

La mattina del 19 febbraio 1975, esattamente ventisette anni or sono, all'Ospedale di San Giovanni di Dio di Firenze muore Luigi Dallapiccola, colpito per la seconda volta da edema polmonare. Nella sua città di adozione, dove era arrivato nel 1922 trovandovi ostilità, incomprendimento e scherno, finisce la storia terrena di questo figlio della civiltà mitteleuropea, nato a Pisino d'Istria il 1904, erede ideale di Ferruccio Busoni<sup>1</sup>.

«*Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare*» (*Calypso*)

L'inquietudine di un nome, che si trasforma attraverso il pulsare della "inquietata" mentalità di un paese di frontiera, luogo di incontro e scontro di tre culture: Mitterburg, Pisino, Pazin<sup>2</sup>. Questi i nomi in tedesco, italiano e croato che il capotreno annunciava alla fermata della piccola stazione della cittadina, annidata in quella tormentata terra rossa dell'Istria interna dove «dolce è ogni albero / ogni sasso arido è caro», crocevia di poco più di tremila abitanti allora parte dell'Impero austro-ungarico, dove Luigi Dallapiccola nasce il 3 febbraio 1904 da genitori di origine trentina: Pio Dallapiccola, di Trento, e Domitilla Alberti, di Ala<sup>3</sup>. Una vivacità geografica e culturale sicuramente determinanti per la formazione di un adolescente, che altresì cresce – come nel caso di Luigi Dallapiccola – in un ambiente borghese dove lo studio della musica rientrava, per educazione e consuetudine, nell'ambito della formazione generale. Ma il primo insegnante di pianoforte, Pietro Pischiutta, nota la speciale attitudine del ragazzo e ne parla alla madre, che ne rimane turbata, «usa a pensare che la vita d'artista è piena di delusioni e irta di difficoltà».

Durante le vacanze estive del 1912, a otto anni, Dallapiccola si imbatte per la prima volta nella figura di Ulisse, quando nella quiete estate di Ala assiste alla proiezione dell'*Odissea di Omero*, un film muto di Giuseppe de Liguoro che, per la sua natura, impone a chi lo guarda di riempirlo e farlo proprio con frasi, parole, dialoghi. Un segno indelebile rimane dalla visione di quel film: una duplice identificazione, quella con il personaggio e quella con l'idea di ricerca e conoscenza.

---

<sup>1</sup> Molte sono le riflessioni che Dallapiccola dedica a Ferruccio Busoni. Cfr. fra l'altro, PM, pp. 16-17, 106-107, 181-184, 295-299, 300-305, 306-306, 352-353. Del musicista di Empoli, Luigi e Laura Dallapiccola traducono, fra il 1939 e il 1977, tutti gli scritti. Cfr. in questo volume la Scheda "Traduzioni", pp. 406-407.

<sup>2</sup> «In tale geografia sta la radice di una cultura. Cioè nei composti etnici e biologici, nella forma spirituale dei luoghi e nella loro figura storica. È su tali fondamenti – natura, forma spirituale, in senso manniano (... il discorso per un ritorno a Lubeca), geografia [...] un carattere chiave: il nordicismo. Che vorrà dire, in certe punte, goticismo. Insieme al fondamento umanistico italiano. [...] Coincidente ancora con il punto triestino è la lettura dello scrittore che a Trieste trovò mordenti congeniali: James Joyce. E triestina sarà l'acuminata e attentissima compagna di tutta la vita: Laura Coen Luzzatto». GAVAZZENI, in PM, p. 25.

<sup>3</sup> Cfr. RUFFINI, 2000<sup>1</sup>. Cfr. inoltre RUFFINI, 1999<sup>1</sup>. Cfr. inoltre le pp. 63-64.

Una figura, quella dell'eroe omerico, che da quel momento lo accompagna per tutta la vita. Ulisse diventa per lui il simbolo dell'uscita in mare aperto<sup>4</sup>.

La stessa inquietudine del piccolo paese di frontiera si ritrova nell'ansia di conoscenza propria dell'eroe omerico, che nel corso della sua travagliata navigazione si trasforma fino all'annullamento della propria identità: *Re-Eroe-Nessuno*. Quella drammatica trasformazione porta Ulisse, nell'omonima opera del capolavoro dallapiccoliano, all'angosciosa domanda: «Chi sono?». Una domanda che Dallapiccola fa sua e a cui cercherà di dare una risposta nel corso di tutta la sua esistenza.

Come definire altrimenti la progressiva assimilazione della tecnica dodecafonica? È una 'traversata'<sup>5</sup> verso la conoscenza, non diversa da quella di Ulisse, che porta l'Italia in Europa e salda strutturalmente il testo e la musica. Da quel giorno estivo e dalle emozioni scaturite dalla visione del film, inizia il difficile viaggio attraverso la travagliata assimilazione del linguaggio dodecafonico, che troverà la sua conclusione quando potrà far dire al protagonista della sua opera più importante: «Non più soli sono il mio cuore e il mare». Tutte le solitudini dell'intera produzione dallapiccoliana trovano il loro sbocco nella conversione di Ulisse<sup>6</sup>.

Altri avvenimenti segnano la sua educazione: il confino a Graz<sup>7</sup> che, nonostante l'umiliazione e le difficili condizioni morali e materiali, gli permette, a soli quattordici anni, di ascoltare oltre ottanta rappresentazioni dal loggione dell'opera e «conoscere Wagner abbastanza profondamente»<sup>8</sup>: «Nel mio intimo

<sup>4</sup> Giuseppe de Liguoro (Napoli 10.1.1868 - Roma 19.3.1944) realizza *L'Odissea di Omero*, prodotto dalla Milano Film, nel 1911. Cfr. la Scheda 58, *Ulisse*, a p. 283.

<sup>5</sup> BERIO, 1977.

<sup>6</sup> Cfr. NICOLDI, 1997.

<sup>7</sup> Cfr. PM, pp. 399-420. Scrive Dallapiccola citando una frase tratta da *La montagna incantata* di Thomas Mann (p. 400): «Il periodo è quello che precedette la prima guerra mondiale, "col cui inizio cominciarono tante cose che non hanno quasi ancora finito di cominciare"».

<sup>8</sup> Così Dallapiccola ripensa a Wagner cinquanta anni dopo: «Scrivere su *Meistersinger*? Come potrei farlo? All'Opernhaus di Graz, nel maggio 1917, quando avevo tredici anni, fu *Der Fliegende Holländer* che mi fece prendere la decisione di dedicarmi alla musica. Un mese più tardi, e proprio per il San Giovanni [...] mi avvenne di ascoltare per la prima volta *Meistersinger*. Per anni quest'opera mi sembrò la più alta fra quelle di Richard Wagner (*Parsifal*, evidentemente, non è Opera per adolescenti); la amai profondamente e la amo. Come dimenticare, sul palcoscenico di Graz, nell'atto secondo, l'entrata di Pogner e di Eva, dal fondo della strada, mentre la musica s'imbruna e s'abbassa? Che stia cadendo la sera sarebbe evidente, anche se le luci sulla scena non si estinguessero a poco a poco. Mi accorsi quella sera, e per la prima volta, di che cosa possa essere il paesaggio in musica; mi accorsi che protagonista del secondo atto è la notte di San Giovanni. (Qualche tempo più tardi cominciai a pensare che il protagonista del terzo atto di *Tristan* sia il mare). E all'uscita dal teatro dopo il miracolo musicale, un altro miracolo; ma questa volta della natura. Il *Vollmond* splendeva; non più sulla scena, ma in cielo. (Non oso credere che l'Intendant, di cui ricordo ancora il nome, Julius Grevenberg, abbia previsto anche questo)». DALLAPICCOLA, *Lettera a Wolfgang Wagner*, 15.4.1968. E nel saggio *Testimonianza sulla dodecafonìa* aggiunge che Wagner, «uno dei più grandi innovatori che la musica ricordi, neppure lui al fattore ritmico dedicò particolari cure. In tutta la sua gigantesca produzione una sola volta usò il ritmo di 5/4», nella 2° scena del III atto del *Tristan und Isolde*. Cfr. PM, p. 418.

avevo deciso di dedicarmi alla musica già la sera in cui per la prima volta avevo assistito alla rappresentazione del *Vascello fantasma*<sup>9</sup>. Era il 18 maggio del 1917. Venti mesi che segnano, nel bene e nel male, tutto il futuro percorso.

A diciassette anni, subito dopo l'amaro ma fondamentale periodo di Graz<sup>10</sup>, Dallapiccola scopre *Harmonielehre* di Arnold Schönberg: «How life begins»<sup>11</sup>, così commenta, con citazione joyciana, il primo impatto con il volume. Il ritorno in Italia e la lettura del libro determinano un duplice squarcio verso una vita nuova. Quando a venti anni ascolta il *Pierrot lunaire*<sup>12</sup> e vede di persona Arnold Schönberg in quel primo aprile 1924, capisce al volo la strada da intraprendere e percorrere: «Come l'*Ottava Sinfonia* di Mahler conclude un'epoca, il *Pierrot lunaire* apre un'epoca nuova»<sup>13</sup>.

È a Firenze, dove si trasferisce per evadere da un isolamento spirituale e artistico e per vivere in un contesto che possa permettergli adeguati contatti internazionali (città ideale per altro verso anche perché può altresì «concedere l'isolamento a chi lo chiede»<sup>14</sup>), che inizia quel cammino. Firenze è per lui «la città dell'uomo», così piena di cultura classica, quella stessa cultura, Dante in testa, alla quale il padre lo aveva indirizzato. È proprio Dante, poeta venerato, lo guida alla scoperta di Firenze con le sue epigrafi poste su muri e antichi palazzi. Firenze e Dante, un'altra linea del complesso contrappunto che costituisce la

<sup>9</sup> AIM, p. 146.

<sup>10</sup> «Un amico mi aveva regalato, al momento della partenza, una medaglia di ottone, rappresentante San Giorgio che ammazza il drago. Intorno, la leggenda: *In tempestate securitas*. «È un buon augurio», aveva commentato mio padre, dopo aver esaminato la medaglia». AIM, p. 155. Cfr. anche la Nota 49 a p. 38 su Graz.

<sup>11</sup> PM, p. 240. Su *Harmonielehre*, si rinvia anche alle pp. 7, 12, 40, 45, 135, 206n, 217, 239-246, 284, 288-289. Per «How life begins» cfr. la Scheda 55, *Requiescant*, p. 269.

<sup>12</sup> «Elementi melodici di assoluta novità, timbri inauditi, ricreazione di antiche forme, grotteschi alla maniera di Goya, nuovo contrappunto, espressività portata al parossismo, bontà venata di nostalgia; tutto si fonde in modo così perfetto, così assoluto, che non una sola incrinatura è avvertibile nel contesto di questa partitura prodigiosa, unica; di questa partitura in cui persino lo strumento più familiare, il pianoforte, appare così trasfigurato da risultare assolutamente irriconoscibile per il sottilissimo gioco dei rapporti timbrici [...]. Pierrot dal cuore gonfio, questo umanissimo essere che in modo inimitabile [...] ci sussurrò le sue angosce, che sono le angosce nostre; ci fece partecipi delle sue paure, che sono le nostre; ci gridò in faccia la sua cattiveria e la sua bontà, senza mezzi termini, senza ipocrisie, senza eufemismi; ci condusse con lui nelle sue contemplazioni e nei suoi colloqui con l'Infinito». DALLAPICCOLA, *Vita musicale*, in «Il mondo europeo», 1 giugno 1947.

<sup>13</sup> Si rinvia agli scritti di Dallapiccola su *Pierrot lunaire* in PM, pp. 128-132, 174, 366, 448-449. Si tratta di documenti straordinari, la cui lettura è necessaria per comprendere l'importanza che questa composizione ha avuto per la sua formazione.

<sup>14</sup> Scrive a tal proposito Dallapiccola: «L'uomo solo, fra quattro pareti, può diventare un soggetto pericoloso. L'uomo solo, fra quattro mura, pensa. I Santi hanno avuto in solitudine le massime rivelazioni. E l'uomo che pensa è un individuo, non più un numero in una collettività: un individuo con la sua gioia e con il suo dolore». Viene da pensare, per contrasto, alle parole di Manzoni (Primo capitolo dei *Promessi Sposi*), che Dallapiccola cita nelle sue *Considerazioni su "Simon Boccanegra"*: «L'uomo che vuole offendere, o che teme, ogni momento, d'essere offeso, cerca naturalmente alleati e compagni», in PM, p. 104.

sua polifonica espressione: quale Ulisse vivrebbe oggi, senza la mediazione del grande poeta italiano<sup>15</sup>?

La sua opera compositiva inizia nel 1924 con alcune liriche su testi gradesi di Biagio Marin. Composizioni indicanti il segno originario in certe “ragioni native” che andranno allargandosi nell’arco di un cinquantennio a più vaste e complesse esperienze umane e culturali. Opera compositiva che per lavoro di elaborazione, intensità vitale di risultati, e larghezza di diffusione nella pratica attività musicale novecentesca, in Europa e oltre, raggiunge significati e valori protagonisti. Come Joyce, anche Dallapiccola, da lontano, canta la sua terra: dal 1924 al 1930 compone *Fiuri de tapo* e *Caligo* del poeta dialettale istriano Biagio Marin, quattro canzoni popolari *Dalla mia terra*, e infine *La Canzone del Quarnaro* di Gabriele D’Annunzio. Già dall’inizio è possibile riscontrare una tendenza ben precisa nella determinazione all’uso della voce, quasi sempre presente nella sua produzione. Ma dal 1931 in poi la scelta dei testi da musicare subisce un radicale cambiamento: è l’anno in cui conosce Laura Coen Luzzatto<sup>16</sup>, che rappresenta un altro capitolo fondamentale nella sua vicenda umana e musicale. La sua influenza per i testi da mettere in musica (anche di quelli di carattere religioso) sarà determinante: inizia la dialettica fra ‘parole e musica’, che lo accompagnerà nel corso di tutta la sua opera. La sposerà nel 1938 e vivrà con lei una unione straordinaria e impareggiabile<sup>17</sup>.

Tutta la sua vita è segnata, fino alla fine, dalla presenza di Laura, la cui vicinanza gli darà il conforto costante di un pensiero razionale e inflessibile. Già nel 1932 egli dedicava a Ómpola (vezzeggiativo infantile di Laura) i *Tre Studi* per soprano e orchestra da camera. Luigi Dallapiccola era credente e lo è stato fino alla fine. Laura era atea e lo è stata, senza il minimo tentennamento o dubbio, fino alla fine. Entrambi provenivano da comuni aree culturali e geografiche.

<sup>15</sup> «Chi ha frequentato anche fuggacemente Dallapiccola sa come [...] Dante era il primo nel suo quotidiano commercio [...] la riflessione su Dante era incessante. L’altro anno, ad esempio, si chiedeva se il supremo “iri da iri” sulla fine del *Paradiso* non fosse passibile d’un’interpretazione, per così dire, contrappuntistica». CONTINI, 1975. Cfr. inoltre PM, pp. 188-193.

<sup>16</sup> Laura Coen Luzzatto nasce a Trieste il 9 febbraio 1911, si laurea con una tesi su Niccolò Tommaseo, *La critica letteraria*, e lavora successivamente per vari anni alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Dal 1939 (primo marzo) deve lasciare il suo incarico a causa delle persecuzioni razziali contro gli ebrei; è reintegrata nel ruolo il primo settembre 1944 con Decreto del Ministro Ruiz, e diventa vice direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nel 1950 (primo gennaio), a soli trentanove anni, lascia il suo prestigioso lavoro per dedicarsi completamente a Luigi Dallapiccola, della cui opera già allora percepisce appieno l’importanza. Alla fine degli anni Sessanta vi lavora ancora per due anni circa, come volontaria, invitata a ricostruire le grandi voci dei cataloghi andati distrutti durante l’alluvione del 1966. Subito dopo, nel 1969, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze istituisce il Dipartimento musicale, dove successivamente viene costituito, nella Sala Musica, il secondo Fondo Luigi Dallapiccola di Firenze (cfr. pp. 13-15). Traduce dal tedesco opere di Anders, Berendt, Berg, Brahms, Busoni, Dahlhaus, Edler, Eggebrecht, Hartlaub, Hochheimer, Kämper, Alma Mahler, Michels, Rufer, Schneider, Strauss, Tolstov, Werba. Nei venti anni che seguono la morte di Dallapiccola si dedica completamente alla salvaguardia del lascito dallapiccoliano. Muore a Firenze il 26 marzo 1995. Cfr. RUFFINI, 1995.

<sup>17</sup> RUFFINI, 1995.

Ciascuno ha vissuto con la solidarietà più totale i drammi dell'altro: avrebbe Dallapiccola dedicato tanta parte della sua produzione al tema della "prigionia" e della "libertà" senza i drammatici momenti di persecuzione vissuti da Laura in prima persona<sup>18</sup>?

È dello stesso anno, il 1932, quell'autentica riserva di testi che è *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, libretto costituito in massima parte da citazioni tratte da autori di epoche e culture diverse e lontane: una circolarità di gesti e luoghi e spunti tematici – *la solitudine, l'elevazione spirituale* – che si rinnovano in gran parte delle opere successive e attraversano tutta la sua produzione<sup>19</sup>. Le letture entrano continuamente nell'opera in forma di citazioni e attraverso aforismi, epigrammi, apoftegmi, sentenze, detti, enigmi, che Dallapiccola fa suoi con estrema naturalezza, tanto da far perdere loro le virgolette, poiché entrano nell'intima struttura propria del suo modo di esprimersi<sup>20</sup>. «Emerge dunque gradualmente la dodecaфонia dal gran mare umanistico fermentante di laudi e partite, madrigali passacaglie bourrée e siciliane, di jacoponi e michelangeli, savonarola e boezi, di greci e latini. Emerge come uno 'stato d'animo'»<sup>21</sup>. Il tentativo di scrivere il libretto *Rappresentazione di Anima et di Corpo* è «informe e immaturo», ma pone Dallapiccola per la prima volta «di fronte alla vita dell'uomo», a errori e interrogativi, alla sua lotta costante. Un'idea che «non era astronomicamente lontana da quella di *Ulisse*»<sup>22</sup>. L'aggancio del fatto puramente musicale a organiche ragioni di cultura è testimoniato dalle composizioni corali, sinfonico-corali e cameristiche. Da Jacopone da Todi al frammento della *Chanson de Roland* nella traduzione pascoliana, dal manierismo di Michelangelo Buonarroti il Giovane per i *Sei Cori*, ai testi del Laudario dei Battuti di Modena, e poi per i *Canti di prigionia* la «Preghiera di Maria Stuarda», l'«Invocazione di Boezio», il «Congedo di Girolamo Savonarola», e per i *Canti di liberazione* i testi di Castellio e Sant'Agostino. Senza dimenticare il Goethe lirico e i *Lirici greci* tradotti dal Quasimodo, sino agli incontri con Antonio Machado e James Joyce. Un lungo e meditato ordito di rapporti culturali, una ricerca di richiami morali e voci poetiche, chiamati a sintonizzare la ricerca espressiva del musicista, le configurazioni del linguaggio e la fantasia formale<sup>23</sup>.

L'iterazione, la ripetizione, l'autocitazione non sono solo tratti fondamentali della tecnica musicale di Dallapiccola ma sono caratteristiche essenziali dell'uomo che batte nel Maestro: testimoniano, tra l'altro, lo sviluppo del suo fondamentale rapporto con Laura. Non è forse un caso che il tema «Altissima luce»

<sup>18</sup> Cfr. RUFFINI, 1995.

<sup>19</sup> Cfr. NICOLODI, 1997; cfr. inoltre ALBERTI, 1965.

<sup>20</sup> Cfr. NICOLODI, 1997.

<sup>21</sup> SANTI, 1997.

<sup>22</sup> «L'idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui». PM, p. 515.

<sup>23</sup> Cfr. (p. 432) la relazione per l'assegnazione del Premio "Feltrinelli" per la Musica, 1973.

delle *Tre Laudi* (dedicate ancora a «Ómpola»), dove è usata per la prima volta una serie intera di dodici note, ricompaia ancora decenni dopo e confluisca in due distinti e significativi passi della sua summa musicale, *Ulisse* (Prologo, Calypso: «che bramare può l'uomo»; Secondo atto, Ulisse: «Stelle!»<sup>24</sup>). E anche l'ultimo canto a bocca chiusa prima della morte di Fabien in *Volo di notte*, (la cui musica è mutuata dalle *Tre Laudi*) si ritrova in *Commiato*, come nota Montecchi<sup>25</sup>. Una "luce" che torna, ancora, anche nell'ultima composizione incompiuta, quasi un messaggio personale e segreto. Quel tema non serve solo per collegare quarant'anni di musica, ma è forse un pudico e celato atto di amore nonché, considerando il titolo, un momento di interiore ringraziamento. Tutto ciò ci riporta alla memoria Alban Berg, compositore amato e apprezzato da Dallapiccola, e alla sua *Lirische Suite*, famosa non solo per la bellezza musicale ma anche per il celebre segreto che racchiudeva<sup>26</sup>.

Nel corso della sua produzione dedica ancora a Laura *An Mathilde* (1955) nonché la raccolta di scritti *Parole e musica nel melodramma* (1961-1969). Guardando gli abbozzi di tutti i lavori, e andando dunque oltre l'ufficialità della carta stampata, è possibile accorgersi però che non uno dei lavori preparatori manchi di una dedica affettuosa e segreta alla straordinaria compagna di vita. La dialettica interna della musica di Dallapiccola si è sviluppata, per tutto l'arco della sua opera, da un campo di tensioni tra «cerebralità» e «sentimento»: una mentalità "inquieta", che caratterizza tutta la sua personalità, dalla doppia cultura, italiana e tedesca. E negli straordinari equilibri di coppia tra Laura e Luigi, che di fatto avevano raggiunto lo stadio di un compatto monolito, la parte più razionale – la cerebralità – era rappresentata senza dubbio alcuno da Laura. La quale è stata sorgente inesauribile e preziosa di proposte letterarie<sup>27</sup>.

Nella difficoltà a documentarsi sulla tecnica dodecafonica e in mancanza di trattati<sup>28</sup>, Dallapiccola, musicista colto in senso lato, trova conforto proprio nella letteratura: per la stesura del libretto di *Job*, per esempio, si servì di 34

<sup>24</sup> AIM, p. 182.

<sup>25</sup> Cfr. MONTECCHI, 1989-1990, pp. 331-359; la versione corretta dell'articolo dove si trovano queste indicazioni è in ACGV, LD.Cr.125; per la precisione si tratta delle battute 94-95 del terzo pezzo di *Commiato* che corrispondono, in versione trasposta, alle battute 833-834 della V scena di *Volo di notte*, mutuati dalle battute 3-4 del primo pezzo delle *Tre Laudi*.

<sup>26</sup> Cfr. RUFFINI, 1995.

<sup>27</sup> Cfr. RUFFINI, 1995. Cfr. inoltre in questo volume le Schede 41 (*Job*) e 65 (*Tempus destruendi-Tempus aedificandi*). Cfr. infine PM, pp. 25, 66, 93n, 256n.

<sup>28</sup> «È superfluo ricordare come, or son vent'anni, non esistessero libri che spiegassero la tecnica dodecafonica, come i rari e schematici articoli apparsi intorno al 1925 sulla rivista viennese «Der Anbruch» fossero introvabili e come, infine, in un'Europa invasa dalle truppe naziste, non fosse possibile procurarsi le opere dei tre Maestri della scuola viennese? Pure, per quanto ciò possa parer strano, proprio negli anni di guerra e dell'isolamento, in Europa e altrove ci sono stati compositori che, pur non avendo avuto contatti coi Maestri della scuola di Vienna né coi loro discepoli, hanno meditato sull'insegnamento di Schönberg e sul suo *modus operandi*. Da ciò la sorpresa dei moltissimi che, fra il 1930 e lo scoppio della seconda guerra mondiale, avevano decretato che "il sistema dodecafonico era finito" e che la Verità

edizioni in cinque lingue diverse del *Libro di Giobbe*!<sup>29</sup> È intorno al 1935 che egli si imbatte nella *Recherche* di Proust (una temporalità non più evolutiva, «très fast»<sup>30</sup>) e nell'*Ulysses* di Joyce<sup>31</sup> (dove l'universo non è più sviluppato narrativamente): due testi fondamentali che lo colpiscono per le assonanze, per il metodo costruttivo, per la struttura "seriale" che li articola, per l'amore del vocabolo, per il "suono" che ciascun vocabolo sprigiona (l'amore del 'vocabolo' si trasforma nell'amore del 'suono'); due testi che viaggiano lontano dagli sviluppi narrativi "tonali" e lo aiutano a capire in qualche modo lo spirito di un metodo, prima ancora che la tecnica di quel metodo. In effetti è impossibile non collegare l'opera di Joyce allo spirito della costruzione dodecafonica. I *Dubliners*, per esempio, sono strutturati con un disegno ben preciso: «Quattro triadi di racconti, le prime tre legate alle età dell'uomo, la quarta, significativamente, alla vita "pubblica" della città [...]. La dozzina di racconti fu completata con *La grazia*, l'"ultimo racconto", che avrebbe dovuto chiudere emblematicamente il libro sintetizzando mediante la tecnica dell'inversione ironica che sarà poi caratteristica dell'*Ulisse*, niente di meno che la struttura tripartita della *Divina Commedia* [...] altri due racconti, *I due galanti* e *Una piccola nube*, furono concepiti in modo da non turbare l'equilibrio simmetrico della struttura già descritta [...] sicché dallo schema elementare 4 x 3 si passava al più bilanciato 3 + 4 + 4 + 3; e si stabilivano altre e più sottili simmetrie interne a ciascun gruppo di racconti. [...] Joyce si sentì libero di arricchire lo schema compositivo [...] progettò diversi altri racconti (uno dei quali doveva poi divenire il germe dell'*Ulisse*), ma ne scrisse soltanto uno: *I morti*. Era l'unico che non avrebbe turbato il disegno strutturale del libro; anzi lo avrebbe completato, riassumendone, come il quinto tempo – finale – di un quartetto per archi,

---

(quella con l'iniziale maiuscola) risiedeva nel neo-classicismo, nel dover constatare che le loro avventate previsioni si rivelavano completamente errate. Mancando i testi fondamentali, coloro che in quegli anni meditarono l'insegnamento di Arnold Schönberg lo meditarono *a modo loro*. Ciascuno doveva fare assegnamento soltanto sulle sue forze. È logico che in quegli anni ciascuno sia stato attirato da quella parte del "sistema" che sentiva più consona alla propria natura. Che ci siano stati degli errori non c'è dubbio; ma, dall'altro canto, si deve pur notare che almeno non c'è stata dell'accademia». PM, p. 440. Cfr. inoltre VOGEL, *Lettera a Dallapiccola*, 12.1.1940 (cfr. FN, pp. 65-66). Nel 1936 scrive KŘENEK: «Chi parla o tratta di questioni inerenti alla tecnica dodecafonica non ne può a tutt'oggi parlare o trattare se non sulla base della sua personale esperienza». PM, p. 448.

<sup>29</sup> Cfr. in questo volume la Scheda 41, *Job*, p. 205.

<sup>30</sup> PM, p. 456.

<sup>31</sup> Dallapiccola possiede del capolavoro joyciano la versione originale (*Ulysses*, del 1927), quella francese (*Ulysse*, del 1930, acquistata nel marzo 1949), quella italiana (*Ulisse*, acquistata nel novembre 1960), e infine quella tedesca (*Ulysses*, del 1966). Di Joyce inoltre sono presenti nella biblioteca Dallapiccola una grande quantità di volumi (integralmente segnalati in bibliografia), spesso in più versioni, che coprono la quasi intera produzione dello scrittore irlandese. Dal 1933 al 1966 l'interesse non si interrompe mai, e spesso in momenti significativi Dallapiccola riconferma quella forte inclinazione: in occasione del proprio compleanno del 1942 (3 febbraio), per esempio, Dallapiccola si regala *Dedalus, Ritratto dell'artista da giovane*.

i temi e i motivi»<sup>32</sup>. Dallapiccola, che come Webern ha un amore infinito per il “suono”, trasporta in ambito musicale, genialmente, le conquiste sull’articolazione del suono letterario. L’intuizione prende corpo quand’egli comprende che «in musica una identica successione di suoni può assumere un diverso significato a condizione di essere articolata in modo differente». Due autori – Joyce e Proust – che, insieme a Thomas Mann, segnano il suo percorso: un’epifania del sensibile dentro la ragione ordinata. Mann e Dallapiccola si dedicano reciprocamente delle opere: l’edizione italiana della *Storia di Giacobbe*, la seconda parte dei *Canti di liberazione*. «Figlio dell’altra riva» con cui Anticlea saluta Ulisse conserva una eco del *Giuseppe in Egitto* di Mann, come il joyciano «Never! Ever!» si ritrova nel drammatico «Sempre! Mai!»<sup>33</sup>, che percorre inquietante, nell’*Ulisse*, il settimo episodio dei Cimmeri<sup>34</sup>. Si ritrova in Dallapiccola il giudizio di Thomas Mann su Joyce, «nel quale scrittore egli vede la possibilità di trasformare “mitologicamente” qualsiasi avvenimento della vita»<sup>35</sup>.

Attraverso il filtro di questi autori si forma l’inquieta mentalità polifonica, proiettata oltre il tempo: a differenza della *fuga*, legata al tempo in quanto forma, la *polifonia* è imperitura essendo un *principio*, quindi fuori del tempo<sup>36</sup>. Tutta la serialità dodecafonica è “costretta”, in Dallapiccola, dentro il severo rigore polifonico.

In Dallapiccola è fondamentale il rapporto fra testo e musica<sup>37</sup>, che in alcuni casi (*Cinque Canti*, per esempio), raggiungono un’identità assoluta, poiché

<sup>32</sup> «A James Joyce debbo la comprensione di come un vocabolo quasi identico possa assumere vari significati a seconda di come sia sistemato in una frase [...] da Marcel Proust imparai buona parte di quello che so della tecnica dodecafonica. [...] Ho tentato un’analisi in chiave dodecafonica del personaggio di Albertine della *Recherche du temps perdu*... Mi sembrò di aver compresa la nuova concezione *tematica*; differente dalla presentazione dei personaggi nel romanzo del secolo XIX (con l’eccezione di Stendhal) altrettanto quanto la formazione, la più grande conquista della musica classica, è diversa dalle forme che si presentano nella musica seriale». PM, p. 163. Per i *Goethe-Lieder* si rinvia anche a PM, pp. 448-463. Per la citazione da *Dubliners*, cfr. MELCHIORI, 1990, pp. XXIII-XXV.

<sup>33</sup> «Di molto sono debitore a James Joyce e, nel caso presente, in modo particolare al *Portrait of the Artist as a Young Man*. Il “Sempre! Mai!” che martella con tanta insistenza nella scena dell’Ade, uscì dalla mia coscienza all’improvviso [...]: l’episodio del pendolo infernale che, col suo incessante ticchettio sembra evocare le parole “Sempre! Mai!”, episodio che Joyce narra di aver udito – paurosamente commentato – da un gesuita quando, ragazzo, era alunno del Collegio di Clongowes Wood (Sallins, Contea di Kildare) era stato udito da me, e altrettanto paurosamente commentato da un altro gesuita (e con le stesse parole!), quando, nell’anno scolastico 1917-1918, frequentavo la quarta classe del ginnasio». AIM, p. 186.

<sup>34</sup> BOITANI, 1997.

<sup>35</sup> DALLAPICCOLA, *Lettera a Laura*, 28.6.1952. In FN, p. 127.

<sup>36</sup> PETROBELLI, 1997. Cfr. anche PM, p. 458 e 463n. Cfr. infine BUSONI, *Un testamento*, comunicato da Wladimir Vogel, in «Musica Viva», I, aprile 1936.

<sup>37</sup> «Non può sorprendere nessuno di coloro che hanno una qualche dimestichezza con la mia musica se affermo che, già dai primi passi sul cammino dell’arte, la *parola* mi ha sempre interessato (talora addirittura la *sillaba sonora*): sia la parola sul teatro, sia isolata da questo. Basta vedere il catalogo delle mie opere per convincersene: poche vi sono le opere puramente strumentali; la stragrande maggioranza di esse fa appello a solisti di canto o al coro». PM, p. 490.

la musica si appropriava del testo, lo supera e lo fa apparire, a tratti, sostituibile<sup>38</sup>: non mette in musica un testo, ma con la sua visione musicale lo inventa<sup>39</sup>. La sua lezione, come una vera sfida ermeneutica, è tesa a volgere una inattualità in attualità di ordine superiore, attenente alla sfera delle idee, quella dell'interiorità<sup>40</sup>.

È nella Lauda (ma anche in testi antichi e religiosi) che Dallapiccola trova il modo di esprimere la propria spiritualità, un'interiorità che si rinnova nel tempo: dopo le *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi*, torna frequentemente allo stesso genere poetico: in occasione delle *Tre Laudi*, del *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, ancora su testi di Jacopone, e in occasione della sua ultima composizione, *Commiato*. Attinge altresì ripetutamente a testi antichi, religiosi e profani, per numerosi altri lavori.

L'ambiente fiorentino diventa determinante per la formazione di Dallapiccola: la frequentazione di casa Ojetti, che varie porte apre al giovane musicista, e quella delle Giubbe Rosse e dell'Antico Fattore, con i loro letterati e artisti fra i quali Bonsanti, Loria, Montale<sup>41</sup>, Luzi, Peyron e tanti altri, rappresentano uno straordinario stimolo intellettuale nonché una finestra sull'Europa. L'abbandono della terra natale e il radicamento nella società fiorentina e più in generale in quella europea determinano il passaggio dal periodo 'giovanile' (segnato fra l'altro dalla forte influenza della musica francese) a quello della prima maturità. Anche la sua carriera concertistica di pianista si fa più intensa (propone spesso i *Quadri di una esposizione* di Musorgskij, di cui realizzerà più tardi due edizioni critiche e le ultime *Sonate* di Beethoven). Grande rilievo assume anche un viaggio che compie a Berlino e a Vienna nel 1930, come accompagnatore al pianoforte di una danzatrice americana, dove ha occasione di assistere a rappresentazioni di *Elektra* e *Salome* di Strauss, che lo impressionano, e di *Simon Boccanegra*, che gli fa sospettare che Verdi «non sia *soltanto* quello che gli è stato insegnato». Ascolta inoltre la *Prima Sinfonia* di Mahler e ne rimane molto colpito: non dimentica che proprio a Mahler è dedicato *Harmonielehre* di Arnold Schönberg.

Sullo sfondo frammentario dei vari "ismi" di fine secolo, Dallapiccola sa evitare gli «equivoci del nazionalismo musicale», collegandosi al meglio che la tradizione italiana offre: Ferruccio Busoni, a cui lo legano la «febbre del nuovo», il pianoforte, il teatro, la doppia cultura italo-tedesca<sup>42</sup>. Entrambi, schilleria-

---

<sup>38</sup> «È stata sempre mia abitudine ricopiare le poesie che, forse, un giorno avrei messo in musica, di tenerne la copia nel portafoglio (e talora per lunghi anni), di studiarle a memoria [...] Per me conoscere a memoria una poesia è il vero modo di apprezzarla; pensandola e ripensandola anche camminando per la strada e assaporandone ogni parola e ogni sillaba. Senza un siffatto processo di graduale assorbimento non credo per me sia possibile trovare un equivalente musicale della poesia». PM, p. 491.

<sup>39</sup> Cfr. BERIO, 1997.

<sup>40</sup> Cfr. MONTECCHI, 1997.

<sup>41</sup> Si rinvia alla Scheda 40, *Tre Poemi*, p. 200.

<sup>42</sup> Cfr. PECKER BERIO, 1997.

namente *sentimentalisch*, hanno una concezione intellettuale dell'esperienza musicale<sup>43</sup>. Dallapiccola paga ciò con l'isolamento e lo schermo.

Con la trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria* Dallapiccola si avvicina per la prima volta – da compositore – alla mitica figura omerica, dopo che un balletto sull'*Odissea*, proposto da Massine, non vede la luce nel 1938<sup>44</sup>; suo scopo è adattare l'*Ulisse* monteverdiano al teatro musicale del Novecento, un'edizione senza pretese musicologiche: è una scelta a cui arriva grazie all'influenza degli scritti di Ferruccio Busoni, il cui pensiero rappresenta uno dei punti di riferimento più importanti per il suo lavoro e per la sua formazione. La pubblicazione del *Ritorno di Ulisse in patria* segna l'inizio dei rapporti con la Suvini Zerboni di Milano, che rimarrà fino all'ultimo la sua Casa Editrice.

Dopo l'emozione mai sopita di *Pierrot lunaire*, è fortemente impressionato, in occasione del suo primo viaggio a Londra, dall'ascolto di *Das Augenlicht*<sup>45</sup> di Webern, un'illuminazione<sup>46</sup>.

La dimensione europea della sua personalità lo porta a reagire con sdegno all'inizio delle persecuzioni razziali del 1938: nascono i *Canti di prigionia*, a suo avviso unica forma *possibile* di protesta contro il provvedimento. Gli anni di guerra rappresentano un periodo di grande angoscia e sofferenza, che egli vive da vicino per la pesante condizione cui è sottoposta Laura, costretta a nascondersi senza sosta. La Germania proibisce l'esecuzione delle sue musiche, e anche l'attività concertistica è possibile solo nei paesi non invasi dalle truppe di Hitler: unica luce, una indimenticabile serata con Anton Webern a Vienna, a casa del direttore della UE Alfred Schlee<sup>47</sup>. Nasce in questo contesto l'opera *Il Prigioniero*. Una domanda di Igor Markevitch<sup>48</sup> («quali fossero le ragioni per occu-

<sup>43</sup> Cfr. PETROBELLI, 1997.

<sup>44</sup> «Maggio 1938: Léonide Massine mi propone la composizione di un balletto sull'*Odissea*. Il contratto viene regolarmente firmato da ambo le parti. Senonché, alcuni mesi più tardi, il coreografo abbandona il progetto originario e suggerisce un altro soggetto di carattere mitologico: *Diana*. Lo scoppio della seconda guerra mondiale interrompe bruscamente le nostre trattative». AIM, p. 172.

<sup>45</sup> «Ciò che colpisce sopra tutto in *Das Augenlicht* a una prima, e, purtroppo, unica audizione, è la qualità del suono». PM, p. 232. Cfr. inoltre PM, pp. 225-228, 230-235. «La partitura sembra arricchirsi di quelle misteriose vibrazioni che le conferirebbe un'esecuzione sotto una campana di vetro. La costruzione musicale ha un suo ritmo interno, che nulla ha in comune col ritmo *meccanico*. Meriterebbe una trattazione a parte certa raffinatezza di scrittura; l'osservare, ad esempio, come Webern eviti il più possibile quel brusco richiamo alla realtà che è rappresentato dal tempo forte della battuta e che, nel nostro caso, spezzerrebbe l'atmosfera di sogno che permea di sé la poeticissima composizione. Il suono, per il momento, costituisce la massima impressione che mi ha dato questo lavoro. Un suono che, da solo, basterebbe a farmi considerare *Das Augenlicht* una delle opere fondamentali del nostro tempo». AIM, p. 107.

<sup>46</sup> Sul problema del suono, cfr. anche VARÈSE, *Lettera a Dallapiccola*, 7.12.1950, in FN, pp. 84-85.

<sup>47</sup> Vienna, 9 marzo 1942. Cfr. WEBERN, *Lettera a Dallapiccola*, 3.6.1942, in FN, pp. 66-67; Cfr. inoltre PM, *passim*.

<sup>48</sup> Cfr. DALLAPICCOLA, *Ottava Sinfonia, e Markevitch interprete della "Nona" di Beethoven*, 1945.

parsi così intensamente di carceri e carcerati?») lo fa riflettere: si rende conto di aver passato dieci anni – dal 1938 al 1948 – in mezzo a prigionieri e prigionieri<sup>49</sup>.

La sua produzione artistica è intrisa di eventi personali: la Signora Volpis<sup>50</sup>, il confino a Graz, l'immagine 'incombente' di Filippo II che si porta dietro dall'infanzia in seguito a una lettura di Victor Hugo, la dittatura, le persecuzioni razziali, il tema della libertà: tutto ciò si ritrova nelle sue opere. La liberazione di Firenze dell'11 agosto 1944 viene accolta con gioia estrema<sup>51</sup>: il primo dicembre nasce sua figlia, che viene chiamata Annalibera<sup>52</sup>. Dal *Quaderno musicale di Annalibera* nascerà il nucleo musicale che, attraverso *Il Cenacolo* e le *Variazioni per Orchestra* porterà ai *Canti di liberazione*, opera paradigmatica di tutta la sua produzione. Ma dove Dallapiccola incentra le maggiori ambizioni e i più pericolosi impegni circa la funzione del musicista nel contesto della cultura globale, è nella produzione teatrale. E appunto qui la sua vita morale esprime i dubbi, le condanne, le certezze più drammatiche, per lo più ancorate al continuo farsi del rapporto individuale con la Storia: è il tema dei "prigionieri" posto come ineluttabile. Ed ecco la capacità propulsiva di un'opera come *Il Prigioniero*, da cui ricava un ordito insieme universale e moralmente autobiografico. Prima ancora l'altra opera, *Volo di notte*, usava l'atto tragico dell'aviatore rimasto senza "essenza" davanti allo spazio notturno che lo accoglie, per offrire con intenso lirismo alla tensione scientifica una possibile misura spirituale e religiosa. Con minore lirismo viene presentato l'austero *Job*, con la scabrezza di un profondo monologo interiore. L'*Ulisse* rappresenta infine la *summa* della sua cultura e della sua posizione di uomo: senza nesso apparente, questa volta, con una realtà contemporanea, ma avvinta alla mai taciuta interrogazione, o a quella che può dirsi l'alacrità ricorrente di un suo "eterno ritorno"<sup>53</sup>. Tutta la musica di Dallapiccola è dramma: ognuna delle sue opere è investita dalle problematiche dell'uomo contemporaneo. *Volo di notte* tratta del rapporto tra individuo e collettività (felicità individuale e interesse collettivo); *Il Prigioniero* tratta della libertà; *Marsia* rappresenta il rapporto tra l'uomo e il dio, ossia l'umana ansia di accostarsi alla condizione divina; *Job* affronta il perché del male e la sua conciliabilità col bene; *Ulisse* rappresenta l'uomo moderno e l'*Ulisse* riunisce tutte le problematiche dell'intero teatro dallapiccoliano. *Volo di notte*, *Il Prigioniero*, *Ulisse*: è un andare a ritroso nel passato che pure permette a Dallapiccola un'adesione sempre più sistematica e totale ai problemi del proprio tempo<sup>54</sup>.

Con i *Cinque Canti* inizia l'ultimo periodo nel quale è definitivamente acquisita la conquista della tecnica dodecafonica in tutte le sue possibilità:

<sup>49</sup> AIM, p. 141.

<sup>50</sup> AIM, p. 143.

<sup>51</sup> Cfr. SINIGAGLIA, *Lettera a Dallapiccola*, 9.4.1944, in FN, pp. 67-68.

<sup>52</sup> Annalibera Dallapiccola, nata a Firenze il primo dicembre 1944. Cfr. MILHAUD, *Lettera a Dallapiccola*, 4.7.1945, in FN, pp. 69-70.

<sup>53</sup> Cfr. (p. 432 di questo volume) la relazione per l'assegnazione del Premio "Antonio Feltrinelli" per la Musica, 1973.

<sup>54</sup> Cfr. MILA, *La missione teatrale di Dallapiccola*, 1978.

ormai Dallapiccola è pronto per la più complessa realizzazione a cui tende sin da bambino: l'*Ulisse*. Il grande arco costituito dalle parole di Antonio Machado «Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare» che apre l'*Ulisse*, e la sua parafrasi «Non più soli il mio cuore e il mare» con cui Ulisse chiude l'opera, è simile al grande arco costituito nel *Don Giovanni* di Mozart dalla figura del Comendatore, così come lo stesso Dallapiccola lo disegna nei suoi magistrali scritti<sup>55</sup>: Dallapiccola è, come Mozart, un «amico dell'ordine»; nel salisburghese «miracoli e diavolerie conservano le loro 16 o 32 battute», come nota Busoni, nell'istriano miracoli e diavolerie entrano progressivamente, con una particolare attenzione al *campo melodico*<sup>56</sup>, nell'ambito rigoroso della serialità.

Luigi Dallapiccola è senza dubbio il compositore che ha maggiormente contribuito a “fare anche italiano” il sistema basato sulla tecnica dei dodici suoni, iniziato a Vienna da Schönberg e dai suoi allievi Berg e Webern. Nel quadro generale di quel nuovo modo di organizzare i suoni, denominato dodecafonia, Dallapiccola sa ritagliarsi uno spazio autonomo, affermando una corrente che, nel rinnovamento, mira a recuperare i valori sostanziali della civiltà musicale occidentale<sup>57</sup>. Lo aveva già preceduto Alban Berg, su questa strada: ma ciò che angustiava Berg del sistema dodecafónico, la severità delle regole che restringevano l'ambito di azione della fantasia, era esattamente ciò che più allettava Dallapiccola, il quale traeva la propria linfa proprio dalla severità del sistema, riuscendo a coniugare ordine e libertà, senza mai rinunciare all'uno né all'altra. Solo quella severa costrizione rende possibile una bellezza che, senza elaborazione, risulterebbe ingiustificata e mendace. La dodecafonia è per Dallapiccola un principio d'ordine fra i tanti possibili, che offre libertà e pone limiti:

---

<sup>55</sup> «Se certi compositori, tipicamente espressionisti hanno pensato di impiegare un *ritmo principale* (il “Hauptrhythmus” di Berg in *Lulu* e nel *Concerto per violino*, per es.) [...] questo “Hauptrhythmus” trova già nella scena della Statua [*Don Giovanni* di Mozart] un'applicazione artistica e tecnica delle più compiute e delle più convincenti [...] primo esempio di scrittura espressionista nel teatro d'opera. L'espressionismo, punto culminante e ultima esperienza del romanticismo, è già *in nuce* nella scena del tutto romantica che ho voluto commentare». PM, p. 62.

<sup>56</sup> «Fu Ferruccio Busoni [*Lettere alla moglie*, 1955, p. 179] uno dei primi, se non il primo, a quanto io sappia, nel nostro tempo, che profetizzò come alla melodia appartenesse il futuro», in PM, p. 466. Eugenio Montale, in un bell'articolo, si sofferma sulla «perfetta traduzione» delle *Lettere alla moglie* di Busoni da parte di Dallapiccola. Quella traduzione scatenò in lui una serie di considerazioni: sostiene tra l'altro, parlando di Busoni, che l'Italia moderna ha espresso con lui una figura composita che va ben oltre la sua opera di compositore. A differenza di Debussy, Stravinskij o Schönberg, al nome di Busoni non si accompagna «quel che si può chiamare un fantasma sonoro. [...] I suoi scritti, le sue lettere lo mostrano chiuso in uno spiritualismo alto e arido, quasi senza scampo. [...] Avido di letture, legge i drammaturghi nordici tra cui Villiers de l'Isle Adam [...] Non sappiamo se Busoni sia stato, come si dice, il Battista della musica nuova, ma certo una figura di Ahavero musicale, di nomade senza pace si esprime dalle lettere ch'egli indirizza alla sua Itaca personale in un angolo di Berlino. È una immagine di Dallapiccola, ed è senza dubbio adeguata al dramma di un uomo che non si accontentò mai del suo dono di mediatore musicale». MONTALE, *Busoni e D'Annunzio*, in «Corriere della Sera», 27.3.1956.

<sup>57</sup> ANSERMET, *Lettera a Dallapiccola*, 20.11.1948, in FN, p. 76.

le composizioni dallapiccoliane «non sono capolavori nonostante la dodecafonìa, bensì proprio grazie alla dodecafonìa»<sup>58</sup>.

La dodecafonìa costituisce la base dalla quale scaturisce la sua visione della musica: ciò lo porta più vicino alle posizioni di Webern (la dodecafonìa come ponte verso il futuro) che non a quelle di Schönberg, che vide nel sistema da lui ideato la conclusione di un processo di esaurimento e disgregazione del sistema tonale. Con Webern, Dallapiccola condivide inoltre la mancanza di una “disperazione espressionista”, che pervade invece l’opera di Schönberg e Berg. «La tecnica seriale è soltanto un mezzo per aiutare il compositore a realizzare l’unità del discorso musicale», non diversamente dal *leit-motiv* wagneriano, che nel *Tristano* raggiunge il suo completo sviluppo, sostituendo i rapporti *dominante-tonica* che prima erano destinati a tale scopo<sup>59</sup>.

Dallapiccola vive i primi momenti di approccio al metodo schönbergiano in totale solitudine<sup>60</sup>, in mezzo allo scherno di chi lo circonda, poiché l’ambiente musicale italiano considerava *attuale*, in quello scorcio di anni Trenta, non più che il “barocco musicale”, mentre l’Austria, invasa da Hitler, era un territorio quasi impenetrabile alla comunicazione. Egli intuisce che il tema, trasformato *melodicamente* nella musica tradizionale, cambia nella musica seriale, dove la trasformazione è affidata all’*articolazione*, indipendentemente dal ritmo. «A distanza di anni posso dire di essere felice di avere compiuto un così grande sforzo da solo»<sup>61</sup>.

La sua graduale assimilazione della dodecafonìa è una assimilazione produttiva, che avviene attraverso l’occhio (lo studio delle partiture) e l’orecchio (l’ascolto), nonché dallo studio del *Manuale di Armonia* di Schönberg (inizi anni Venti) e dell’opera di Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*<sup>62</sup>. Ma è uno sforzo compiuto soprattutto in prima persona, al quale molto contribuiscono le opere letterarie di Proust e Joyce. I *Sex Carmina Alcaei* (la sua prima opera interamente dodecafonica, pur se non ancora del tutto affrancata da postulati tonali) sono del 1943 – «a partire da questa composizione egli avrebbe iniziato a percorrere la ‘strada della dodecafonìa’ con tutta la consapevolezza di una rigorosa e consequenziale necessità»<sup>63</sup> – mentre i trattati di Ernst Křenek, Alois Hába, René Leibowitz, Herbert Eimert, Josef Rufer, Hanns Jelinek e Carlo Jachino sono pubblicati solo nel dopoguerra. «Chi parla o tratta di questioni

<sup>58</sup> Cfr. LEWINSKI, 1970.

<sup>59</sup> PM, pp. 459-460.

<sup>60</sup> «In quel periodo avrei avuto bisogno di una guida, di un aiuto: almeno di un confidente o di un contraddittore non fanatizzato. Ciò non mi fu possibile trovare. [...] Tutte le volte che mi rivolsi a qualcuno per aver lumi sulla tecnica dodecafonica mi sentii invariabilmente rispondere: «È finita». [...] Lontano dallo scoraggiarmi per la pochezza dei risultati che ottenevo, pensavo a una frase di Ferruccio Busoni: “Evita il mestiere. Fa che ogni opera costituisca un principio”». PM, p. 452.

<sup>61</sup> Cfr. MOSCH, 1997.

<sup>62</sup> PM, p. 453.

<sup>63</sup> NICOLADI, 1983, p. 525 [Cfr. pp. 493-528]. Cfr. inoltre ID., 1990, pp. 231-282.

inerenti alla tecnica dodecafonica non ne può a tutt'oggi parlare se non sulla base della sua personale esperienza»<sup>64</sup>.

Non è però ancora sufficiente per poter parlare di dodecafonia nella sua più completa determinazione, poiché la serie è ancora concepita in forma puramente tematica<sup>65</sup>, anche se è un'opera, come sottolinea Luigi Nono, in cui si trovano straordinarie illuminazioni per il futuro<sup>66</sup>. In effetti, nel 1947, Leibowitz contesta a Dallapiccola svariati procedimenti costruttivi, in modo particolare l'impiego delle false relazioni di ottava, che impediscono di trascendere definitivamente dal sistema della tonalità<sup>67</sup>. Ne conseguono intense riflessioni e vivaci polemiche. Leibowitz critica le sacche di resistenza tonali presenti in Dallapiccola, che a sua volta giudica "fanatico" il collega francese, e ribadisce la necessità di un primato dell'orecchio sul pur necessario rigore della costruzione musicale<sup>68</sup>.

Ma proprio grazie alle critiche di Leibowitz, Dallapiccola sviluppa un'attenzione critica severissima sul suo stesso operare, sui retaggi tonali cui era non di rado incorso. Con i *Canti di liberazione* – dove troviamo la serie completa di tutti gli intervalli, *Allintervallreihe*, come analizzato da Dietrich Kämper – il problema tecnico delle false relazioni di ottava si impone come stimolo del processo creativo, e viene superato e segnalato come conquista irrinunciabile («almeno per me è una delle conquiste fondamentali della musica dodecafonica, cioè l'eliminazione delle ottave e delle false relazioni di ottava»<sup>69</sup>). Si tratta di una composizione che segna, dopo i *Sex Carmina Alcaei*, una nuova tappa paradigmatica.

«La dodecafonia è un linguaggio o una tecnica? [...] (A mio modo di vedere è anche uno *stato d'animo*). La recente definizione di Schönberg *nuova logica* forse un giorno riuscirà altrettanto soddisfacente che la definizione *seconda pratica*, adottata da Monteverdi or sono più di tre secoli»<sup>70</sup>. La sua scommessa si

<sup>64</sup> PM, p. 448. L'ansia di Dallapiccola di approfondire la tecnica dodecafonica si può evincere anche dalla velocità con cui si procura, quando può, i testi disponibili. Křenek pubblica nella primavera del 1937 *Über neue Musik*, e già il 22.5.1937 Dallapiccola ne è in possesso.

<sup>65</sup> Cfr. MOSCH, 1997, pp. 125-126. Secondo lo studioso svizzero il trattamento della serie in Dallapiccola sarebbe orientato sulla base di quello di Webern: ma a differenza di Webern, le serie apparirebbero come soggetti di una tradizionale scrittura polifonica. Nei confronti di una fuga di Palestrina o Bach, sarebbe dunque mutato solo il contenuto diastematico. Per questo motivo non si potrebbe parlare di dodecafonia nel senso della Scuola di Vienna, di cui la tecnica dallapiccoliana condividerebbe solo gli aspetti superficiali. Estremizzando, *Sex Carmina Alcaei* non sarebbe tanto un'opera dodecafonica quanto un'opera contrappuntistica i cui soggetti comprendono dodici suoni. Poiché secondo lo studioso svizzero si può parlare di dodecafonia solo nel momento in cui la serie non viene più concepita esclusivamente in modo tematico e l'articolazione sintattica non coincide più con la struttura della serie.

<sup>66</sup> Cfr. l'analisi che Luigi Nono fa dei *Sex Carmina Alcaei*, in BORIO, 1997, p. 362.

<sup>67</sup> LEIBOWITZ, 1947, p. 118. È possibile leggere una pagina di Dallapiccola sul problema posto da Leibowitz in PM, p. 465.

<sup>68</sup> Cfr. DE SANTIS, 1997. Cfr. anche MILA, 1976, pp. 1097-1122.

<sup>69</sup> PM, p. 475.

<sup>70</sup> PM, p. 459.

rivela dunque quella di percorrere il rigore seriale salvaguardando la propria personalità: una epifania che congiunge *rigore* e *umanesimo*.

Dallapiccola rifugge l'avanguardismo *tout court*, come il radicalismo di una scrittura totalmente razionalizzata e senza tradizione. Dalla Scuola di Vienna si distingue per il modo di accostarsi alla tecnica seriale, che egli fa propria progressivamente, per assimilazione, nonché per il suo umanesimo, per la sua italianità: «la prima idea che mi balenava alla mente, anziché essere una cellula germinale, era il punto culminante dell'intera composizione»<sup>71</sup>. Parte da lontano, ovvero dal diatonicismo modale medievale e rinascimentale, e mostra da subito la sua spiccata predilezione per la voce umana, che non verrà mai meno. Il cromatismo entra progressivamente nell'elemento diatonico, fino ad assorbirlo, e assume via via in modo compiuto l'aspetto della serie dodecafonica.

La “sua” dodecafonia non è un surrogato come per Schönberg, né garanzia di atonalità, né nuova naturalità come per Webern, ma un imperativo supremo: il regno della costrizione dal quale la libertà poetica e la libertà morale acquistano realtà e valore<sup>72</sup>. Dallapiccola si pone come baluardo in difesa di Schönberg («insolentissimo» giudicò l'articolo di Boulez *Schönberg è morto*), e si tenne ben lontano da Darmstadt, dove pure fu invitato ripetutamente dal 1950 al 1960: egli è profondamente antitetico e estraneo al pensiero strutturalista, vista la centralità nella sua estetica e etica musicale del soggetto, dell'uomo, della coscienza dell'individuo, ovvero ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura eventualità, luogo geometrico, punto d'intersezione fra strutture<sup>73</sup>. Anche la pratica dell'aleatorietà – che in alcuni momenti sembrò “l'attualità” della musica – viene da lui risolta in forma umanistica: nella chiesa di San Felice in Piazza Dallapiccola trova la sua definizione di “alea” sopra «una antica lapide di marmo verde scurissimo, in cui l'umidità, il fumo, le sgocciolature di cera [...] avevano creato figure misteriose, a fatica discernibili ma bellissime. “Io mi sono spesso incantato di fronte a quelle figure”. Era questa la sua risposta di Alea»<sup>74</sup>.

È in questo passaggio che va collocata l'opera di Luigi Dallapiccola, che arriva alla razionalità assoluta con *Ulisse*, opera-mito che percorre tutta la sua vita, dalle iniziali emozioni di ragazzo fino all'estrema maturità di artista. Le citazioni, o meglio le allusioni iterative, costituiscono una linea che non conosce interruzioni. Lo stupito «Ist's möglich» dei *Goethe-Lieder* si trasmette – nella sua articolazione di tre note (la-si-sib) – attraverso le serie che arrivano fino all'*Ulisse*: «una composizione pare così scaturire dall'altra, sotto forma di arricchimento, una vera e propria *Aufhebung* dialettica, una riarticolazione in termini più profondi di un medesimo lessico comune»<sup>75</sup>. In questo processo progressivo, nel

<sup>71</sup> AIM, p. 173.

<sup>72</sup> Cfr. SANTI, 1997.

<sup>73</sup> Cfr. MONTECCHI, 1997.

<sup>74</sup> Cfr. ALBERTI, 1975, pp. 3-4.

<sup>75</sup> MONTECCHI, 1989-1990, p. 349.

quale, da *Goethe-Lieder* a *Commiato*, si sviluppa quella preferenza per cicli costruiti secondo precisi schemi simmetrici, c'è una linea che lega senza soluzione di continuità ogni lavoro, dalle *Tre Laudi* del 1937 fino alla sua opera ultima, *Commiato*. La melodia dei primi anni di ricerca segna, con il suo umanesimo, anche l'ultima espressione di costruzione e razionalità. L'opera di Luigi Dallapiccola caratterizza quindi nel suo insieme la strada italiana alla dodecafonia: «Personalmente ho adottato tale metodo poiché è il solo che, a tutt'oggi, mi permette di esprimere quanto sento di dover esprimere»<sup>76</sup>.

Nel 1972 compone *Commiato*, un palindromo musicale il cui titolo sembra presagire la fine (*Abschied*), come ampiamente notato dagli studiosi. È emozionata da questo lavoro scritto per Graz, dove cinquant'anni prima era nata la sua vocazione musicale. Non aveva mai sfiorato in precedenza una tale coerenza nella costruzione di una struttura palindromica, dove riunisce le estreme conquiste tecniche con un ritorno alla Lauda, cioè alle sue origini. La Lauda, che è l'asse centrale di una struttura simmetrica in cinque parti elaborata con arte impareggiabile, chiude il ciclo del suo percorso compositivo: ritorno alla poesia popolare religiosa – utilizzata per la prima volta nel 1929 –, con la consapevolezza di un linguaggio ormai compiuto, che tocca inconsueti vertici di espressività drammatica. *Un adieu à la vie*. Ma per comprendere questo “finale” della produzione dallapiccoliana, è necessario accostare quest'ultimo lavoro alla grande opera che lo precede: *Commiato* compie *Ulisse*<sup>77</sup>.

Così come la solitudine dell'uomo nei momenti supremi è contrappuntata in Dallapiccola con “l'accordo di Si maggiore”, «simbolo della morte presente in tutta la sua opera, da *Volo di notte* a *Ulisse*»<sup>78</sup>, nello stesso modo c'è una nota che tende verso la “luce”, una nota che sottolinea i momenti più salienti della sua ricerca e segna le tappe fondamentali di tutto il percorso: “Sol diesis”. Già nelle *Tre Laudi* la terza parte si apre con due frasi (“Madonna santa” e “Perdonanza”) che culminano nel Sol diesis, che rimane la nota più acuta di quei passi significativi. Nei *Tre Poemi*, la composizione dedicata ad Arnold Schönberg per i suoi 75 anni, il Sol diesis è la nota più acuta di tutta la composizione, toccata nel primo e nel secondo poema. Nel terzo dei *Cinque Canti* viene presentata per cinque volte la forma della Croce, l'ultima delle quali è segnata da un accordo che è come un grido (*fff*), e la nota più acuta è un Sol diesis. Il quinto canto chiuderà poi con un Sol naturale (*ppp*), come una pacificazione dopo il grido della Croce.

Sembrano preparativi che anticipano la nota alla quale tende tutto il percorso: quel Sol diesis (estatico? doloroso? drammatico? definitivo?), che si trova alla fine dell'*Ulisse*, “gridato” dall'orchestra all'unisono prima che a Ulisse giunga, inaspettata, la rivelazione del Signore. Un grido che lacera e sconvolge le coscienze. Ma quella conclusione deve ancora completare il suo stupore:

<sup>76</sup> PM, p. 459.

<sup>77</sup> Cfr. SÄBLICH, 1997.

<sup>78</sup> ROGNONI, *Premessa*, in VENUTI, 1985, p. VIII.

