

# ICONE

---

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

## ICONE

*Pensare per immagini*

Massimo Cacciari, *Generare Dio*

Paolo Legrenzi, *Regole e caso*

Sergio Givone, *Sull'infinito*

Gabriella Caramore e Maurizio Ciampa,  
*Croce e resurrezione*

Federico Vercellone, *Simboli della fine*

Patrizia Valduga, *Per sguardi e per parole*

Maurizio Ghelardi, *Follia e salvezza*

Alessandro Carrera, *Il colore del buio*

Angela Vettese, *Desiderio*

Riccardo Muti con Massimo Cacciari,  
*Le sette parole di Cristo*

In preparazione:

Giuseppe di Giacomo, *La bellezza abbandonata*

Umberto Curi, *La fine del tempo*

Riccardo Muti

Le sette parole  
di Cristo

dialogo con

Massimo Cacciari

il Mulino

ISBN 978-88-15-28711-3

---

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino, Bologna. Per il testo del M° Riccardo Muti © 2020 RM Music s.r.l., Ravenna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d’Autore. Per altre informazioni si veda il sito **[www.mulino.it/fotocopie](http://www.mulino.it/fotocopie)**

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull’insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **[www.mulino.it](http://www.mulino.it)**

I lettori che desiderano informarsi sulle attività del Maestro Riccardo Muti possono consultare il sito Internet: **[www.riccardomuti.com](http://www.riccardomuti.com)**

Redazione e produzione: Edimill srl - [www.edimill.it](http://www.edimill.it)

## *Indice*

Premessa	p. 7
I. Il suono dell'immagine	13
II. Le sette ultime parole di Cristo	53
Per non concludere	129

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

## Premessa

Siamo di fronte alla *Crocifissione* di Masaccio, al Museo di Capodimonte. Osserviamo un apparente errore: Gesù sulla croce senza collo, in una postura che sembra sbagliata se guardata normalmente, di fronte. Ma forse l'artista non vuole che la guardiamo così. Quel Cristo sofferente, morente, già sulla porta del cielo, ha appena pronunciato la settima delle sue ultime parole, affidando la sua anima al Padre.

Quel Cristo lo dobbiamo guardare dal basso verso l'alto, e allora l'apparente errore svelerà la genialità dell'invenzione: visto dal basso il petto nasconde il collo.

Noi siamo in basso, ai piedi della croce insieme alla Maddalena – la vera protagonista di quella immagine – e forse Masaccio vuole suggerire che siamo proprio la Maddalena. Lo sguardo dal basso è quello della Maddalena, accanto a Maria e Giovanni quasi pietrificati dal dolore; la Maddalena che vediamo di spalle, immedesimandoci ancora di più nella sua sofferenza. L'urlo di dolore che pervade il quadro non è quello del Cristo, ma è il suo. È il nostro. Ma noi non possiamo udirlo, come non vediamo il suo volto. Quel grido risuona dentro la nostra anima, è un grido metafisico. La plasticità, l'umanità di quelle figure contrastano immediatamente con il contesto irrealista, il fondo d'oro, la luce.

Nella *Crocifissione* di Masaccio la scena sembra proiettata al di là del tempo e dello spazio, in una dimensione ultraterrena. Ritrae Cristo nel momento in cui sta lasciando questo mondo: con la Mad-

dalena ci protendiamo verso di lui, non sopportiamo che lui possa abbandonarci. Che suono può avere quell'attimo? Come si può raffigurare il grido dell'anima, lo spalancarsi dell'abisso di solitudine e di abbandono in cui la Maddalena, in cui noi stiamo precipitando?

Il pittore sembra intuire che nessuna immagine può direttamente rappresentarlo. Vuole che siamo noi a sentirlo, a far risuonare quel grido dentro di noi.

Ecco il senso di questo volume, in una collana dedicata alle icone: perché occorre pensare per immagini, quando la parola non basta. Ma quando non basta nemmeno l'immagine?

Tra le creazioni dell'uomo, un posto speciale spetta alla musica, per quella sua capacità di raggiungerci senza mediazioni. La musica entra furtiva nella nostra psiche, la lavora, la plasma, suggerisce, allude, insinua, adombra. La tonalità è una tavolozza, e non c'è recesso segreto dell'a-

nima che non trovi il suo corrispondente nell'incontro, che talvolta è uno scontro, tra le tonalità.

Così, a dare voce a quel grido, irrapresentabile sulla tavola, può prestarsi la tavolozza sonora di un artista come Franz Josef Haydn.

Questo libro intreccia dunque immagine e suono: la *Crocifissione* di Masaccio e la partitura di Haydn ispirata alle sette ultime frasi pronunciate da Cristo sulla croce e composta per la cerimonia del Venerdì Santo. Sul quadro di Masaccio si innesta la traduzione in suono e musica della crocifissione: le sette sonate di Haydn trasfigurano il dolore e l'amore in musica.

A noi è parso che Masaccio e Haydn si ascoltino e si guardino in un drammatico incontro umano-divino e così diventino nella nostra conversazione un'unica immagine, dove la parola di Cristo si fa suono e senso universale che trascende

l'immagine stessa, diventando pura astrazione: il suono vola oltre l'icona.

MASSIMO CACCIARI  
RICCARDO MUTI

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Questo libro nasce con la casa editrice il Mulino, in particolare con Alessia Graziano che ha creduto in questa idea e ne ha curato la realizzazione con competenza e passione.

I.

*Il suono dell'immagine*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

CACCIARI: Questa collana si intitola «Icône». Il suo sottotitolo recita: «Pensare per immagini». «Per» può significare «a causa di» o «attraverso», come preferisci (e, perché no?, anche «in lode di...»). L'ispirazione viene dall'idea umanistica e poi bruniana delle «*imagines agentes*»: immagini che *producono* pensieri, di fronte alle quali l'emozione sensibile si trasforma in *immaginazione*, facoltà di porre-in-immagine, e questa a sua volta può trasformarsi in discorso. Ma senza mai che la prima *impressione* venga meno – anzi, essa si rafforza informando di sé il concetto stesso. Credo che in nessun luogo lo si possa meglio intendere che leggendo il Dante del

*Paradiso!* E Dante è poeta dell'Umanesimo, sia nel timbro armonizzante, neoplatonico, che in quello tragico, machiavellico, che caratterizza il pensiero italiano tra Petrarca e l'inizio del XVI secolo. Sempre, insomma, il pensare s'accompagna all'immaginare; sempre, in qualche modo, il pensiero si sviluppa seguendo il filo di un'immagine, la quale finisce con l'assumere valore di *simbolo*. Questa idea si è sviluppata, nella collana, a partire da diverse icone, in cui autori di «scuola» diversa, ma tutti concordi con l'intenzione estetico-filosofica da cui nasce la collana stessa, a partire dall'immagine che più per loro è stata *fragwürdiges*, degna di interrogazione, che più si è imposta loro come autentico *prò-blema*, hanno sviluppato un loro ragionamento, che spesso è risultato essere anche un'autentica *narrazione*.

Il presupposto a tutti comune lo potrei esprimere così: non si dà pensare che non sia immaginare; l'aspetto immaginativo, e

dunque poetico, nell'accezione più ampia del termine, non rappresenta un'attività «speciale» della mente, ma è intrinseco in ogni sua espressione. L'anima metaforizza sempre, diceva Plotino – e cioè «traduce» sempre da immagine a pensiero e da pensiero di nuovo in immagine. Questo evidentemente non può esser fatto valere soltanto nell'ambito strettamente iconologico. L'immagine non è soltanto quella dipinta, l'*icona*! La relazione è ancora più cogente forse col *suono*. Come il pensare accade «per» immagini, così anche «per» suoni. E non soltanto, forse, per suoni armonizzati o musica, ma anche per *singoli* suoni. Quel suono «produce» quell'idea, e da quell'idea può prodursi una «frase», che di quel primo «colpo» custodisce la traccia (come i cosmologi dicono che si mantiene nel cosmo la vibrazione originaria dell'Inizio...). E così anche di fronte a questa immagine (alle immagini-icone che la collana ha evocato: da Rembrandt a

Friedrich, da Mantegna a Rothko) tu puoi *ascoltare*, tu puoi essere quasi *costretto* ad ascoltare questa o quella musica. Il «quadro» completo potrebbe così risultare (è un cerchio, senza inizio né fine): immagini o suoni generano pensieri che da essi si sviluppano quasi interminabilmente, e le due dimensioni finiscono con l'intrecciarsi tanto che al pensiero stesso a un certo punto sembra di *suonare e dipingere...*

MUTI: Parli del suono come suono o del suono delle parole...?

CACCIARI: Anche di quello delle parole, certo.

MUTI: Dentro di noi, quando noi pensiamo, *ascoltiamo...*

CACCIARI: Sì, e le parole, le parole che ascolti dentro di te, non sono mai semplici parole, hanno sempre un ritmo, un

tempo... una «voglia» di cantare... o mi sbaglio? Le parole suonano, non le dici né le leggi una dietro l'altra, in sequenze lineari rigidamente determinate. Il nostro discorso sembra costretto a procedere in questo modo, ma non è così per la sintassi generale che lo informa. Essa permette «salti», almeno fino a un certo punto, e la connessione di elementi lontani. La sintassi musicale lo consente al massimo grado, anche rispetto alla pittura. Frasi anche contraddittorie possono qui convivere *nello stesso tempo*. D'altra parte, di che cosa parliamo, alla fine, se non della straordinaria quadridimensionalità del nostro stesso cervello? Non è forse vero che possiamo *ascoltare un colore* (il colore è tempo, quella irruzione della dimensione del tempo, che i veneziani del XVI secolo hanno rappresentato nella storia della pittura europea), come vedere o toccare un suono? Nessuna operazione è astrattamente separabile dalle altre, né

il tutto si riduce alla somma dei suoi elementi. In tante sue espressioni il nostro linguaggio e i suoi «modi di dire» ricordano che i nostri sensi formano un unico complesso, coordinato indissolubilmente con la coscienza di sé. Vico *docet*: l'uomo non nasce animale parlante; acquisisce dopo millenarie e tragiche esperienze la *facultas loquendi*. Prima vi è grido, suono. Poi il suono assume ritmo, misura, e giunge a farsi canto. E alla fine ecco il *logos*. Ma la sintassi di quest'ultimo non dimentica affatto la *potenza dell'origine*. E non sarà forse proprio questa *archè*, questa originaria e inestinguibile potenza, ciò che la musica rammemora? E non starà qui il segreto della universalità del suo linguaggio, che tutti in qualche modo «comprendono» anche senza conoscerne le regole?

Ecco, allora, *mostraci* quale musica *senti* vedendo l'immagine che più ti ha colpito – o a quale immagine sempre ti ri-

mandi quella musica che non smette di interrogarti e «provocarti».

Ricordo alcune tue bellissime parole sul Masaccio di Capodimonte. Mi sembra che tu stesso abbia collegato quella immagine della crocifissione con *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce* di Haydn, che ho avuto la fortuna di ascoltare da te dirette al Festival di Ravenna e che so bene essere uno dei *tuo*i capolavori. La cosa fondamentale è che sia proprio tu a *raccontare*... Inizierei col chiarire un punto: quando diciamo che la mente intera è *creativa* e non si trova mai nella condizione di dipingere e basta, far musica e basta, scrivere versi e basta, filosofare e basta, non diciamo affatto che tra le diverse dimensioni vi siano relazioni mimetiche, per cui, ad esempio, la musica «rappresenterebbe» questa immagine o questa idea, e così via. Che una musica possa evocare un'esperienza sensibile, non significa affatto che voglia *descriverla*.

MUTI: Sì, questo è importante chiarirlo bene. Quando dirigo *I pini di Roma* o *Le fontane di Roma* non è che, mentre dirigo, cerchi di immaginare i pini di Villa Borghese, i pini della via Appia, e magari con le legioni romane che lì avanzano. La musica non è descrizione, non descrive assolutamente nulla; noi, però, siamo circondati e attraversati da suoni. Dai tempi in cui frequentavo il Liceo classico e studiavo musica al Conservatorio allo stesso tempo, non ho mai smesso di riflettere e pensare al suono: perché qualcuno è letteralmente *attraversato* da questi raggi sonori e altri neppure se ne accorgono? Esistono persone *musicali* e altre assolutamente no? Forse, per le ragioni che tu sostenevi prima, in qualche misura non possiamo non esserlo tutti; ma alcuni sentono la musica solo come descrizione (e così non la intendono), e altri invece come combinazione *matematicamente magica* di inafferrabili suoni, che mostra se stessa,

al servizio di nient'altro che del proprio stesso Dio.

Quando io dirigo un poema sinfonico che magari dichiara nello stesso titolo di ispirarsi a qualcosa, ad esempio Elgar in *In the South* (Alassio), non penso affatto alle caratteristiche ambientali di Alassio, ma soltanto a *quelle* armonie, a *quel* contrappunto, a *quella* melodia che io devo fare rivivere. Sempre, quando studio un brano di musica, vengo poi «perseguitato» da quel mondo a cui mi sto avvicinando; e allora dentro di me si crea ogni genere di «fantasmi». Quella musica, quelle melodie, quelle armonie producono in me idee disparatissime, magari gioie e paure insieme, che io devo saper comporre nella mia interpretazione. L'interpretazione è alla fine chiamata a *decidere* intorno a tutti quei «mondi possibili». Da essi deve risultare *la mia interpretazione*. Ma questa non sarebbe mai nata se non vi fossero stati quei mondi, germinati durante il mio

studio, a furia di analizzare la partitura in tutte le sue componenti, forma, armonia, contrappunto, dinamica, ecc.

Che cos'è l'interpretazione? È il risultato, appunto, del mondo sonoro che si è andato affastellando nei miei sensi e nella mia mente – e che letteralmente mi perseguita. E alla fine? Posso dire di essere giunto *al* risultato, di aver risolto i problemi che mi si erano imposti? No, credo che il mondo sonoro debba rimanere appunto senza parentesi, senza limiti. Dante nel XIV canto del *Paradiso* ci dona in questi versi – una delle poche cose che so a memoria – la spiegazione, la più precisa, perfetta, di che cos'è la musica:

E come giga e arpa, in temprata  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa,

così da' lumi che lì m'apparinno  
s'accogliea per la croce una melode  
che mi rapiva, senza intender l'inno.

Qui Dante non si riferisce soltanto a coloro che non sanno «tecnicamente» distinguere le note prodotte dagli strumenti musicali, ma intende esprimere l'emozione oltre ogni comprensione che rapisce chiunque ascolta la melodia, pur essendo questa perfettamente composta sulla base della propria sintassi. La musica è un mondo finito e *infinito* insieme.

CACCIARI: È la musica del *Paradiso*; in Dante c'è anche la musica dell'*Inferno*. L'aspetto musicale del poema è fondamentale per spiegarne il complesso. Non solo ogni cantica, quasi ogni passaggio decisivo assume la propria musica.

MUTI: Sì, ma quella dell'*Inferno* è scurrile: «ed elli avea del cul fatto trombeta». Sono orrori, sono rumori. O meglio, sono in-ordinato, come in-ordinato è l'«amore» pura passione che muove al peccato. La musica del *Paradiso* invece... non sarà in fondo quella di Mozart?

CACCIARI: In Mozart vi sono tutte le musiche dell'inferno e del paradiso, penso.

Torno al significato che hai attribuito ai versi di Dante, per chiedermi, alla loro luce, e a partire dal carattere non mimetico-rappresentativo del fatto musicale, quale sia la ragione della universalità del suo linguaggio, del suo poter essere pienamente vissuto, per così dire, anche senza essere «compreso». Forse la traccia per rispondere al problema ce la fornisce ancora il nostro Vico: si tratta della originaria, *arcaica* affinità tra suono, voce e parola. Ben prima di filosofare parlavamo – ma ben prima ancora di riuscire a comunicare «spiritualmente» attraverso suoni sensibili, comunicavamo con questi ultimi e basta. E saranno stati pochi suoni, che si ripetevano, prima di potersi via via connettere, sviluppare, arricchirsi, e dar vita, oltre ancora, a *versi*. Io credo che il fatto che anche l'«ignorante» possa essere

«attraversato», come tu hai detto, dalle *onde materiali* del suono musicalmente costruito, derivi dall'originaria potenza del Suono che in noi continua a operare. Vuole *suonare-cantare* il nostro linguaggio, vogliamo o vorremmo *suonare* noi parlando. *Suona* il nostro cervello quando avverte e pensa. Il nostro corpo desidera *suonare*. È un ritorno all'*archè* che si realizza a ogni ascolto. Ma soltanto la musica può giungere a esprimerlo compiutamente.

MUTI: E non pensi che proprio questa nostra disposizione ad avere una natura musicale dipenda dal fatto che esiste un'armonia dell'intero universo? Non è l'*harmonia mundi* che in noi si incarna?

CACCIARI: Penso che noi siamo nati «informati» in qualche modo a essere musicali, così come a parlare. Tu non *impari* a parlare, la mamma non ti tiene lezioni

di grammatica e sintassi. Tu possiedi una *forma locutionis* innata che ti permette di apprendere, sulla sua base, ogni lingua. Così esiste una facoltà nell'anima che ti porta ad *amare* la musica. Certo, il linguaggio musicale probabilmente non lo apprendi crescendo fin dalla nascita soltanto tra musiche, né forse potresti comunicare soltanto con la musica – ma certamente qui non avviene neppure come nell'apprendimento, almeno dopo una certa età, di una lingua straniera. Ciò che dice una poesia non lo comprendi senza conoscere la lingua (e basterà mai la traduzione?) – e tuttavia puoi comunque avvertirne il ritmo, la musicalità. La *comprensione* della musica trascende questo limite. E ciò secondo me è dovuto proprio a strutture profonde della nostra psiche, dove suono e parola *convertuntur*.

E questo, dalle tue parole, ci è apparso costituire anche un problema specificatamente musicale e di direzione. Infatti tu

dici che studiando una partitura, interpretandola, dirigendola senti di non poterla condurre a significati univoci, che essa sfugge a ogni descrizione definita, e che tuttavia *indica* un fondo inafferrabile, un *suono della mente sola*, potremmo dire, che è lo stesso del suono inudibile del cosmo.

MUTI: La musica non dice, ma evoca. L'intento della musica non è mai descrittivo, evocativo semmai – mi pare tu ne abbia colto il senso.

CACCIARI: Evoca sempre la propria quintessenza. E anche quando sembrerebbe descrittiva, in realtà proietta le immagini che evoca a quel fondo-non-fondo che in essa sempre si ri-vela. Tu musicista, anche quando dirigi la musica più intenzionalmente descrittiva, non credo veda l'immagine di pini, uccellini, ecc., ma il miracolo dell'armonia tra il suono della pa-

rola, l'immagine che esso evoca e la forma musicale che vi corrisponde. Vedi questa *armonia* eseguendola. La musica è *al servizio* di se stessa, non del *significato*. E per questo può comunicare *oltre* il linguaggio in cui in questo momento mi esprimo. Nessuna forma artistica è talmente libera e proprio in forza del rigore delle «leggi» che dà a se stessa. Poiché tali «leggi» sono appunto quelle che *liberano* dalla necessità del significare-rappresentare qualcosa.

MUTI: Però, come spieghi che ci sono delle musiche che sembrano corrispondere esattamente a certe nostre esperienze? Mio figlio Francesco, ad esempio, quando era ragazzo e andavamo a Salisburgo, giunti alle Alpi, voleva sempre assolutamente ascoltare le sinfonie di Bruckner, soprattutto la Quarta e la Settima; voglio dire che quella musica per lui si confaceva perfettamente alla visione del mondo fantastico di quelle montagne...

CACCIARI: Lo capisco molto bene: la *parola* ti manca di fronte a quello spettacolo – ma non la *musica*! L'emozione che ti suscita l'elevarsi dei monti ha a che fare col tuo essere-musicale, cui nessun significato propriamente corrisponde. La parola manca di arrivare a quel punto. È un limite della parola, non della tua anima. Poiché la tua anima non è soltanto parlante nei limiti del linguaggio che ora parliamo. Dove non vedo posso ascoltare, dove non ascolto vedere, dove non riesco a dire posso dipingere, ciò che non dipingo posso cantarlo. Ed anche il silenzio è una *facoltà* dell'anima. Il silenzio, la pausa è in musica altrettanto essenziale del suono. Ancora più che nel linguaggio certamente. Ma anche la pittura conosce *grandi silenzi*. Guarda a Rothko, guarda a Fontana.

Tuttavia, proprio perché è indubita-  
bilmente nella musica che il linguaggio  
giunge «ai ferri corti» con la rappresen-  
tazione, io sono certo che un musicista av-

verta il suo rapporto con la parola e con l'immagine in un senso molto diverso da come lo vivono gli altri artisti. Di fronte alla *Crocifissione* di Masaccio tu ne *vedi* la musica. Parli di quella icona *in uno* con quella musica che hai riascoltato in te immediatamente quando l'hai scoperta a Capodimonte. Il musicista ha uno *sguardo libero* davanti alla pittura, come davanti a una poesia (quando leggevi quei versi di Dante tu pensavi alla loro musica più che al loro significato).

MUTI: Perché gli ultimi versi di Dante dicevano: «s'accogliea per la croce una melode / che mi *rapiva*, senza intender l'inno». Quindi, è un rapimento. I critici credono di capire, ma si può coglierne veramente il senso soltanto intuendo che significhi questo «rapimento».

Il musicista di fronte a una composizione musicale, diciamo, dalla forma ben definita – parliamo quindi del periodo

classico, del periodo preromantico – si avvicina ad essa attraverso un processo che è simile a quello del «costruttore».

Prendo ad esempio una sinfonia di Beethoven: ne studio la forma – come ho detto prima – analizzo tutti i suoi elementi, e studiando questo universo si forma dentro di me l'idea di interpretazione. Ma che cosa interpreto? *Una verità?* No, interpreto dei suoni. Sono questi suoni a prendermi, a *rapirmi*. Essi creano *in interiore* una reazione mentale o spirituale, uno stato d'animo irriducibile a significati precisi. Per quanto *definita* sia la forma musicale che lo origina. Direi, anzi, che più mi sprofondo nell'analisi puntuale, microscopica della forma, più imprevedibile è l'emozione che essa mi suscita ascoltandola (e naturalmente io l'ascolto anche mentre la leggo). Questo avviene nel musicista, ma è un'esperienza che può appartenere anche al profano, che ignora cosa sia un contrappunto, ad esempio.

Poi, però, come si è detto, io devo *decidere* quale sia la mia interpretazione, mentre chi ascolta soltanto, ignorando la struttura formale dell'opera, può dare *libera uscita* ad associazioni e immagini di ogni genere.

Debbo dire che purtroppo io sono frenato dalla posizione che ho l'obbligo di assumere al momento della *direzione*? Non credo, perché questo può anche comportare un'emozione ancora più profonda. Ma la natura di questo *rapimento* è la stessa.

CACCIARI: La differenza secondo me sta qui: che tu, il musicista, conosci il linguaggio «che parli». Dal multiverso dei suoni con cui abbiamo iniziato a comunicare si sono formati tutti i linguaggi, quello della musica come quelli delle lingue materne. Ma mentre in queste ultime la memoria dell'origine tende a svanire, essa costituisce, invece, l'essenza immaginativa dell'esperienza musicale. La musica

ricorda, riporta, cioè, continuamente al nostro cuore, l'essenza *comune* dei nostri linguaggi, l'affinità fraterna che li accomuna proprio nel loro differire.

Anche la struttura musicale più complessa fa memoria di questa origine. Ecco l'*immagine*, forse, che sempre prende vita quando esegui o ascolti un pezzo musicale: l'immagine stessa del nostro essere in comunità, in dialogo, in colloquio oltre ogni differenza di idiomi, l'immagine dell'essere come con-essere, del *Sein* come *Mit-sein*, direbbero i filosofi – malamente, rispetto a come ce la fanno ascoltare i musicisti...

MUTI: E come mai allora Mozart riesce a trasmetterti tante più emozioni di Salieri, per quanto anche Salieri sia uno straordinario compositore?

CACCIARI: È la qualità, è una diversità di qualità. Vale a dire il genio – che è nulla senza lo studio, ma che nessuno studio fa

apprendere. È la capacità di rinnovare le forme del proprio linguaggio, operando al loro interno, come ogni linguaggio si trasforma solo parlandolo. E non potrà essere che il musicista perciò a spiegare se e come ciò sia avvenuto.

MUTI: Quando avevo vent'anni, e cercavo di capire tante cose attraverso il mondo sonoro, lo studio della musica, mi interrogavo anche su questo: perché qualcuno possiede tanto e sa esprimere tanto, e un altro ha semplicemente studiato – sicuramente Salieri non ha studiato meno di Mozart.

Fantasticando, ho sempre pensato che nell'universo esista proprio una *materia sonora*, che si diffonde per onde e vibra ovunque, e che ci attraversa tutti... Ecco cosa prima intendevo come *harmonia mundi*. C'è chi ne partecipa più profondamente, chi la avverte in tutta la sua potenza, e chi invece solo in parte, e chi an-

cora pochissimo o quasi per nulla. Mozart ne era travolto, Salieri la avvertiva soltanto quando la sua onda giungeva a riva... Le forme di Mozart vivono in essa, dentro alla sua energia; Salieri compone con figure approdate, addomesticate...

CACCIARI: Questo può valere per ogni forma dell'esperienza artistica. Pensa all'abisso che divide Dante dalla poesia allegorica precedente. Ma il problema è ancora più specifico nel campo musicale, poiché qui si combinano paradossalmente il massimo di *ingenium*, ciò che non è generato o prodotto da *studium*, con il massimo di *studium*, ovvero ciò che tu hai chiamato «rapimento» con la ricerca della *forma* più astratta o autonoma rispetto all'esigenza di comunicare significati definiti, cui la lingua naturale sembra essere al servizio (non lo è neanche essa nella sua essenza, ma così ci appare). L'*ingenium* rimanda al *suono interiore*, arcaico e perfetta-

mente «libero», da cui si genera la *frase*. Ma quello stesso suono interiore si deve elaborare e costruire secondo le leggi più rigorose. Che vi sia la legge, questo è il miracolo – ricordava sempre Schönberg.

MUTI: Ma il suono interiore di cui parli non è che immagine e riflesso di quello cosmico di cui io ho parlato e che debbono sentire anche animali e piante! È questa la musica che insegue il senso della bellezza.

CACCIARI: Qui incontriamo anche la grande tradizione pitagorico-platonica, per la quale appunto la musica non è imitazione di oggetti dei sensi, ma nelle sue forme *partecipa* della realtà suprema, formata dalle armonie archetipiche dei numeri e delle figure che da essi si possono generare. La musica fa comprendere *agli stessi sensi* che la realtà nella sua essenza è *immateriale*.

I suoni sono, d'altronde, i mezzi più immateriali di cui disponiamo per comunicare. Dopo i pensieri. Ma è difficile comunicare da pensiero a pensiero. Non siamo angeli. Ecco allora la musica a soccorrerci. Chiudi gli occhi, cancella tutto e ascolta – ed ecco vedrai meravigliose danze di numeri e figure, belle in sé, non perché imitano bellezze esteriori. Questa è l'idea dello «spirituale nell'arte» perseguita da Kandinskij proprio riflettendo essenzialmente sull'esperienza musicale di Schönberg. Colloquio epocale per tutta l'arte e la teoria dell'arte contemporanee. Kandinskij vuole fare musica, e dipinge. *Mette in icona* l'idea musicale. Schönberg fa musica, ma vuole anche dipingere, sente il bisogno di dipingere la propria musica. Sono processi complementari e inseparabili.

MUTI: E come mai – come diceva Carlos Kleiber, nei nostri frequenti colloqui – ci sono delle musiche che sono talmente

sublimi che vorremmo rimanessero sul pentagramma, perché tu guardandole, osservandole, senti quei suoni dentro di te capaci di arrivare ad altezze strepitose, che comprendiamo dolorosamente che non riusciremo mai a realizzare?

CACCIARI: Ecco, questo è interessantissimo; hai ricordato un'esperienza che nessuno scrittore o pittore potranno mai fare. Non posso leggere una poesia e immaginare: pensa, se non venisse letta, come sarebbe meravigliosa... o un quadro: se non venisse mai visto...

MUTI: Può succedere anche l'opposto. Un direttore può avere in testa un suono pessimo, e salvarsi soltanto se l'orchestra si ribella e fa da sé. È successo una volta con una grande orchestra: a un certo punto il primo violino si è rivolto al direttore che era decisamente mediocre e gli ha detto: «Ascolta, se non la smetti di re-

marci contro cominceremo a suonare questa sinfonia esattamente come tu la concepisci».

Mi spiego meglio. A Chicago dove ho istituito un concorso per direttori d'orchestra, o anche all'Accademia, quando insegno, cerco di comunicare le mie esperienze di interprete dell'opera italiana. Si susseguono giovani direttori uno dopo l'altro, e dirigono come prova lo stesso brano. Senza dire nulla prima all'orchestra, salgono sul podio ed eseguono... Ad esempio la sinfonia dei *Vespri siciliani*, venti minuti a disposizione di ognuno; l'orchestra cambia completamente suono, da un direttore all'altro. Perché? Che cosa succede? Prima ancora che il direttore spieghi le sue idee, l'orchestra reagisce a un input che deriva dal gesto.

Tu devi spiegare la conduzione della frase, che è la cosa più importante; la frase, poi, corrisponde esattamente al modo nostro di parlare – ecco il vantaggio della lin-

gua italiana nell'opera, e anche nel repertorio sinfonico.

La nostra lingua ha un fluire molto musicale, e noi lo trasferiamo necessariamente anche nell'interpretazione.

CACCIARI: In tedesco, ad esempio, il ritmo batte per forza sul termine della frase, poiché, fino a quando non vi giungi, non puoi intenderne compiutamente il significato. Ogni lingua ha non solo la sua propria sonorità, ma anche direi un proprio intrinseco ritmo musicale.

MUTI: Ad esempio il *Requiem* di Verdi non può essere paragonato al *Deutsches Requiem* di Brahms, perché si tratta di lingue diverse e non solo di due diverse culture. Ma su questo torneremo un poco più avanti.

CACCIARI: Sì, e ciò vale per le stesse parole, non ti sembra? Le parole di una

lingua hanno sempre anche un valore puramente sonoro.

MUTI: E le devi caricare del loro significato. Molti direttori d'orchestra ad esempio non conoscono il latino, non l'hanno studiato – parlo dei direttori d'orchestra che eseguono il *Requiem* di Verdi: la prima parola che il coro pronuncia è «Requiem». I direttori leggono l'indicazione dinamica scritta in partitura: «pianissimo», «sottovoce», e si soffermano sulla parola «Requiem». Ma la frase intera è «Requiem aeternam dona eis Domine». «Requiem» è accusativo ed è retto dal verbo «dona» che è il motore della frase, quindi deve essere sì eseguito pianissimo, ma esprimendo un senso di disperata richiesta. Non è una frase passiva, espressione di una situazione di quiete. Talvolta viene eseguito senza vita, soffermandosi solo sulla prima parola, mentre invece occorre porre l'attenzione sul verbo. Pen-

siamo ad un errore analogo nella *Traviata* di Verdi quando il tenore intona la celebre aria *Dei miei bollenti spiriti*, dimenticando di accentuare il seguito e cioè «il giovanile ardore ella *temprò* col placido sorriso dell'amore»...

CACCIARI: Sì, ma la difficoltà sta proprio in questo: nel far sì che il suono della parola, la *voce* che lo esprime, restando tale, comunichi anche il significato della parola stessa, e sappia trasmetterlo chiaramente.

MUTI: Io devo «caricare» il suono e far sì che trasmetta il suo intrinseco significato. Ciò fa la differenza tra un interprete e un altro. «A tal da cui la nota non è intesa»: quindi devi *informare* il musicista in orchestra o nel coro e non chiedere semplicemente «più forte», «più piano», «più intenso». Ma *informare* il suono di quella carica espressiva che tu, direttore, senti

e desideri trasmettere. Quindi, il suono diventa portatore di un evento emotivo che noi possiamo accentuare o meno. Il suono è dunque cangiante, cioè cambia a seconda della carica che noi gli conferiamo. Una carica chimica o una carica spirituale?

CACCIARI: È proprio il suono interiore, spirituale: tu hai ascoltato in te quel suono e cerchi ora di ascoltarlo fuori di te – ecco il passaggio arrischiatissimo. Ti sei formato nella mente l'idea del suono che vuoi ottenere e poi tenti in ogni modo di ottenerlo con mezzi che sono anche tecnici, materiali, anche *lottando* con essi.

MUTI: Lo strumento ideale, perfetto, è il canto; nel canto lo strumento è in te, ti esprimi attraverso il tuo corpo; quindi è lo strumento più emotivo e, in questo senso, anche il più fragile – le due cose vanno insieme. La voce è strumento e suono inte-

riore, questo rappresenta un pericolo e un privilegio a un tempo.

Poi ci sono gli strumenti come il violino o il violoncello, il contrabbasso, l'oboe, il flauto, ecc.; lo strumento da te abbracciato o sostenuto lo fai vibrare, dandogli vita. È, in fondo, un atto d'amore. Dirigere può essere dunque una professione fino a un certo punto molto semplice, ma anche la più difficile perché devi trasmettere il tuo concetto di suono, di fraseggio – che sarebbe poi l'interpretazione – a cento persone di fronte a te, che possono pensarla in maniera diversa. Cento individualità che, a loro volta, devono trasmettere la propria espressione attraverso uno strumento esterno al loro corpo. Tu devi trasmettere a loro, che devono poi trasmettere attraverso lo strumento, un'idea che deve poi arrivare al pubblico. Come metti insieme tutto questo partendo da un tuo concetto di suono, di fraseggio, di interpretazione, che hai

nella mente e che hai assorbito studiando la partitura?

La mattina, quando mi metto davanti al pianoforte, ascolto prima di tutto il suono. È – azzardando un paragone – come quando leggi il giornale o un libro: nel silenzio le parole scolpiscono dentro la testa il senso di quello che stai leggendo. Ma io quando leggo una partitura, non solo sento i suoni nella testa, ma sento anche i timbri dei diversi suoni. Quindi, quando leggo nella partitura l'indicazione: «oboe», «clarinetto», «flauto», io *sento* il timbro dei singoli strumenti, che non è il timbro della tromba, e così via.

CACCIARI: Torniamo alla questione più generale: il problema è sempre comunque quello: ciò che un direttore sente è spesso una musica diversa da quella che l'orchestra gli presenta. Questa è un'esperienza che non puoi fare in nessun altro campo...

MUTI: Vuol dire, allora, che il suono interiore che noi possiamo immaginare e assorbire e portare dentro di noi guardando e ascoltando «in silenzio» una partitura, può arrivare ad altezze alle quali in seguito, nella vita concreta della musica, non potremo più riattingere... Il contatto col «suono reale» abbasserebbe sempre la potenza dell'idea...

CACCIARI: È il dramma di tutti i neoplatonici. Quello che si agita nelle figure dei *Prigioni* di Michelangelo...

MUTI: Vuoi dire che la musica ha a che fare con una realtà che non è materica ma puramente spirituale?

CACCIARI: No, no. Penso all'opposto che la musica abbia proprio a che fare con la *concretezza* della *materia sonora* – quelle onde cosmiche, quei raggi che tutto attraversano. Niente di immateriale o astratto

da questo punto di vista. È la sua stessa essenza a indicare che il *realissimo* non è ciò che può ridursi al fisicamente empirico! Lo spirituale della musica non solo contiene in sé la quintessenza del *materiale*, ma è memoria concretissima, come abbiamo visto, dell'*archè* stessa dei nostri linguaggi, e si forma, poi, e si costruisce attraverso lo *studium* più preciso e analitico. Spirituale è la sua *libertà* – libertà da ogni essere al servizio del significato, da ogni dover rappresentare o illustrare. Ma soprattutto da ogni «discorsività», e cioè dal dover comunicare seguendo, lo si voglia o no, lo svolgimento del discorso da un prima a un dopo, secondo la «freccia del tempo».

MUTI: Per esempio, un contrappunto a diciotto parti si può fare.

CACCIARI: Esatto – ma sarebbe possibile nei limiti della sintassi del linguaggio

che ora sto usando? Tuttavia esistono elementi comuni, non vi è dubbio. E stanno nella stessa struttura del nostro cervello, nella sua *quadridimensionalità*, nella *complessità* che lo caratterizza.

MUTI: Per esempio, la lingua di ogni popolo ha il suo proprio timbro, la sua maniera di fraseggiare, di «portare» la frase: la stessa espressione «io ti amo» ha in italiano una fluidità, una dolcezza diversa dal tedesco.

CACCIARI: Anche un singolo suono infatti suona diversamente nelle diverse lingue: Plotino diceva che un suono solo può essere bellissimo, come un solo colore. Ma qui, appunto, si tratta della natura o materia del suono, quella che il musicista è chiamato a formare e che ti fa *corporalmente* vibrare.

MUTI: Era sant'Agostino che diceva  
«Cantare amantis est», chi canta, chi fa  
musica potrebbe non essere *amante*?

CACCIARI: Ma deve amare anzitutto  
proprio quel suono interiore che è inudi-  
bile all'esterno, perché la sua *materia* mu-  
sicale possa poi davvero commuoverci,  
agitarci, darci da pensare.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

II.

*Le sette ultime parole di Cristo*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

CACCIARI: È tempo di mettere alla prova quanto abbiamo detto in generale sul paradosso di un'espressione *non rappresentativa* nella sua essenza che è capace di immaginare e *far vedere* forse più della poesia e della stessa icona. L'*exemplum* che hai scelto è *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce* di Haydn. Vorrei riportare il tuo discorso al rapporto suono-immagine partendo da un mio ricordo personale della tua esecuzione delle *Sette ultime parole* a Ravenna, quando prima dell'attacco ti sei rivolto al pubblico dicendo:

Adesso io vi invito tutti all'ascolto... Vi ritroverete ciascuno con la propria vita, i propri dolori, le proprie paure, le proprie spe-

ranze, tutti uniti in Cristo; cioè, l'umanità di Cristo è l'umanità di voi che ascoltate.

In quella Introduzione c'era l'evocare la croce, l'immagine della croce; lì le tue parole, la musica che hai diretto, sono diventate anche *carne*. È come se l'immagine della croce fosse uscita dalla musica. Ma non poteva essere che *quella* immagine... Non sappiamo quali immagini potessero davvero accompagnare Haydn nella composizione. Vi saranno state certamente. Ma nella tua esecuzione è l'immagine del Masaccio che hai *ascoltato*. Ecco, ora vorrei tu ci dicessi come. Spiegando la tua interpretazione vorrei ci facessi rivivere quella immagine di Masaccio *senza parlarne*. Così come Schönberg avrebbe ugualmente evocato con la massima evidenza l'esperienza dell'*attesa* nella musica di *Erwartung*, anche se nessuna parola fosse intervenuta a spiegare il tema della sua composizione.

MUTI: Inizio con una brevissima introduzione a questa straordinaria composizione. *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce* sono sette sonate composte da Haydn probabilmente nel 1786 per la cerimonia del Venerdì Santo celebrata nella cattedrale di Cadice. Opera ispirata dunque alle sette frasi pronunciate da Cristo morente secondo la tradizione dei vangeli.

*Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno.*

(Luca 23, 34)

*In verità ti dico: oggi sarai con me in paradiso.*

(Luca 23, 43)

*Donna, ecco tuo figlio.*

(Giovanni 19, 26-27)

*Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?*

(Matteo 27, 46 / Marco 15, 34)

*Ho sete.*

(Giovanni 19, 28)

*Tutto è compiuto.*

(Giovanni 19, 30)

*Padre, nelle tue mani consegno il mio Spirito.*

(Luca 23, 46)

Il Venerdì Santo il celebrante conduceva il rito nella cattedrale rivestita a lutto, scandendo le sette ultime parole pronunciate da Cristo agonizzante. A Haydn fu chiesto di conferire un'ispirazione mistica al silenzio, trasfigurando in musica la preghiera. Le sette frasi di Cristo trasformate in sette sonate avrebbero unito l'umano e il divino in una dimensione metafisica senza tempo. Da un punto di vista più strettamente musicale Haydn realizzò una composizione ardita, trovando perfetti equilibri tra parole e musica, senza perdere il senso della drammaticità della crocifissione.

Sette momenti musicali solenni e drammatici in armonia con quel momento di preghiera dove i fedeli e il celebrante venivano trascinati a vivere il dramma

della morte di Cristo come uomo e come Dio.

Il chiaroscuro delle note trafigge la coscienza e la pone di fronte al mistero della croce dove l'umano e il divino cadono e risorgono insieme. Il silenzio del Venerdì Santo si scioglie in una sonorità che segna la drammaticità delle ultime frasi di Cristo.

Le parole cedono il passo alla musica e l'ascoltatore interrompe il pensiero per affidarsi al sentimento del divino che scopre dentro di sé.

Il compositore scrisse quest'opera per orchestra in versione sinfonica, successivamente anche in una versione per quartetto d'archi e infine in forma di oratorio per soli, coro e orchestra.

Essa consta dunque di un'Introduzione e di sette sonate, una per ciascuna «parola» di Gesù, e di una conclusione: il *Terremoto*.

Vorrei parlarne perché sono il modo con cui io *sento* la musica della crocifissione. E nella *Crocifissione* di Masaccio ho visto in pittura ciò che Haydn mette in musica.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

## *Introduzione*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Introduzione. Maestoso e Adagio\*



MUTI: Le sette sonate sono precedute da un'Introduzione, maestosa e solenne, che crea perfettamente il clima che attraverserà tutta la composizione. Vi troviamo tutti gli elementi tragici e lirici che poi «informeranno» le diverse sonate. È come una sonata a parte che vuole introdurre l'ascoltatore nell'atmosfera tragica della crocifissione, e anticipare i contenuti che poi verranno sviluppati nelle sonate. L'Introduzione anticipa un elemento insistente, ossessivo. È il culmine della tra-

\* Per ogni sonata è stato riportato l'inizio della linea melodica.

gedia di un uomo, tragedia che terminerà poi alla fine delle sonate con il *Terremoto* e senza alcuna Risurrezione. È un brano tremendamente terreno anche se si riferisce alle divine parole di Cristo.

L'atmosfera funebre dell'Introduzione è toccante e suggestiva. La tonalità è in re minore – la stessa del *Requiem* di Mozart e di uno dei due *Requiem* di Cherubini – ed è sempre quella della morte. La composizione è costituita da una sequenza di battute continuamente interrotte: la musica esprime ed anticipa quel dolore insostenibile, lo strazio che verrà.

Ed ecco che non posso non *vedere* Masaccio: le dita della Maddalena tese verso Cristo ricordano quelle note musicali, intense e drammatiche, piene di dolore, che compongono l'Introduzione. Il quadro non può riproporre il grido, ma noi possiamo *sentirlo* con un orecchio interno nostro, con un orecchio dell'anima. Quelle note evocano un singhiozzare, un

solitario e lugubre lamento che risuona nel buio di un abisso di dolore senza fondo, così profondo che non si può udire dal di fuori, ma per così dire solo dal di dentro. L'equivalente sonoro di un «buco nero», talmente potente nella sua forza attrattiva da non lasciare uscire da sé la luce che ha *catturato*. La musica di Haydn *grida*, ma il suo è un grido dell'anima, non l'urlo *estroverso* di una lamentatrice.

CACCIARI: È questo il vero «grande grido» di Gesù abbandonato sulla croce. L'ho *ascoltato* in qualche modo anche in un'opera lontanissima da questa di Massaccio, nel *Cristo in croce* di Velázquez al Prado.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Prima sonata

*Pater dimitte illis  
quia nesciunt quid faciunt*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino



MUTI: Ecco la prima sonata: *Pater, dimitte illis quia nesciunt quid faciunt.*

Quando giunsero al luogo detto Cranio, là crocifissero lui e i due malfattori, uno a destra e l'altro a sinistra. Gesù diceva: «Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno». Dopo essersi divisi le sue vesti, le tirarono a sorte.

La parola «Pater» è quella sulla quale Haydn ha dovuto comporre la melodia, dove la sillabazione «Pa-ter» crea un suono, non solo l'evento melodico o ritmico, ma anche l'inflessione. Il «Padre,

Padre» è evocato chiaramente dai violini; il linguaggio strumentale deve seguire quello verbale. Questa frase ha un tono contemplativo-malinconico; ed è su questo stato emotivo che Haydn sviluppa il tema conduttore, lungo il quale si distendono le frasi successive, sempre più intense e dense nell'espressione. Una richiesta di perdono, perdono che si può donare agli umani in quanto non consapevoli del male che commettono, così ignari da non rendersene conto. Per esprimerlo, Haydn ha cercato di distribuire luce e ombra con i chiaroscuri dei cambiamenti maggiore-minore, che qui vengono utilizzati nel modo più sottile.

CACCIARI: Ascolto, insieme al tema del perdono, anche quello di un doloroso disincanto sulla natura di «quelli». In Massaccio c'è forse un contrasto davvero musicale: tra il Cristo con il capo quasi incas-

sato nel corpo e gli occhi ormai serrati e la disperazione della Maddalena. Un contrasto tra il dolore «consumato» e la vita costretta a perdurare.

MUTI: È il gioco di luce e ombra di cui parlavo.

CACCIARI: Ma nella musica vi è forse anche un'altra dimensione. La frase del testo, se la canto, si *innalza*, e diventa lingua universale. Mentre se pronuncio semplicemente: «Pater, dimitte illis», ci sarà chi mi capisce, chi sa il latino, e chi non mi capisce affatto perché lo ignora. È la metamorfosi del significato verbale in armonia musicale ciò che permette la sua comprensione universale.

MUTI: Sì, anche conoscendo il testo, o una sua traduzione, non si raggiungerebbe mai quella carica che improvvisamente il «Paateer» *cantato* può avere. Vedi come il

canto porti dentro già un'invocazione, che la parola «Pater» di per sé non può avere, neppure nel caso fosse pronunciata da un grande attore.

CACCIARI: Anche il grande attore cerca di far *suonare* la parola. Ma non ci riuscirà così come ci riesce la musica. Ciò che conta è il suono che può ottenere il grande musicista, e che la stessa parola può evocare nel suo animo.

MUTI: Il suono vivifica la parola. Queste sonate, come ho già accennato all'inizio, costituiscono la prima versione, la versione sinfonica che precede quella per quartetto d'archi e quella corale. Anche senza il testo cantato, il puro suono diviene totalmente significante.

Seconda sonata

*Hodie mecum eris in paradiso*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Sonata II. Grave e Cantabile



MUTI: La seconda sonata, *Hodie mecum eris in paradiso*, riprende il dialogo di Cristo sulla croce con i due malfattori crocifissi vicino a lui:

Uno dei malfattori sulla croce lo insultava: «Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!». Ma l'altro lo rimproverava dicendo: «Neanche tu hai timore di Dio e sei dannato alla stessa pena?» [...]. «Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno». E Cristo rispose: «In verità ti dico, oggi sarai con me nel paradiso».

Le parole chiave sono quindi «Hodie mecum», che portano in sé questo senso

profondo dell'invito. Anche in questo caso, la ripetizione del testo corrisponde alla ripetizione melodica: il primo «Hodie mecum» è in do minore, che assume sempre più *pathos* nella sua ripetizione. È un'aria che comunica sofferenza, ma che sembra interrotta da quel «paradiso», come a indicare quella serenità che invade la coscienza del morente nell'ora della sua morte. Le note «chiave» su cui si costruisce la composizione sono «do-mi-re-si-do» e danno un senso circolare, che si ripropone sempre in questa seconda sonata.

CACCIARI: Ecco una sintassi su cui non possono costituirsi le lingue materne; non puoi *simul* esprimere inizio e fine di una frase. Quando ti parlo, mentre *dis-corro*, non arriverò mai a rendere una simile circolarità. Ecco perché l'«Hodie» diventa l'«Hodie» perfetto: l'Oggi che *non diviene* – «Oggi sei con me in paradiso». Questo

«Hodie» eterno credo sia soltanto la musica a poterlo esprimere.

MUTI: E infatti le note sono: «do-mi-re-si-do», parte dal do e torna al do, e poi «sol-do-si-la-sol», parte dal sol e torna al sol – quindi si formano come due cerchi. Idea consapevole oppure mistero del genio? È chiaro che un direttore d'orchestra che abbia un'intuizione di questo genere deve con la gestualità rendere visivamente ciò che non si potrebbe dipingere.

CACCIARI: Il punto cruciale è «hodie». Ogni sviluppo, ogni «giro» deve essere compreso e abbracciato da questo «Nunc aeternum». Che nessuna figura nel suo stesso movimento si muova. Restate tutti, sembra dire. Il giorno è questo.

MUTI: Ecco dove il gesto del direttore d'orchestra assume davvero un'importanza vitale: la musica esige questa circola-

rità. L'interpretazione deve riportare ogni suono all'«Hodie» e al «Mecum»; ogni «divenire» è, *Oggi* e *Con lui*. Il direttore deve *evocare* con il suo gesto ciò che tu hai espresso in forma discorsiva. L'esecuzione deve far emergere tutto questo.

CACCIARI: Può emergere con altrettanta chiarezza in un linguaggio diverso? Forse nella *Crocifissione* del Tintoretto a San Rocco: contemporaneità di eventi, atteggiamenti, posture, tenute insieme da un'energia che pervade ogni figura fino allo spasmo, da una corda potentissima visibile-e-invisibile a un tempo. «Hodie» si decide il destino di ciascuna.

Terza sonata  
*Mulier, ecce filius tuus*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Sonata III. Grave



MUTI: La terza sonata ha inizio con due corni – mi sono sempre chiesto perché Haydn abbia scelto proprio i corni: *Mulier, ecce filius tuus*. Gesù, vedendo la madre accanto al discepolo che amava, dice: «Ecco tuo figlio». Ed ecco il quadro di Masaccio dove è come se *ascoltassimo* l'esclamazione rivolta alla madre: «Donna, ecco tuo figlio» e poi al discepolo Giovanni: «Ecco tua madre»; da quel momento il discepolo Giovanni la prende nella sua casa. «*Mulier, ecce filius tuus*»: questa è l'invocazione alla mamma. La parola centrale è «mulier». Tre accordi

iniziano la sonata in mi maggiore, che si sviluppa poi in modo magnifico con dissonanze struggenti.

CACCIARI: Ma l'immagine di Masaccio ha a che fare con questo? Perché l'immagine di Masaccio *insiste* soprattutto nella Maddalena... C'è anche Giovanni, ma la Maddalena domina la scena, è come se fosse sola.

MUTI: Ma la frase è «Mulier, ecce»: la stessa idea, la stessa intuizione di cui abbiamo appena parlato. Come prima dominava *l'hodie*, così ora *l'ecce*. Siamo di fronte ad una musica di una trasparenza e di una semplicità sconvolgenti; quindi, più semplice è la musica, più è difficile esprimerla.

Quarta sonata

*Deus meus, Deus meus,  
ut quid dereliquisti me?*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino



calza: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»: l'accento, il punto agogico è «ut»! «... ut quid dereliquisti me», e l'orchestra continua a incalzare. Finché subentra una musica che ricorda un pianto... Penso anche al parallelo con il recitativo dell'evangelista nella *Passione secondo Matteo* di Bach, dove le parole sono pronunciate prima in ebraico dalla voce di Gesù («Eli, Eli, lama sabactani») e poi tradotte in tedesco («Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?»).

Jesus. Evangelist.

sprach: E - li, E - li, la - ma, la - ma a - sab - tha - ni! Das ist: Mein Gott, mein Gott, war - um hast du mich ver - las - sen!

Quinta discendente in ambedue i casi

Riprendiamo per un attimo il tema della prima sonata *Pater dimitte illis quia nesciunt quid faciunt*. Mentre in Bach il

salto di quinta nelle prime battute è più disteso, e ci riporta a quel senso dell'abbandono di chi chiede per se stesso, in Haydn lo stesso intervallo di quinta (si veda la partitura a p. 69) – sempre nelle battute iniziali del *Pater* – è più drammatico, nervoso, intenso, si riferisce ad una richiesta di perdono non per sé ma per coloro che «non sanno ciò che fanno».

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Quinta sonata

*Sitio*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Sonata V. Adagio



MUTI: Il calvario continua. La quinta sonata nasce sull'esclamazione di Cristo *Sitio*, «Ho sete», espressa con l'ultima forza della sua voce. Come dicevo, nella prima stesura, solo sinfonica, si sente una flessione delle due note che accompagnano la parola «Siii-tiooo»; esse esprimono patimento. È come se Gesù, dopo aver sollecitato i non credenti, confortato i suoi vicini, dopo essersi preso cura del futuro della madre, avesse ora il tempo di rivolgersi a sé, e si rende conto che ha

sete. Quasi un ultimo impulso per sopravvivere.

La musica ci trasporta in questo mondo dove la realtà irrompe con tutta la sua forza e implacabilità.

Qui comincia il tema sostenuto da una serie di pizzicati, che sono come delle gocce d'acqua, gocce d'acqua e di sangue. Quindi dopo un «fortissimo» di tutta l'orchestra attacca un «pizzicato» dei violini e delle seconde viole. Questi pizzicati danno il senso dello sgocciolare; Haydn cerca in questo modo di raccontare il dramma che si svolge tra cielo e terra.

CACCIARI: Possono essere anche lacrime, questi pizzicati.

MUTI: Sì, come in *Rigoletto*, «lacrime di sangue». Sì, ovviamente questo va spiegato bene all'orchestra.

CACCIARI: E devi far capire che questa è una sete che non può finire.

MUTI: E naturalmente la sonorità del «pizzicato» dei violini dovrà essere eseguita in modo misteriosissimo. Infatti un vecchio violista del San Carlo di Napoli diceva ai giovani musicisti che erano alle prime esperienze di eseguire dolcemente i pizzicati «con i polpastrelli e... non con le unghie», pronunciando il suggerimento in dialetto napoletano: «Guagliò, 'a carne». Quei pizzicati sono infatti, come dicevamo, lacrime di sangue.

Poi l'orchestra prosegue con un «fortissimo», che è come un grido violento di dolore. È una pagina spaventosa... che poi ritorna come prima, con un lamento.

Che è ciò che Haydn ha cercato di mettere in musica. In realtà una visione; noi «sentiamo» quella pagina musicale; «sentiamo» il dramma di quella sete.

La musica mette in moto sensazioni che possono non coincidere con ciò che ha dato il la al compositore, ma che vanno molto oltre; e questo dimostra l'indipendenza della musica da qualsiasi altra cosa.

CACCIARI: Mi pare di capire dalle tue parole – e da quello che avevo letto a questo proposito – che tu mentre, appunto, eseguivi questo pezzo avessi davanti proprio Masaccio.

MUTI: Masaccio ha rappresentato per me un vero e proprio percorso interiore. Devo dire che quando l'ho «incontrato» – come ho già detto – ho visto in pittura esattamente quello che Haydn aveva messo in musica. Quindi, c'è stata in me un'assoluta corrispondenza.

Quella Maddalena ad esempio mi ha sempre profondamente «toccato»: è l'amore verso Cristo – non vi è dubbio –, rappresentato anche da quel mantello

rosso e da quei capelli biondi e dalle sue braccia e mani tese «dirette» verso il Cristo. Sembra che lei sia piombata in quel momento nel quadro. Sembra che irrompa nel quadro per occuparne inesorabilmente tutta la scena.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Sesta sonata  
*Consummatum est*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino



MUTI: Più che vedere, io sento. È come – esagero – prendersi la croce sulle spalle, in qualche modo ripercorrere una strada spirituale. Come direttore d'orchestra, prima di dare l'attacco, cioè di iniziare, devo avere dentro di me la concezione del suono che desidero ottenere dall'orchestra, il peso sonoro, il timbro, la dinamica. Io anticipo continuamente tutto quello che l'orchestra dovrà eseguire; è una trasmissione del concetto di suono che ho in mente, di fraseggio musicale che devo trasmettere e far eseguire. Ciò distingue le qualità tra un direttore d'orchestra e un altro...

CACCIARI: Possiamo dire che il *Consummatum est* ricordi lo strazio del *Don Giovanni* alla fine?

MUTI: Certamente. Come il commentatore alla conclusione del *Don Giovanni*; da qui non puoi evadere, non puoi sfug-

gire... La freccia del tempo è giunta al suo bersaglio. Ecco l'*hodie*, ecco l'*ecce* di nuovo, ma in un senso opposto a quello della croce.

CACCIARI: Tutto è finito; tutto irrimediabile ormai; «tempo più non v'è» dirà il commendatore trascinando don Giovanni con sé. Il *Consummatum est* rappresenta qualcosa di inconsolabile anche per il commendatore stesso perché – e questo non sempre l'esecuzione lo fa comprendere – anche il commendatore fallisce: anche lui infatti desiderava che don Giovanni si pentisse. Questa era la sua missione impossibile.

MUTI: «... a cenar teco m'invitasti, e son venuto», mi ha fatto sempre impressione quel «e son venuto». Tu m'invitasti a cena – e si sente un battito – e son venuto. Ma la musica ci offre in fondo una possibilità di consolazione.

Infatti, tornando a Haydn, dopo il *Consummatum est* inizia una melodia che sembra recare in sé la speranza di un'elevazione. La musica ti porta in paradiso...

CACCIARI: Ma con quel «Consummatum est» così potente come può accordarsi qualsiasi timbro di consolazione?

MUTI: Prima il suono è potentissimo, poi subentra una specie di eco mentre i bassi dell'orchestra continuano «Consummatum est», «Consummatum est»... È come una discesa agli inferi tutta umana, mentre la parte superiore della linea melodica suggerisce un'elevazione. Quindi c'è un contrasto nelle due linee più importanti – quella grave e quella superiore – che evocano l'una l'elemento umano e l'altra quella spirituale.

CACCIARI: Ecco, questo è proprio l'esempio tipico di quello che puoi fare solo in mu-

sica; introdurre, cioè, questo motivo «altro» rispetto a «Consummatum est» e insieme mantenere, ripetere il «Consummatum est». Queste «contraddizioni» non puoi renderle in altro modo. È il grande problema compositivo su cui si ostinava Kandinskij: posso ottenere lo stesso effetto usando contestualmente colori dissonanti? Non si può; ecco un colore squillante, che *suona* come il blu profondo, ed ecco un altro, il giallo, che *sa* di terra, e li metto insieme – non me ne viene una reale contraddizione, ma un altro colore, il verde. Emerge qualcosa nel linguaggio musicale che risulta impossibile in altri. Le avanguardie artistiche più consapevoli lo hanno sempre riconosciuto. Vi è una sintassi sottesa alle forme musicali diversa da quella sia delle lingue naturali che delle altre espressioni artistiche. Bisognerà tornare su questo punto al termine della tua analisi delle *Sette ultime parole*.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Settima sonata

*In manus tuas, Domine,  
commendo spiritum meum*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino



CACCIARI: In Matteo e in Marco è una «gran voce» (*phone megale*), e Gesù la grida due volte! In Luca e in Giovanni la fine non ha questi caratteri tragici; somiglia già a una croce bizantina: «Padre, nelle tue mani affido il mio spirito» (Luca). Tu, in Haydn, *vedi* la crocifissione di Marco e Matteo – che è quella di Massaccio! Vedi il *grido* che segna la *divisione* dell'anima di Gesù tra abbandono e fede...

MUTI: «In manus tuas» è una chiamata, un appello al Padre, quasi un'elevazione attraverso la voce che diventa strumento, e lo strumento a sua volta si fa voce. Ho avuto il privilegio di eseguire questa composizione presso la tomba di Haydn con un piccolo gruppo dei Wiener Philharmoniker. Ed è stato tutto diverso dalle altre volte.

CACCIARI: A seconda del luogo... È rilevante questo rapporto fra musica e luogo?

MUTI: Sì, sempre. Se esegui a San Marco o nel Duomo di Milano o ad Arezzo cambia tutto: il luogo influisce sul suono; devi ricreare un suono obbedendo alle richieste del luogo. Quindi, questo suono cangiante è ciò che avevi in testa ma in qualche modo riadattato alle esigenze del luogo.

CACCIARI: Tu puoi scegliere il luogo in base alla musica che vuoi eseguire: «Questa musica decido di dirigerla lì»?

MUTI: Sì, certo. Se tu vuoi eseguire una sinfonia di Bruckner allo Stift Sankt Florian, nel luogo cioè al quale «appartiene» quella musica, puoi «ricreare» il suono dell'organo su cui Bruckner concepiva montagne di suono; lui, un uomo all'apparenza modesto, ma capace di creare mondi sonori straordi-

nari, immensi, metafisici; nella musica di Bruckner, vi è un senso di gratitudine verso il Creatore – certo, in modo diverso da Beethoven. Quella di Bruckner è anche musica in un certo senso religiosa, che fa trasparire gratitudine nei confronti del Creatore. La sua musica ci mette in contatto con la Natura, quella Natura che Bruckner portava dentro fin da ragazzo quando attraversava i boschi per raggiungere la sua scuola. Tutti quei suoni lo hanno quindi abitato sin dall'infanzia.

CACCIARI: Ci sono altre immagini che ti hanno accompagnato così intensamente nelle opere musicali, come questa del Massacio-Haydn?

MUTI: I primi suoni della mia infanzia, quelli di quando vivevo a Molfetta, sono stati i suoni della fine del carnevale; alla mezzanotte cominciava la Quaresima. In quel momento uscivano dalla chiesa in

processione tre o quattro della Congrega di Santo Stefano: gli uomini incappucciati portavano una croce enorme, nera, un'immagine di Cristo tragica, con il solo volto, seguiti da un piccolo gruppo costituito da una tromba, un ottavino (un piccolo flauto), una grancassa e un tamburo. Questi sono i primi suoni che io ho sentito, suoni terrificanti.

E poi da ragazzo ho sempre accompagnato io stesso le processioni della Passione del Venerdì e Sabato Santo. Le marce funebri dei paesi del nostro sud ti costringono ad un dialogo ravvicinato con la morte; quelle statue tragiche trasportate in quei giorni al suono di quelle marce hanno influenzato fortemente tutta la mia vita di musicista. Io mi sento figlio di quella civiltà.

Il senso della morte proviene dai suoni della mia infanzia. Forse anche per questo amo molto i *Requiem...*: i *Requiem* di Cherubini, il *Requiem* di Brahms, il *Re-*

*quiem* di Mozart, il *Requiem* di Verdi, lo *Stabat Mater* di Rossini...

CACCIARI: Quale ti comunica più l'immagine di morte?

MUTI: L'inizio del *Requiem* di Mozart con i due corni di bassetto, che sono strumenti dalla sonorità funebre: è l'espressione del profondo senso della morte. Il *Requiem* di Brahms è invece consolatorio per i vivi. Quello di Mozart no, dà il senso della morte tetra e tragica; come lo è quello di Verdi e anche i due *Requiem* di Cherubini. Quello in do minore – composto nel 1815, per volere di Luigi XVIII che volle così commemorare il fratello Luigi XVI decapitato 22 anni prima – per coro misto, da lui stesso diretto in Saint-Denis nel 1816, dove ho potuto dirgerlo anche io.

Ed essere in quello stesso luogo dove Cherubini ha diretto per la prima volta il

suo *Requiem* è stata un'emozione di intensità indescrivibile. Vent'anni dopo Cherubini scrisse un altro *Requiem*, pensato dal compositore per il proprio funerale ed eseguito la prima volta nel 1838 (e poi nel 1842), durante le sue esequie celebrate nella chiesa parigina di Saint-Roch. Questa volta la tonalità è il re minore, per coro maschile, senza voci femminili, senza i violini, con le viole, con gli strumenti gravi, dal suono scuro, che conferiscono al suono il presagio della fine...

CACCIARI: Quello in do minore l'hai eseguito anche a Milano per la Fenice, dopo l'incendio.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

# *Terremoto*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino



più voce, non c'è più canto, non c'è più nulla: c'è puro suono.

Ma soffermiamoci sulla tonalità: la premessa è che ognuna ha una sua caratteristica. Il *Terremoto* è nella tonalità di do minore, scura e terrificante.

Haydn, nel *Caos* – che è l'inizio dell'opera *La creazione* –, sente la necessità di usare il do minore, come nel *Terremoto*, cioè la stessa tonalità per due avvenimenti che sono diversi e distanti l'uno dall'altro: il *Terremoto* che chiude *Le sette ultime parole*, e il *Caos* che apre la creazione: ecco l'inizio e la fine.

Torniamo per un attimo alla sonata *Hodie mecum*: l'attacco è in do minore. Cristo ancora vivo si rivolge ad uno dei ladroni, e gli dice: «Sarai con me in paradiso». Per descrivere questa sofferenza Haydn nuovamente usa il do minore, la tonalità più adatta al Cristo che parla sulla croce; nella seconda parte della sonata dal do minore modula in do maggiore perché

desidera trasmetterci l'idea che si intraveda il paradiso, la luce, la fine del dolore, la gioia.

Ed ecco il maggiore tonalità incontaminata, pura. bianca. Che deve corrispondere all'offerta: «Oggi con me sarai in paradiso». Sarà così il finale della sinfonia *Jupiter* di Mozart in do maggiore, come anche il finale del *Guglielmo Tell*, o del *Fidelio*, sempre in do maggiore.

Prendiamo un altro esempio: il *Cristo sul monte degli ulivi* di Beethoven. Un oratorio, per soli, coro e orchestra, un'opera più teatrale dello stesso *Fidelio*. Nel finale il coro intona l'*Alleluia* in do maggiore, mentre nello stesso pezzo *La terra trema* corrisponde in un certo modo al terremoto di Haydn.

Voglio dire che ci sono elementi che riguardano la tonalità, il timbro, che avvicinano compositori come Haydn o Mozart o Beethoven. Musicisti capaci di evocare

in musica ciò che poi sarà trasferito in colore, in pittura.

Nella partitura della *Creazione* di Haydn – che ho appena ricordato – il titolo esatto del primo brano *Caos* è in realtà *Die Vorstellung des Chaos*, cioè «La rappresentazione del caos». Siamo di fronte ad una pagina di sorprendente modernità; è un brano ricco di dissonanze che producono sensazioni di disarmonia proprio per evocare il caos; intendo alludere a dissonanze prodotte attraverso l'uso del sistema tonale, che Haydn continuamente aggredisce.

Ma nella sua immaginazione abita anche un senso pittorico che cerca di mettere in scena associando ai suoni le tonalità di colore di una tavolozza. Non a caso usa il termine «*Vorstellung*», «rappresentazione».

Il do maggiore – ad esempio – richiama il bianco: chi ascolta è come avvolto da una luce immaginaria, abbagliante, incon-

taminata, ed è questa tonalità a riportarmi ancora alla *Crocifissione* di Masaccio e alla sua luminosità. Qui abbiamo la dolcezza di Giovanni, la disperazione della Maddalena, la compostezza della Madonna di fronte a Cristo che viene abbracciato sensualmente dalla Maddalena.

Questi «colori» si ritrovano nelle esecuzioni sacre. In particolare li ritrovo nelle tonalità che compongono *Le sette ultime parole...* come se ciascuna di esse avesse un colore: la passione ha il rosso, ma anche il viola dell'abito della Madonna e il colore dell'abito di Giovanni sono trasferibili in tonalità.

Sempre nella *Creazione*, nell'ultima parte entrano in scena Adamo ed Eva: Haydn sceglie ancora la tonalità di do maggiore, cioè quella della serenità pacificata. «Della tua bontà signore la terra e il cielo sono pieni», è come una continuazione di quello che avverrà dopo il *Terremoto* che chiude *Le sette ultime parole*.

In Haydn e in Mozart il do minore è sempre il tragico, il tormento, e il do maggiore la luce.

Dunque:

do minore: *Terremoto – Caos*;

do maggiore: l'esplosione della Luce nella *Creazione*.

Nell'*Alleluia*, nella comparsa di Adamo ed Eva cioè della massima espressione della creazione, è il manifestarsi della luce, dell'intelligenza, dell'amore.

Concludiamo adesso tornando al *Terremoto* dove tutto brucia in pochi secondi: risuonano improvvisamente trombe e timpani. È un sussulto di archi e legni, la terra si scuote, si sconquassa per ciò che è stato fatto a Cristo. Dopo le sette lunghe sonate il *Terremoto* è breve, di pochissimi minuti, perché deve lasciarci senza parole e senza fiato.

Ed ecco ancora in sovrapposizione l'immagine di Masaccio: potrei dire che

non sappiamo a che punto del dipinto fermare gli occhi, la Madonna è di grande proporzione ma quasi meno importante, ciò che più conta è il rapporto tra Cristo e la Maddalena, un rapporto direi contrappuntistico, un *punctum contra punctum*: sono due poli, uno che attira l'altro.

CACCIARI: Osiamo dei paragoni: nel *Requiem* di Verdi alla fine ascoltiamo: «Liberame, Domine».

MUTI: «Liberame, Domine»... Mi sono sempre interrogato su questo finale, in cui l'accordo conclusivo in do maggiore sembra essere instabile, non di riposo. Questa incertezza tonale comunica un senso di dubbio. Molti si sono interrogati e ancora si chiedono se Verdi credeva o non credeva, non penso sia questo il punto; piuttosto è interessante il fatto che «Liberame, Domine» sia un grido continuo, sospeso tra terra e trascendenza.

CACCIARI: E poi, in Verdi c'è la liberazione finale.

MUTI: «Libera me, libera me», rimane questa conclusione su un accordo che non ti dà serenità, ma è come un interrogativo pieno di dubbi. Non è consolatorio...

CACCIARI: Verdi certamente non finisce col *Terremoto*, né col *Consummatum est*. «Libera me», appunto, sono i suoi ultimi suoni. Eppure, tu dici, si tratta di un «Libera» dubbioso, di un «Libera» che non libera, forse, dona solo una precaria speranza... Nel *Don Giovanni* queste note sono evidentemente ironiche – la «speranza» consisterebbe in una «società civile» miseramente disincantata, costruita su patti e convenzioni.

MUTI: Sì, una società però invivibile: sconfitto o sparito il Male, nessuno sa più che cosa fare della propria esistenza.

CACCIARI: Sparisce il Male e rimane l'infelicità mascherata. Ma ritorniamo al *Requiem*. A me pare che quello di Brahms provochi altre considerazioni ancora rispetto a ciò che hai detto fin qui.

MUTI: In Brahms non c'è trascendenza; è pura immanenza. Non risuona qui né il «Consummatum est» né il «Liberate me»... Nel suo studio alle pareti aveva le immagini di tre musicisti: Bach, Beethoven e Cherubini. Nella biblioteca di Brahms c'erano molte composizioni di Cherubini. Ora, posso capire bene che Beethoven adorasse Cherubini perché sono entrambi «architetti della musica». Cherubini infatti non ci colpisce per la bellezza delle melodie, quanto per la costruzione delle sue opere. Ma Brahms? Perché mai doveva amare Cherubini? Brahms è la continuazione di Schubert...

Brahms è di Amburgo, ma «rinasce» viennese... Pensiamo solo all'accordo ini-

ziale della Quarta sinfonia: un suono che nasce dall'infinito e che il direttore deve sentire dal suo interno, raccoglierlo; è un suono che esce dal nulla, dal mistero, devi portarlo in vita. È difficile da eseguire.

Parlando di mistero voglio ricordare una esecuzione del *Requiem* di Verdi a Gerusalemme, per un «Concerto dell'amicizia», di fronte alle mura di Davide. È accaduto qualcosa che mi lascia ancora senza risposta. A metà dell'esecuzione prima dell'Offertorio, nel silenzio, si leva il lamento di un cane; non sapevo se proseguire. Il cane continuava a lamentarsi, aveva iniziato proprio quando la musica si era fermata. Decido di riprendere: al primo suono dei violoncelli il lamento tace. Perché? Questa musica che giungeva da lontano dava forse all'animale un senso di sollievo, di piacere o di conforto?

Ancora un altro ricordo: ad El Jem, eseguii anni fa *Mefistofele* nell'anfiteatro romano – novemila persone, all'aperto.

Tra un brano e l'altro mi sono fermato, e nel silenzio ha attaccato immediatamente il canto del muezzin. Io ovviamente ho atteso. Il canto è durato circa quattro, cinque minuti. Quando ho ripreso a dirigere ho notato che la musica di Boito si era legata perfettamente al canto del muezzin, in un unico discorso musicale.

Prima di avviarmi alla fine, vorrei tornare su uno dei nostri temi iniziali e ribadire – come già detto all'inizio della nostra conversazione – qualcosa che potrà risultare assai provocatorio, e cioè che la musica dovrebbe rimanere sul pentagramma, proprio per non essere tradita... È come quando si accarezzano le ali di una farfalla, la farfalla muore. Alcune composizioni sono talmente profonde che facendole vivere con l'esecuzione avremo sempre una resa inferiore a quella intensità che il pentagramma fa scorgere e intravedere.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

*Per non concludere*

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

MUTI: Non posso congedarmi senza ricordare l'iscrizione sulla tomba di Raffaello, che ci riporta al rapporto tra arte e natura, tra *ingenium* e *studium*.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci  
rerum magna parens et moriente mori.

[Qui giace Raffaello: da lui, quando visse, la natura temette d'essere vinta, ora che egli è morto, teme di morire].

CACCIARI: *L'alma Venus* perché mai dovrebbe temere di morire? Le creazioni della mente sono il suo *fiore*. L'evoluzione *naturale* prosegue con esse e forse attraverso di esse è destinata a non finire – comunque queste creazioni «fingono»,

in tutte le accezioni del termine, di essere eterne come eterna è lei.

Ma lo straordinario è il carattere diverso, molteplice e in continua trasformazione di queste creazioni. Di ognuna occorre comprendere il linguaggio. Quello della musica, anche attraverso le tue parole-interpretazioni, ci è apparso nella sua singolarità, in particolare in relazione all'*icona*. La forma dell'*icona* tende al simbolo; il simbolo implica la *com-presenza* di elementi anche contrastanti: *concordia oppositorum*; la sintassi musicale consente per sua essenza il manifestarsi di una tale *concordia*. L'*icona* sembra perciò quasi esigere un *compimento musicale*. Ma ecco che *nello stesso ascolto* la mente *immagina*, non può farne a meno.

Si tratta però, a questo punto, e tu lo hai spiegato, di immagini *libere* da ogni contenuto rappresentativo determinato. La musica *immagina* anch'essa, ma le sue immagini sono *oltre* l'*icona*. Ogni *icona*

*ek-siste* nel suo trascendersi verso la dimensione dell'ascolto, dove materiale e spirituale coincidono.

Di Dio non vi può essere altra immagine se non quella che *immagina la sua stessa irrepresentabilità*. L'opposto, come si vede, di ogni iconoclastia. L'iconoclasta crede di onorare il suo Dio *negandogli* la rappresentazione. La musica lo onora ponendosi al suo ascolto e in uno – tu lo hai mostrato – ascoltandone le stesse immagini.

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Finito di stampare nel mese di marzo 2020  
presso la Tipografia Casma, Bologna

Stampato su carta Munken Print Cream di Arctic Paper,  
prodotta nel pieno rispetto del patrimonio boschivo

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino

Copyright © 2020 by Società editrice il Mulino