata l'esecuzione di alcuni *Preludi* e *Scherzi* di Antipiazza e Impetuoso, due autori antichi ben conosciuti, anche se le loro opere ci erano giunte mutile, frammentarie. Molte si erano perse; di altre si conosceva soltanto il titolo o poche note sparse. Chi le aveva interpretate ed eseguite fino ad allora l'aveva fatto stancamente, secondo *cliché* che si tramandavano da un pianista all'altro senza convinzione meditata. Venivano eseguite senza attenzione, superficialmente, potremmo dire in punta di dita. Anzi con le sole dita, senza animo né cervello. In effetti le si citava, non le si interpretava.

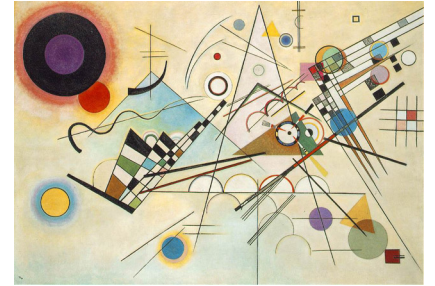
La ragione principale di questo fatto era strana. La citazione delle loro sonate, la loro interpretazione, avevano ormai imboccato una strada obbligata: non si poteva eseguirle che in quel modo. In un modo anch'esso strano, in effetti. Perché era come se esse dovessero comparire sì nel repertorio di ogni pianista, ma solo per essere oltrepassate. Erano come gli esercizi di Czerny, che ognuno che aspiri ad essere un buon pianista deve studiare, ma solo per imparare a passare oltre, solo perché forniscono uno strumento indispensabile per poter interpretare altro, di molto più importante, non tanto dal punto di vista della tecnica, ma dell'animo.

E la ragione di questo, a sua volta, era costituita dal fatto che Migliorchiave, il massimo compositore e pianista di tutti i tempi, ne aveva fornito un'interpretazione critica che sottolineava la loro leggerezza, la loro marginalità al discorso musicale vero e proprio. Anzi, di più: aveva sottolineato addirittura la loro pericolosità per i giovani che si avvicinavano alla musica, perché davano – a suo giudizio – l'illusione di poter giungere a possedere una tecnica per suonare indifferentemente tutti gli strumenti, in tutte le chiavi e in tutte le tonalità, perfino nelle atonalità. Ogni volta che li eseguiva, in sonate o in concerti per piano e orchestra, era quasi come se Migliorchiave li prendesse in giro, come se suonasse i loro brani con l'intento di far notare la loro stonatura in un tessuto musicale che non potesse fare a meno di loro, ma solo per costruire melodie molto più serie ed impegnate. L'interpretazione di Migliorchiave era stata resa canonica, per così dire, dalla sua scuola, in primo luogo da Migliorfine, il suo allievo più conosciuto, autore di numerosissime opere, per pianoforte e orchestra, che praticamente abbracciavano tutti i campi della cultura musicale dell'epoca. La differenza tra Migliorchiave e Migliorfine era che, del secondo, si erano tramandati solo gli spartiti, ma si possedevano pochissime esecuzioni originali, e per di più in registrazioni molto antiche e frammentarie; mentre del primo si conservavano non solo gli spartiti, ma anche quasi tutte le esecuzioni, riprese poi da tutti i pianisti successivi nelle interpretazioni più varie che si erano succedute nel tempo.

Da alcuni decenni, però, si andava affermando una nuova tendenza: cercare di suonare le opere di Antipiazza e Impetuoso, nonché di altri autori della loro epoca, come Giudicato Prima e Cavallo, cercando di liberarsi dagli schemi dell'interpretazione di Migliorchiave e Migliorfine. Io mi ero inserito in questa tendenza, e le mie esecuzioni avevano voluto restituire a quegli autori non solo la serietà, ma anche la profondità che pensavo dovesse esser loro riconosciuta. La mia interpretazione aveva richiamato su di me l'attenzione dei critici e del pubblico.

Ma quello che mi consacrò come pianista affermato furono, prima, un'invenzione, uno scherzo che composi semplicemente cambiando i toni e le chiavi di famosissime sonate che allora andavano di moda: ne risultò un'*Overture* insolita, con tutti i caratteri dell'introduzione ad un'opera che sarebbe stata ancora tutta da scrivere, eppure che apriva prospettive di collegamento tra testi antichi e nuovi che di solito venivano trascurate. E, poi, la mia interpretazione della famosissima sonata di Sedinem Rap, un autore misterioso, la cui unica opera costituiva, e costituisce per buona parte ancora oggi, una *crux* per ogni pianista. Non tanto per le difficoltà tecniche del fraseggio, della linea melodica generale, quanto per la resa della sua struttura sintattica e per l'interpretazione degli intimi valori semantici e discorsivi del suo spartito. L'idea mi era venuta ascoltando le sinfonie polifoniche di Nietsnie, Kcnalp e Eilgorb Ed, tre autori notissimi, ma in tutt'altro campo della musica rispetto a quello che io praticavo. Ascoltando le loro difficili ma chiarissime melodie, mi era venuta l'idea che, se si riduceva la loro polifonia ad una trifonia, era possibile interpretare anche altri testi musicali, come quelli che io praticavo, in maniera nuova. Avevo quindi riletto la sonata di Sedinem Rap nelle chiavi di M, S ed E. L'avevo poi eseguita prima distinguendo chiaramente le tre chiavi, e poi di nuovo intersecandole e facendole interagire tra di loro. Ne era uscita fuori un'interpretazione nuova, che aveva suscitato sospetti, critiche, diffidenze; ma anche consensi e riconoscimenti. Questi ultimi prevalsero, e divenni un pianista noto, per lo meno a quei pochi che si interessavano di questo tipo di musica; comunque, un pianista ufficialmente consacrato.

Era con questi pensieri, più sentiti che pensati, come dicevo, che ero entrato nel negozio, e la mia vista, prima abbagliata dalla luce del sole, si andava gradualmente abituando alla morbida penombra del locale. C'era, come al solito, una musica trasmessa in sordina. Quasi un sottofondo, che discretamente invitava ad entrare in quell'atmosfera che sembra essere fuori dal mondo, ma che in realtà è l'unica maniera di essere al mondo,







quell'atmosfera che solo la musica sa produrre in noi pianisti. E, come al solito, mi aggiravo tra gli spartiti e le esecuzioni senza sapere cosa cercare, senza sapere nemmeno se stavo cercando qualcosa. I miei occhi si posavano, interessati o distratti, su spartiti conosciuti o sconosciuti, su interpretazioni corrive o innovative, ma scivolavano via, come in cerca di qualcosa d'altro, di diverso, di qualcosa che veramente potesse colpire e conquistare il mio animo, e non solo arricchire la mia cultura musicale. Di inaspettato, e allo stesso tempo di desiderato. E qualcosa avvenne.

Ero in un angolo poco frequentato del locale, dove di solito andavo a cercare ispirazioni su vecchi spartiti, su interpretazioni poco note, o su interpretazioni nuove di spartiti conosciutissimi. E là, in quell'angolo, assorto nell'ascolto di un'interpretazione, lo vidi. Vidi la sua figura alta, snella, elegante, dalla fronte ampia, i capelli lunghi ad incorniciare un volto sereno. Ma di una serenità complessa. Una serenità, per così dire, agitata. Che nascondeva una tensione controllata. Una vittoria voluta e consapevolmente pagata ad alto prezzo. Ma un volto che esprimeva, non nascondeva, le sue ansie nascoste e le sue certezze dichiarate. Incredibile! Sapevo che era vecchio, ma tutto il suo aspetto, il suo modo di ascoltare, di sottolineare con impercettibili segni del capo o delle mani passaggi che evidentemente catturavano il suo interesse, perfino i suoi capelli bianchi, davano l'impressione di trovarsi di fronte ad un giovane, proiettato nel futuro piuttosto che nel passato; ad un giovane che stesse lì per trovare qualcosa di nuovo e non ad un vecchio; ad un giovane che stesse lì per programmare il suo futuro, e non ad un vecchio che stesse lì per gloriarsi dei suoi trionfi più che millenari. Perché lui era il più grande compositore ed interprete di tutti i tempi. Sì, mi trovavo di fronte a Migliorchiaive.

Un'emozione indicibile mi prese. Ma non mi paralizzò. Perché tutto il suo aspetto, la sua stessa concentrazione, l'attenzione che poneva nell'ascolto, non erano segnali di messa a distanza, bensì inviti all'incontro. Così mi avvicinai, e notai che stava ascoltando la sonata di Sedinem Rap in una famosa interpretazione della metà del Novecento. Quando fui vicino a lui, mi guardò con un'occhiata breve ma intensa, e mi rivolse la parola.

«È incredibile come spartiti vecchi e conosciutissimi acquistino sempre nuova vita nelle esecuzioni di coloro che li amano. In effetti non si può eseguire nessuna sonata se non la si ama. Gli spartiti hanno bisogno di questo, che li si ami, per poter rivelare una parte dell'animo di chi li ha scritti. Tutta, mai, è impossibile. Ho ascoltato questa sonata migliaia di volte, in tutte le interpretazioni. Io stesso l'ho suonata molte volte, esplicitamente o soltanto citandola, ed ho composto numerose variazioni sui suoi temi. Ma ancora oggi, qualcosa mi sfugge. È terribile, e degno di venerazione, che un musicista abbia saputo comporre una sonata come questa, che, per quante volte venga letta, interpretata ed eseguita, sembra nascondere sempre qualcosa che ci sfugge, sembra sempre alludere a qualcosa che è al di là della lettera dello spartito. È solo dei grandi, dei più grandi musicisti. Per capirne di più, bisognerebbe essere capaci di scendere molto più in profondità, come disse una volta un mio grande allievo, riferendosi però ad un altro autore».

«So a chi allude, Maestro».

«Sì. Era un grande allievo, pieno di talento e di acume. E di una grande tecnica pianistica, che gli permetteva di interpretare anche gli spartiti più difficili. Ma questo era anche il suo limite. Dinanzi alla tastiera, improvvisava grandi variazioni, per il puro gusto di piegare gli artifici tecnici all'espressione musicale. A volte strafaceva, e ne veniva fuori un gioco fine a se stesso. A volte gli riusciva, e ne venivano fuori edifici di note insospettabili ma coerenti, pur nell'apparente atonalità, che aprivano a visioni grandiose e gettavano squarci di luce su qualcosa che non c'era mai stato, e non c'era, ma che, una volta ascoltata la melodia, non potevi più strapparti dall'animo. In questo senso era un grande Maestro, e lo è stato anche per me. Peccato che non abbia mai voluto mettere su carta le sue note».

«Ma lo ha fatto Lei, Maestro, e gli ha dedicato alcune tra le più belle opere della musica di tutti i tempi».

«Sì, così dicono. Ma che cos'è un'opera musicale di fronte alla musica?».

«... Come? ... Un'opera musicale non è musica?».

«Lei è ancora troppo giovane. Promette bene, ma ha ancora molto da imparare nel campo musicale. L'inizio non è stato cattivo, perché Lei è stato preso dalla musica, e non la ha suonata soltanto con le mani. La sua interpretazione della sonata di Sedinem Rap è interessante. Le sue esecuzioni di Antipiazza, Impetuoso, Cavallo, ed altri esponenti della stessa corrente musicale, sono oneste e generose. E non dico che non colgano qualcosa. Mi hanno fatto sorridere e pensare. Ma sono solo un preludio a quello che Lei deve ancora suonare».

«Ma ..., Maestro, Lei conosce le mie interpretazioni?».

«Certo. Le sue e quelle di chiunque altro, del passato e del futuro. Sono tutte contenute nei miei spartiti. Questo non significa che non debbano essere suonate. Anzi; sono essenziali per la vita stessa della musica».

«Ma ..., ma ... che significa?».





«Lei è ancora troppo giovane, Le dicevo. Poco fa Lei stava pensando a Czerny, in rapporto proprio ai primi autori da Lei eseguiti. Ma si è mai accorto che quegli esercizi che potevano sembrare così noiosi, così ripetitivi, pur nelle loro variazioni, così senz'anima, così brutalmente tecnici, erano in effetti un grande strumento didattico, nel senso alto del termine? Perché attraverso essi ogni pianista viene condotto gradualmente, e quasi condotto per mano, ad interiorizzare un automatismo, sì, ma quell'automatismo psicologico che è la capacità di riprodurre in sé, sempre, consapevolmente o inconsapevolmente, il discorso della musica, a sentire il discorso musicale sempre e comunque, a pensare in termini di musica. Ecco, possiamo dire che suonando i suoi autori Lei ha suonato Czerny. Ma ormai ha acquisito la sensibilità musicale, è riuscito a pensare in termini di musica. Ora è tempo di passare ad altro».

«Cioè?».

«Ma alle mie sonate ed ai miei concerti, naturalmente».

Ero allibito. Pur avendo una grandissima ammirazione ed un grandissimo rispetto per le opere del Maestro, questo mi sembrava troppo. Mi stava forse dicendo che solo Lui era un vero musicista? E che significava che solo Lui conosceva tutte le interpretazioni, passate e future, di tutti i musicisti?

«Non è come Lei pensa, mio giovane amico. Le sto dicendo che solo suonando le mie sonate e i miei concerti, solo ascoltando le mie sinfonie, Lei potrà avere un'idea di che cosa sia fare musica. Non che io sia il solo musicista. Perché, vede, c'è una differenza. Una cosa è la musica, una cosa sono i musicisti. Ogni musicista compone ed interpreta. Ma **la musica è sempre oltre**. Comprende tutti i componimenti e le interpretazioni, ma è **sempre oltre**. Suonando e interpretando le mie opere, Lei potrà acquisire **lo spirito della musica**. Non nel senso che io sia la musica, come Lei ingenuamente ha pensato. Ma nel senso che scavando nei miei spartiti Lei potrà trovare forse **il sapore della musica**».

«**Che cos'è il sapore della musica**».

«Quando Lei termina di eseguire una sonata, e gli applausi del pubblico giustamente Le fanno piacere, il sapore della musica è il sapere che Lei non ha terminato qualcosa, ma ha soltanto cominciato. Quando Lei pensa di aver colto lo spirito di un concerto, e di averlo trasferito nella sua interpretazione, il sapore della musica è il rimanerne insoddisfatto, non compiaciuto. Quando Lei pensa di aver raggiunto un punto fermo nella comprensione di uno spartito, **il sapore della musica è il sentire che al di là di ogni punto fermo c'è un altro periodo che può, che deve cominciare**».

«Credo di cominciare a capire».

«Bene».

«Ma così non si vive in un perenne stato di insoddisfazione? Pensare che si è sempre all'inizio ..., di essere sempre nel parziale ..., di non poter mai raggiungere un punto fermo ...».

«Vede, mio giovane amico, quando Lei sarà penetrato nello spirito dei miei spartiti; quando Lei avrà assaporato fino in fondo questa contraddittoria sensazione, questa apparentemente contraddittoria sensibilità, e cioè quando avrà capito che **chiudere un discorso musicale significa aprirne un altro**; che l'importante non siamo noi che componiamo e interpretiamo la musica, ma che **è la musica che si serve di noi per comporre un discorso infinito**; quando avrà capito che giungere a possedere la tecnica dei discorsi musicali non significa aver ingabbiato la musica in quella tecnica; quando avrà capito che, per quanto importanti possano essere le note che Lei o chiunque altro suonerà, **le note della musica sono sempre oltre quelle che vengono suonate**: allora, forse, avrà **assaporato il sapore della musica**. Quando avrà capito che tutti i musicisti, anche i più grandi, hanno esplorato le più impensabili combinazioni di note ad esprimere quelli che in fondo sono i pochi temi musicali fondamentali dell'animo umano, ma che questi temi rimangono ancora aperti ad infinite altre variazioni; quando avrà capito che non bisogna attaccarsi alle proprie esecuzioni ed interpretazioni, per quanto tecnicamente riuscite e profonde possano essere, perché esse fanno parte della musica **ma non sono la musica**: allora, forse, avrà assaporato **il sapore della musica**. Questo Lei troverà nei miei spartiti. E quando troverà **il sapore della musica**, io sarò sparito. Ed anche Lei sparirà, se sarà un buon musicista. Perché quello che resta sempre è appunto **il sapore della musica**, e non chi l'ha eseguita».

Infatti era scomparso. Ed anch'io ero scomparso. Non c'era più il negozio, i dischi, gli spartiti. Nulla.

Aprii gli occhi. Mi strofinai gli occhi. Mi alzai. Decisi di passare la fine di quel pomeriggio assolato di agosto sul mare.

Perché, in fondo, il mare non è una metafora della musica?

