



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

***Laudatio* di Riccardo Muti**

in occasione del conferimento della *Laurea honoris causa*
nell'Università di Torino, 4 novembre 2011

Magnifico Rettore, illustre laudando, colleghi, studenti, amici,

conferire la *Laurea honoris causa* in Storia e critica delle culture musicali a Riccardo Muti significa riconoscere i meriti di una tra le personalità più significative nel mondo dell'interpretazione musicale. Nato a Napoli nel 1941, Muti studiò dapprima violino, poi pianoforte con Vincenzo Vitale, uno dei massimi docenti italiani, indi, al Conservatorio di Milano, composizione e direzione d'orchestra con Antonino Votto, allievo di Toscanini. Nel 1967 la vittoria al premio Cantelli gli apre le porte di una brillantissima carriera internazionale che, attraverso gli incarichi di direttore stabile presso il Maggio Musicale Fiorentino, la New Philharmonia Orchestra di Londra, la Philadelphia Orchestra, lo porta, nel 1986, alla direzione musicale del Teatro alla Scala, dove rimane diciannove anni, prima di assumere, nel 2010, la direzione della Chicago Symphony Orchestra città dove è stato accolto con uno straordinario successo, anche popolare, nel settembre dello scorso anno.

Come è noto, la musica, per vivere, ha bisogno dell'esecutore, e il passaggio dalla pagina scritta e muta, alla realtà dei suoni è di una delicatezza estrema. Si tratta di presentare la partitura come organismo vivente, realizzando quella condizione specifica dell'opera d'arte già descritta da Schleiermacher, padre dell'ermeneutica: «come il tutto è certamente compreso solo a partire dal singolo elemento, così il singolo elemento può essere compreso solo a partire dal tutto». Questa reciprocità tra le parti e il tutto non si realizza molto sovente nelle esecuzioni musicali, perché richiede una perfetta combinazione di intelligenza razionale, profonda intuizione e, nel caso del direttore d'orchestra, una particolare efficacia nella raffigurazione mimica della musica: tutti fattori convergenti nelle interpretazioni di Riccardo Muti. Lavorare il minimo particolare in modo tale che rifletta l'opera nella sua totalità presuppone un'idea di stile, e la collocazione del testo eseguito in una precisa prospettiva storica: il che finisce per conferire alle interpretazioni di Riccardo Muti la natura propria del discorso critico, come raramente accade, anche all'ultimo grado della perfezione tecnica.

Ben consapevole che l'opera d'arte è un sistema complesso, impossibile da illuminare in tutti i suoi livelli di significato, Muti sceglie sempre un taglio interpretativo nettamente orientato, che spiazza sovente il nostro orizzonte di attesa, col risultato di determinare svolte inattese nella recezione dei classici e dei moderni. Penso all'esecuzione, difficile da dimenticare, della *Zauberflöte*, presentata a Salisburgo nel 2005. Muti investì questa partitura fondativa dell'opera tedesca con una vivacità tutta italiana. La commedia scorreva leggera, agile, fresca, per nulla intaccata dalle parti sacrali

dell'opera che la tradizione esecutiva tedesca tende ad appesantire con liturgica solennità di andamenti. Superficiale? Affatto. La profonda nostalgia del soprannaturale che caratterizza le parti massoniche, iniziatiche e mistiche del *Flauto Magico*, era tutt'altro che oscurata, ma appariva in modo fortemente interiorizzato, come espressione del medesimo incanto fiabesco che avvolge l'opera in un'aureola dorata. Il gioco e il misticismo, la freschezza infantile di Papageno e la tensione religiosa di Sarastro e dei sacerdoti, invece di contrapporsi, come avviene di solito, si fondevano, così, illuminandosi reciprocamente, in un'osmosi rivelatrice. Lo stile estremo di Mozart appariva in una luce nuova. Come riuscì Muti a dare questa straordinaria impressione? Realizzando la fiaba nel suono, complice un'orchestra di ineguagliabile bravura. Un suono soffice, liquido, gonfio d'aria, una vera fantasmagoria di timbri trasparenti che distinguono nettamente l'orchestrazione del *Flauto Magico* da quella corposa e plastica del *Don Giovanni*: voci di corni che si dischiudono come bolle iridescenti, cascatelle di flauti che scrosciano come sprazzi di luce, il tintinnare dei campanelli che nasce improvviso, come da un tocco di bacchetta magica, il pulsare dei bassi, carico di mistero e di presagio, i violoncelli che dispensano carezze vellutate nelle pagine religiose, e così via. L'esito storico del *Flauto magico*, vale a dire l'opera romantica tedesca appariva, così, in filigrana, attraverso la trasparenza assoluta dell'ultimo stile mozartiano.

Ho toccato qui un aspetto tecnico: la cura del suono. La qualità del suono orchestrale non è una decorazione esteriore, non riguarda solo l'involucro dell'opera musicale, ma la sua stessa concezione stilistica. Ha scritto Paolo Borciani, mitico violinista del Quartetto Italiano: «Il suono, inteso come mezzo di espressione, è l'essenza prima della musica, e il possesso delle più svariate sfumature sonore rappresenta il patrimonio più prezioso della tecnica strumentale. Oltre che bello, più che *bello*, il suono deve essere espressivo, secondo le esigenze dei vari stili, secondo il significato della musica». Lavorare il suono dell'orchestra in modo da trasformarlo a seconda dell'opera eseguita implica una tecnica di concertazione che pochi possiedono: far sentire che un *fortissimo* di Schubert è diverso da un *fortissimo* di Verdi, perché dietro c'è tutto un altro mondo estetico ed espressivo, rendere il suono della *Betulia Liberata* di Jommelli più antico e meno brillante di quello della *Betulia liberata* di Mozart, proiettato invece verso il futuro, come Muti ha fatto nel 2009 a Ravenna, significa possedere un grado di virtuosismo tecnico che permette di entrare, di volta in volta, in un mondo sonoro diverso. Dietro c'è lavoro minuto su dettagli, come mostra un caso estremo ricordato da Muti nella sua recente autobiografia.

Si trattava di concertare il *Laudate dominum* delle *Vesperae solemnae de confessore* di Mozart che inizia con un breve Fa del contrabbasso, nota che passa normalmente inosservata. Eppure, racconta Muti, «non potei non avvertirlo [il contrabbassista] che, di fronte al Fa con cui lui doveva iniziare, stava per incontrare la nota più difficile della sua vita e aggiunsi persino: “non vorrei essere nei suoi panni”. Poi [...] gli chiesi di trovare un “fremite dentro” e per chiarire quello che intendevo gli raccomandai: “Faccia in modo che questa prima nota sia proprio...”, facendo intanto il gesto di soffiare via qualcosa dal palmo della mano sinistra[...] Volevo fargli capire che il silenzio prima del suono deve essere carico di un'energia singolare, che poi sul suono si scarica, come se la musica fosse già cominciata quando gli strumenti non hanno ancora emesso la prima nota, il “fremite dentro”, appunto». Si trattava dunque, potrei dire paradossalmente, di

concertare persino il silenzio, suonando in modo che il silenzio, da cui nasce la musica, assuma uno speciale significato. Ma *quel* particolare silenzio di Mozart. Se il pezzo fosse stato di Stravinskij, certamente la nota iniziale sarebbe risuonata in modo diverso, e diverso sarebbe stata la nostra attesa. Sembrano inafferrabili sottigliezze, ma simili particolari contengono in sé l'idea del tutto e, sommati gli uni sugli altri in una combinazione di fattori razionali e intuitivi, finiscono per generare quelle esecuzioni, per così dire, ad alta definizione, che inchiodano l'ascoltatore, dalla prima all'ultima nota.

In teatro, l'esercizio critico di Muti nei confronti della partitura parte da un lavoro capillare sui cantanti per assicurare, tra l'altro, l'esatta pronuncia della parola come portatrice di significato drammatico e psicologico. Questa ricerca ha valorizzato aspetti trascurati nel filone dell'opera buffa, da Paisiello a Mozart, da Cimarosa a Donizetti, esaltando il mordente drammatico e la sua continuità, attraverso la chiarezza con cui viene pronunciato il testo, non solo nei numeri musicali, ma anche nei recitativi.

Un'operazione altrettanto efficace Muti ha condotto sulle opere di Verdi, scrostandone le superfetazioni retoriche generate da cattive abitudini esecutive. L'attenzione filologica rivolta al testo e alle minime sfumature dinamiche – come differenziare, nelle voci e in orchestra, un *forte* da un *fortissimo*, un *piano* da quei *pianissimi* che Verdi prescrive con frequenza, giungendo a scrivere *pppppppppppp* in un passo del *Trovatore* – ha contribuito alla restituzione di un teatro dei sentimenti incentrato sullo scavo interiore, nemico di eccessi gestuali, ricondotto a quella verità che supera le convenzioni melodrammatiche e mette in evidenza le suggestioni che il teatro di prosa, in particolare quello francese, hanno esercitato sul nostro massimo drammaturgo.

In Verdi, più che mai, Muti intende la melodia non come effusione “mediterranea”, ma come espressione della prosodia, degli accenti, dei ritmi, dei colori e delle sonorità insite nella parola italiana. Articolare la melodia come espressione della lingua, reale o immaginaria quando la voce è assente, costituisce forse l'essenza di quella italianità in cui viene normalmente identificata la personalità interpretativa di Muti, il principio delle sue esecuzioni “parlanti”, anche in campo sinfonico, basate su un fraseggio più vocale che strumentale, dense di calore espressivo e di particolare immediatezza comunicativa: cantare, dunque, sempre, “pronunciare” sempre la musica in modo diverso, a seconda dello stile e del mondo espressivo dei vari compositori. Lo stesso soffio animatore investe gli accompagnamenti, che non sono mai meccanici. Il famoso zùm-pa-pa di Verdi non esiste per Muti: diventa, invece, pulsazione organica, flusso del respiro che sorregge e anima il canto senza di cui, anche la più bella melodia del mondo, può irrigidirsi e appassire. E chi ha pratica di ascolto sa quanto sia difficile evitare questo pericolo che insidia tante esecuzioni, specie dell'opera italiana.

La tecnica ha dunque per Muti due significati: da un lato è un fatto culturale, dall'altro un impegno artigianale che deve essere sorretto da una vigile coscienza etica. Lo dichiara lui stesso, parlando, nella sua autobiografia, dei ragazzi dell'Orchestra giovanile Luigi Cherubini, fondata nel 2004: «due sono le cose che cerco soprattutto di insegnare loro: l'impegno “solistico” mentre sono immersi nella fila, seguendo l'ideale di una costante tenuta cameristica, e poi l'esigenza di un atteggiamento etico verso la professione». L'idea è, insomma, quella beethoveniana dell'orchestra come di una repubblica di uguali, in cui la singola personalità viene esaltata in quanto si armonizza

con tutte le altre, e mira alla ricerca del bene comune, ossia della perfezione esecutiva. Un modello di comportamento, dunque, che Muti dichiara di far presente da sempre agli orchestrali, specie se giovani, come ideale di formazione civile.

Ma la presenza di Muti nella vita musicale d'oggi non si esaurisce nella qualità delle sue esecuzioni. Tra i grandi direttori d'orchestra si è sempre distinto per avere riscoperto lavori dimenticati o addirittura sconosciuti del repertorio. Inaugurare le stagioni della Scala con *Idomeneo*, *La vestale*, *Armide*, *Iphigénie en Aulide* sono state scelte coraggiose che intendevano attirare l'attenzione del pubblico su capolavori estranei alla normale programmazione. Dal Settecento ai moderni, Muti ha diretto di tutto, sempre animato da una sincera voracità e curiosità artistica: bisogna risalire a Toscanini, per trovare un direttore di questo livello che non si adagi in un repertorio ripetitivo e sappia svincolarsi da un sistema che, tra produzione teatrale e registrazione discografica, tende sempre più a chiudersi nel circolo vizioso del già noto. Naturalmente, come tutti gli interpreti di forte personalità, Muti ci appare in sintonia con certi testi più che con altri: temperamento fondamentalmente latino e classico, a noi ascoltatori sembra preferire, in una totale identificazione, le forme nitidamente strutturate e perfettamente concluse, più di quelle aperte o minacciate dalla crisi dei valori: lo spiritualismo di Bruckner sembra essergli più vicino dell'esistenzialismo tragico di Mahler, la compattezza energetica del teatro Verdi più del compiaciuto sentimentalismo di Puccini, l'epica salubre della *Valchiria* più del patologico decadentismo del *Parsifal*. Corrispondenze di sensi amorosi tra l'interprete e la letteratura musicale che provano la presenza di una personalità forte, nettamente orientata sul piano critico, e del tutto al riparo dal pericolo di sbiadire in un eclettismo generico.

Infine, vorrei qui ricordare il discorso umanitario portato avanti con i Concerti dell'amicizia in luoghi-simboli del mondo, feriti dalla violenza o dalla guerra come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Damasco, New York, El Djem, Yerevan, e così via, luoghi dove la grande musica viene presentata come rito di fratellanza, simbolo di unione, conciliazione dei conflitti, promessa di pace. Raccogliere migliaia di persone diverse per lingua, religione, convinzioni politiche, attorno alla musica di Verdi, Bellini, Rossini, Beethoven, ha dato alla carriera e alla attività di Muti una intonazione speciale. D'altra parte, la mescolanza delle culture, la scoperta di relazioni solitamente ignorate e la valorizzazione dei repertori abbandonati, fanno parte del proponimento che il Maestro ha recentemente descritto come il proprio programma futuro: l'idea di difendere l'identità europea, in un momento in cui l'Europa sembra talvolta perdere la coscienza delle proprie radici che la grande musica, nella dimensione sociale dell'esecuzione dal vivo, contribuisce invece a conservare e rinverdire. Ideale che, portato avanti sotto i riflettori, costantemente accesi, della vita pubblica di quattro continenti, promette di imporsi con una visibilità particolarmente efficace. E di questo gli siamo tutti profondamente grati.

Paolo Gallarati