

In occasione del primo centenario della nascita di Luigi Dallapiccola (1904-2004), Caffè Michelangiolo ha chiesto a Mario Ruffini uno scritto commemorativo sul compositore e un bilancio delle celebrazioni

*Nel primo centenario della nascita di Luigi Dallapiccola (1904-2004)
uno scritto commemorativo e alcune considerazioni*

IL QUARTO PADRE DELLA DODECAFONIA

di Mario Ruffini

Quando in tutto il mondo un personaggio viene ricordato in occasione del centenario della nascita, vuol dire che la sua opera è ormai un valore riconosciuto e condiviso della coscienza collettiva. Questo è il dato forse più rilevante delle celebrazioni dedicate alla figura di Luigi Dallapiccola. È utile pertanto ricordare le opere più significative del grande compositore e sottolineare gli aspetti peculiari del suo dettato etico e estetico.

Due sono i capolavori che maggiormente caratterizzano Luigi Dallapiccola: la *Trilogia*, che percorre il primo periodo come una biografia (*Canti di prigionia; Il Prigioniero; Canti di liberazione*) e *Ulisse* che segna l'arrivo di tutto il percorso.

Negli scritti giovanili Dallapiccola ricorda il periodo di internamento a Graz, quando l'assidua frequentazione del Teatro dell'Opera lo portò a una profonda conoscenza delle opere di Richard Wagner, di cui il quattordicenne istriano dichiara di amare particolarmente «la *Trilogia*». Una svista profetica, perché è esattamente in forma di "Trilogia" e non di Tetralogia che si configura il suo primo capolavoro. I *Canti di prigionia*, *Il Prigioniero* e i *Canti di liberazione* sono composizioni che Dallapiccola intuì, elaborò e organizzò sin dall'inizio in modo organicamente unitario, ed è un peccato che non vengano quasi mai programmate né eseguite unitariamente; lavori che invece racchiudono proprio in ragione della loro unità la spina dorsale del pensiero dallapiccoliano del primo periodo fiorentino, segnato dal tema dei "prigionieri". Tutta la sua opera, dalla metà degli anni Trenta alla metà degli anni Cinquanta, è influenzata dalle tragiche vicende della guerra, e rappresenta la biografia musicale di un'epoca lunga e drammatica: l'insieme unitario di questi tre brani rappresenta la massima testimonianza e insieme il capolavoro dell'artista da giovane.

La maturità dallapiccoliana dagli anni Cinquanta fino alla morte è invece segnata da un intensissimo rapporto con gli Stati Uniti. In Italia Dallapiccola, quale pioniere della dodecafonia, aveva sopportato scherno e incomprensione: dopo la pretestuosa eliminazione delle *Liriche greche* dal Premio Firenze (1948), le furiose polemiche che accompagnarono *Il Prigioniero* (1950) e la delusione e la rabbia per lo scandalo causato dalla RAI in occasione della prima di *Job*, Dallapiccola ipotizzò fuori dall'Italia il suo futuro di compositore. Gli Stati Uniti si accorsero immediatamente della sua grandezza e gli offrirono importanti incarichi come compositore, interprete e didatta, fino a tributargli onori e riconoscimenti di assoluto prestigio. In questo nuovo contesto, lontano dai condizionamenti della provincia, avvenne il pieno sviluppo dodecafónico che, attraverso una serie di lavori via via più significativi, giunse all'*opus magnum* che racchiude il suo intero magistero musicale e spirituale: *Ulisse*.

LA TRILOGIA

I *Canti di prigionia*, dopo il periodo “spensierato” finito con i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* e le prime avvisaglie dodecafoniche, aprono il periodo del tema dei “prigionieri”. L’arte dallapiccoliana, per dieci anni, accompagna le dure vicende della storia, rivelando in Dallapiccola una qualità che si manterrà tale per tutto il corso dell’esistenza: quella di riuscire a trasformare in intuizione artistica ogni momento difficile. E anzi, tanto più il momento è difficile sino a poter parlare di tragedia, tanto più Dallapiccola elabora il dramma personale trasformandolo in arte universale. Di fronte all’orrore delle leggi razziali che colpiscono sua moglie Laura Coen Luzzatto, Dallapiccola prorompe in una protesta musicale violentissima con cui esprime tutta la sua indignazione. Un funereo lamento con cui cerca di trasformare preghiere individuali di prigionieri, incarcerati in ragione della loro fede, in canti collettivi: «Volevo che la divina parola libera venisse gridata da tutti». E in effetti la presenza nell’opera dell’antica sequenza liturgica cristiana *Dies irae, Dies illa* rende immediatamente percettibile una tragica atmosfera da “Giudizio finale”. Maria Stuarda, Severino Boezio e Girolamo Savonarola danno voce a tutto lo sdegno del compositore con le loro preghiere in latino, che trasformano l’angoscia di quei prigionieri nella coralità di una umanità ridotta tristemente in catene. Una curiosa giustapposizione temporale fa coincidere le vicende dell’arte e quelle della storia: il giorno della prima esecuzione dell’opera, nell’atmosfera sinistra di una Roma eccezionalmente fredda, Mussolini dichiarava guerra agli Stati Uniti: 11 dicembre 1941.

BOX n. 1

CANTI DI PRIGIONIA

I. Preghiera di Maria Stuarda

O Domine Deus! speravi in Te
O care mi Jesu! nunc libera me.
In dura catena, in misera poena, desidero Te;
Languendo, gemendo et genuflectendo
Adoro, imploro, ut liberes me.

O Dio, mio Signore, in Te ho posto speranza.

O Gesù, a me caro! liberami adesso.

In aspre catene, in miserevoli pene, desidero Te.

Languendo, gemendo e genuflettendo,

Ti adoro e supplico, affinché Tu mi liberi.

II. Invocazione di Boezio

Felix qui potuit boni
Fontem visere lucidum,
Felix qui potuit gravis
Terraesolvere vincula.

Felice chi poté del bene

Contemplare la fonte splendente,

Felice chi poté della molesta

Terra sciogliersi dai lacci.

III. Congedo

di Girolamo Savonarola

Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo
Quoniam in Te Domine speravi,
Quoniam Tu es spes mea,
Quoniam Tu altissimum posuisti refugiam Tuum.

*M’incalzi il mondo, insorgano i nemici,
non ho timore*

Poiché in Te, Signore, ho posto fiducia,

Poiché Tu sei la mia speranza,

*Poiché Tu hai posto a grande altezza
il Tuo rifugio.*

Il Prigioniero venne ipotizzato da Dallapiccola nel 1940, in occasione della prima di *Volo di notte*: mentre ancora lavorava al completamento dei *Canti di prigionia*, il compositore aveva già deciso di scrivere un'opera basata su *La torture par l'espérance*, un racconto di Philippe Auguste Villiers de L'Isle-Adam scoperto da Laura nel corso di un felice viaggio a Parigi. Evidentemente ai drammatici eventi della guerra non era sufficiente rispondere con i soli *Canti di prigionia*. Nel *Prigioniero*, il protagonista lotta senza scampo contro l'Inquisizione di Spagna: il compositore intende scrivere un'opera di toccante attualità, pur se ambientata in altro contesto storico. L'occupazione tedesca di Firenze si sovrappone nell'immaginario compositivo agli antichi orrori della Santa Inquisizione: dopo un bollettino notturno di Radio Londra e una breve passeggiata lungo viale Regina Margherita, oggi Spartaco Lavagnini, Dallapiccola percepisce la figura del Grande Inquisitore, proprio mentre le truppe naziste, l'11 settembre 1943, occupano Firenze. E a Borgunto, dov'è rifugiato con la moglie, mentre accede alla propria stanza attraverso un lungo andito, "rivive" il funereo corridoio dell'Official di Saragozza attraverso il quale gli eretici venivano condotti al rogo: la storia si salda con la realtà, il prigioniero e il suo autore vivono in parallelo la stessa vicenda. Come già nei *Canti di prigionia*, siamo di fronte a un nuovo immenso grido di libertà, che Dallapiccola traduce schönberghianamente nella tridimensionalità delle parole "fratello" e "libertà", in un'opera introdotta e contrappuntata dai paradigmatici "tre accordi ripetuti tre volte", e al cui centro si trova "l'Aria in tre strofe". Un'idea-guida che racchiude dunque semanticamente la simbologia ineluttabile della condanna: tre accordi, tre sillabe, che assurgono a motore della subdola e terribile tortura. Segni musicali che (come nel *Kammerkonzert* di Alban Berg, il più strabiliante esempio di simbolismo numerico-musicale, in cui tutto è in rapporto col numero "3") racchiudono tutto l'angoscioso e funereo destino del Prigioniero; motivi musicali che hanno la capacità di esprimere l'intero stato d'animo complessivo (*Gefühlswegweiser*, per usare un'espressione di Richard Wagner) e tornano circolarmente nel corso dell'opera che, con la sospensione interrogativa dell'ultima parola «la libertà?», non ha fine né troverà mai fine. L'opera fu duramente contestata dai circoli musicali locali, contrari alla temutissima dodecafonìa, dal mondo politico e non da ultimo da quello religioso. I comunisti temevano la denuncia della tirannia staliniana; i fascisti ritenevano l'opera una offesa alla memoria di Mussolini; i cattolici vi vedevano un attacco alla Chiesa, poiché «metteva in fosca luce la Santa Inquisizione di Spagna, e ciò proprio durante l'Anno Santo 1950». Il Ministero, saputo che il compositore si recava regolarmente a messa la domenica insieme a sua figlia, diede il nulla osta all'esecuzione. Ma Dallapiccola non aveva posto la sua arte al servizio di nessuna ideologia, anche se divenne di colpo «un artista engagé malgré lui», in un tempo in cui la prigione era «realtà per molti e possibilità per tutti». Ma non è vero che il cuore di Dallapiccola batta esclusivamente nella direzione del protagonista: il suo è un accorato sguardo duale che cerca di accogliere sia le ragioni dell'eretico che quelle del carnefice. Dallapiccola «si accosta al fenomeno del 'filippismo', cioè la sadica psicologia del tiranno», lasciando da parte la voce dei martiri, che aveva invece preso in considerazione con i *Canti di prigionia*. Sia il prigioniero che il Grande Inquisitore vogliono la salvezza: ma se per il prigioniero la salvezza è solo nella libertà, dunque nella fuga, al Grande Inquisitore interessa la salvezza dell'anima dell'eretico, e questa può trovarsi solo nell'espiazione dell'eresia sulle fiamme del rogo.

Sempre nel corso della composizione dei *Canti di prigionia*, Dallapiccola dichiara di portare già in sé – oltre al progetto che si concretizzerà nell'opera *Il Prigioniero* – il desiderio di farli seguire da «un'altra opera corale, sempre su testo latino di costruzione analoga a quella; da un'opera che avrebbe dovuto costituire la continuazione, l'opposizione e la fine dell'opera precedente», costituita similmente da «due pezzi, il primo e il terzo, tenuti nel tempo "Adagio"; in mezzo un "Allegro" della durata di circa la metà di uno degli "Adagi"». Parte dunque da lontano anche la genesi dei *Canti di liberazione*, da quell'ansia di libertà nata durante la terribile guerra e già espressa prima nei *Canti di prigionia* e poi nel

Prigioniero. Ecco svelato il senso unitario della *Trilogia*: le tre opere germinano insieme, anche se saranno necessari quindici anni per la loro completa realizzazione. I *Canti di liberazione* rispondono per Dallapiccola a più realtà: a quella storica, essendo finita la guerra, a quella familiare (era nata sua figlia, chiamata emblematicamente Annalibera), e infine a quella spirituale. La ricerca della luce, da leggersi nella più piena accezione teologica, è sempre presente. La conclusione “luminosa” della *Trilogia* anticipa infatti le opere della estrema maturità, tutte proiettate verso una illuminazione teologica della conoscenza. La fine della guerra segna per Dallapiccola un inizio che “ancora non ha finito di cominciare”: il nazismo è stato sconfitto, sua moglie è salva, è nata Annalibera, il “bene” ha vinto e il compositore intravede negli Stati Uniti il suo futuro professionale. La strada che conduce alla definitiva illuminazione mistica di Ulisse è segnata. Tutto avviene nel segno di Annalibera, il cui fausto nome è associato prima al più straordinario brano pianistico dell’intero Novecento, il *Quaderno musicale di Annalibera*, poi ai *Canti di liberazione*, il cui radicale è lo stesso di quello del nome di sua figlia: «E al titolo tengo in modo speciale, appunto per l’analogia delle parole libera-liberazione». Liberazione, dunque, è per il compositore una parola che presenta «una pluralità di significati, in cui si intrecciano elementi politici, religiosi, artistici ed estetici», e non secondarie sono le dediche a suo padre Pio e a Thomas Mann. È una liberazione interiore, quella cantata da Dallapiccola, e ogni testo segna un momento liberatorio: liberazione dall’intolleranza calvinista (quella espressa da Sebastiano Castellio, oppositore di Calvino), liberazione dall’esercito egiziano che sprofonda nel Mar Rosso (nell’emblematico testo dell’Esodo), liberazione dalla vita peccaminosa (quella espressa nel “grido” di fede da Sant’Agostino). Quanto alla musica, siamo di fronte a un lungo percorso: l’individuazione della serie dodecafonica dapprima, la composizione di tre altri lavori quali studi preliminari e preparatori ai *Canti* poi. Infatti il progetto dei *Canti di liberazione* è talmente complesso che Dallapiccola compone in sua funzione il *Quaderno musicale di Annalibera*, il *Cenacolo* (musiche per il documentario d’arte di Luigi Rognoni) e infine le *Variazioni per Orchestra*. Quanto al percorso teorico, Dallapiccola si avventura in lunghi studi che gli permettono di trovare una serie che comprende tutti gli intervalli (*Allintervallreihe*): spiegherà con dovizia l’analisi della composizione in un celebre seminario tenuto quasi vent’anni dopo, rivelando di aver utilizzato per la prima volta forme complementari della serie, un procedimento che permette di estrarre da un piccolo elemento della serie nuove costellazioni seriali. Dallapiccola raggiunge in effetti con questo lavoro una perizia tecnica straordinaria, e chiude così nei fatti l’antica polemica relativa ai retaggi tonali delle sue composizioni che lo aveva contrapposto a René Leibowitz. Il brano, che fa della settima il suo intervallo caratteristico, trova nella costellazione BACH (pratica di tradurre in note musicali il nome del compositore tedesco) un riferimento paradigmatico. Proprio nel momento in cui l’Autore sente di aver raggiunto la massima libertà nell’uso della tecnica dei dodici suoni, questo riferimento è un evidente omaggio al magistrale compositore tedesco, evocato anche dalla traduzione tedesca del titolo: *Notenbüchlein der Annalibera*. La strettissima e inequivocabile unità fra i *Canti di prigionia*, il *Prigioniero* e i *Canti di liberazione* è ulteriormente confermata dal fatto che i tre tetracordi iniziali della *Preghiera di Maria Stuarda* che aprono i *Canti di prigionia* risuonano, come a completamento circolare della *Trilogia*, alla fine dei *Canti di liberazione*. Il collegamento non è dunque solo ideale ma musicale e addirittura testuale: domina sopra ogni altro la parola “frater”, che tanta parte aveva avuto nel *Prigioniero*. I *Canti di liberazione* terminano con un accordo che comprende tutti e dodici i suoni, massima espressione dodecafonica fin qui raggiunta in questa opera che si presenta come una commossa professione di fede. Immediatamente la critica, dopo la prima esecuzione di Colonia, si avvede che si tratta di un nuovo capitolo importante della musica del Novecento, e Reginald Smith Brindle definisce l’opera «la *Messa in Si minore* del XX secolo». Dallapiccola stesso non esclude possa trattarsi del suo lavoro migliore.

BOX n. 2

Canti di liberazione

N. 1 – Sebastiano Castello, *Lettera (a un amico)*, Basilea 1555

O frater, frater... si esset firma fides nostra, fierent in nobis divina...
Obmutescant qui negant expugnari posse Chananoeos: ipsi in solitudine
Morianur, et qui crediderint intrent in Chananoeam.

*O fratello, fratello... se salda fosse la nostra fede, occorrerebbero in noi eventi divini...
Ammutoliscono coloro che credono non si possano conquistare le città dei Cananei;
essi moriranno in solitudine, e i credenti entreranno in Cananea.*

N. 2 – Esodo, XV, 3-5

Dominus quasi vir pugnator: omnipotens nomen ejus.
Currus Pharaonis, et exercitum ejus projecit in mare: electi principes
Ejus submersi sunt in mari rubro:
Abyssi operuerunt eos: descenderunt in profundum quasi lapis.

*Il Signore si è fatto guerriero: onnipotente è il nome suo. Egli ha precipitato in mare
i cocchi e l'esercito del Faraone: i suoi migliori principi
sono rimasti sommersi nel Mar Rosso.
Gli abissi li hanno ricoperti: calarono a picco come pietre.*

N. 3 – Sancti Aurelii Augustini, *Confessionum*, Lib. X, Caput XXVII

Vocasti, et clamasti, et rupisti surditatem meam.
Coruscasti, splenduisti, et fugasti caecitatem meam.
Frugasti, et duxi spiritum, et anhelum Tibi.
Gustavi; et esurio, et sitio.
Tetigisti me, et exarsi in pacem Tuam.

*Hai chiamato, hai gridato, e rotto la mia sordità.
Hai balenato, brillato, e fugato la mia cecità.
Hai sparso il tuo profumo, l'ho inspirato e anelo a Te.
Ho gustato; ed ho fame e sete. M'hai toccato, e brucio nella Tua pace.*

DODECAFONIA E SPIRITUALITÀ

Luigi Dallapiccola, formatosi nel solco di una solida educazione umanistica e di un forte interesse per la cultura musicale tedesca, trova nella dodecafonia il mezzo per realizzare l'unità del discorso musicale, la garanzia di valori stabili, il suo «stato d'animo». La dodecafonia diviene per lui il regno della costrizione che, solo, può condurre alla conoscenza assoluta: i capolavori dallapiccoliani non sono tali "nonostante" la dodecafonia, ma "grazie" alla dodecafonia. Le condizioni storiche dell'Italia prima e dopo la seconda guerra non permettono lo sviluppo di questo complesso percorso, e gli Stati Uniti diventano il luogo ideale per estraniarsi da piccole e mediocri schermaglie. Il metodo di composizione con i dodici suoni può finalmente evolversi webernianamente sino alle estreme conseguenze di una serializzazione generalizzata dei vari aspetti costitutivi del tessuto musicale, durate e timbri, nell'ambito di un rigore etico e spirituale di chiaro segno schönberghiano. La severità della regola seriale si congiunge in lui a una spiritualità tutta protesa a ciò che unicamente può placare la sua inquietudine: la fede in Dio. Ricerca dodecafonica e ricerca spirituale rappresentano il doppio binario di un percorso – mai al riparo dalla benefica azione del dubbio – che dura tutta la vita e che trova nel teatro musicale il mezzo

privilegiato per esprimersi. Il dubbio teologico si insinua musicalmente per mezzo di tre emblematiche note che chiudono i *Goethe-Lieder* del 1953 con le parole «Ist's möglich?» (È possibile?).

Nella produzione teatrale Dallapiccola esprime la sua vita morale fatta di dubbi, condanne, certezze spesso drammatiche, per lo più ancorate al continuo farsi del rapporto individuale con la Storia, affrontando le massime problematiche dell'uomo: *Volo di notte* tratta del rapporto tra individuo e collettività (felicità individuale e interesse collettivo); *Il Prigioniero* affronta il tema della libertà; *Marsia* rappresenta il rapporto tra uomini e dèi; *Job* si incunea nel problema del bene e del male; Ulisse è l'uomo moderno e *l'Ulisse* riunisce tutte le problematiche dell'intero teatro dallapiccoliano: «il risultato di tutta la mia vita!». Nell'*Ulisse* confluiscono le sue ricerche, e tutte le domande, anche quelle supreme, trovano la risposta definitiva. Il percorso delle opere nel teatro dallapiccoliano ripropone, ancora una volta, quello verso la luce già visto con la *Trilogia*: in ognuna delle opere la ricerca della luce, della libertà, il tentativo di ascendere a qualcosa di più alto è una costante fortissima. E sempre il percorso si presenta accidentato, problematico e pericoloso: ma sempre le stelle sono lì, a rischiarare una umanità senza luce. In *Volo di notte* Fabien, vero protagonista dell'opera (un caso forse unico nella storia del teatro musicale: il protagonista sotteso non viene mai in scena né se ne sente la voce, se non surrogata) è sconfitto, ma nell'attimo della fine si dirige verso le stelle, in alto. Marsia muore tragicamente, ma rivela la più intima aspirazione dell'uomo a farsi dio. E anche il prigioniero, dopo la crudele illusione della libertà, va al rogo sotto un cielo stellato. La guerra scatenata dal nazismo è finita, e anche le opere di Dallapiccola voltano pagina dopo gli orrori subiti in prima persona. E *Job* porta per la prima volta al trionfo del bene sul male: è la prima risposta a infinite domande che non trovano mai soluzione. Tutta la successiva produzione è attraversata dal brivido e dall'ansia del dubbio estremo, quello segnato dalle parole dei *Goethe-Lieder*, da cui nascono "domande" che non trovano "risposte". Ulisse servirà a sciogliere, nell'atto di fede, tutto il percorso musicale e spirituale; solo allora il dubbio svanisce: «Es ist möglich!». *Ulisse*, dunque.

ULISSE

L'idea fondamentale di tutti i lavori dallapiccoliani per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui. Ma la lotta di Ulisse per arrivare alla "conoscenza", quella suprema, è la lotta più ardua. La figura di Ulisse compie con Luigi Dallapiccola il volo forse più folle di tutta la sua millenaria storia, aggiungendo una nuova variante, di grande spessore, alle innumerevoli che si sono stratificate sul tema originario: un volo teologico. Tutta l'opera di Luigi Dallapiccola è attraversata dalla figura dell'eroe omerico: a otto anni di età, durante le vacanze del 1912, Dallapiccola vi si imbatte per la prima volta, quando assiste alla proiezione del film muto *L'Odissea di Omero*. La figura dell'eroe contribuisce a formare la stessa personalità di Dallapiccola, che se ne appropria sino a immedesimarsi egli stesso nel ruolo di un novello Ulisse alla ricerca del sapere dodecafonic. È da quel giorno estivo, da quelle emozioni di ragazzo scaturite dalla visione del film, che inizia il difficile viaggio attraverso la travagliata assimilazione del linguaggio dodecafonic, una 'traversata' durata tutta la vita. Le solitudini dell'intera produzione dallapiccoliana trovano il loro sbocco nella conversione di Ulisse.

Intorno al 1935 Dallapiccola si imbatte nell'*Ulysses* di Joyce, testo fondamentale che lo colpisce per le assonanze, per il metodo costruttivo, per la struttura "seriale", per l'amore del vocabolo, per il "suono" che ciascuna parola sprigiona; un testo che lo aiuta a capire in qualche modo lo spirito prima ancora che la tecnica di un metodo: un'epifania del sensibile dentro la ragione ordinata. Con la trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, per il Maggio Musicale Fiorentino del 1942, Dallapiccola si avvicina per la prima volta – da compositore – alla mitica figura omerica, dopo un progetto per un balletto sull'*Odissea* propostogli da Léonide Massine nel 1938, ma mai realizzato.

Venticinque anni dopo Dallapiccola torna ancora sul tema, componendo *l'Ulisse* (1968). Ma se il film che aveva colpito Dallapiccola da ragazzo, e poi la trascrizione dell'opera monteverdiana si collegano all'eroe omerico, il lavoro che chiude la sua produzione vive nell'ansia di ricerca e conoscenza in cui l'ha tratteggiato Dante e segna l'approdo del suo sapere dodecafónico. Se l'eroe omerico trova pace nelle braccia di Penelope che attende, se quello dantesco trova pace nella catàbasi della barchetta che sprofonda di fronte alla montagna bruna, l'eroe dallapiccoliano compie un altro passaggio, trovando pace solo nell'intuizione di Dio, quando Ulisse esclama: «Signore!».

L'opera di Dallapiccola si apre con le parole di Antonio Machado «Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare» con cui Calypso piange la sua partenza (la dea sa che la pretesa nostalgia è solo una menzogna, o comunque solo una parte di verità, perché è soprattutto l'ansia di conoscere che spinge Ulisse a partire); l'opera si chiude con quella stessa frase rovesciata, conseguente all'illuminazione divina che, per la prima volta, lacera l'oscurità dell'Ulisse pagano: «Non più soli il mio cuore e il mare». Tutto l'Ulisse dallapiccoliano si racchiude nella parafrasi del verso di Machado, e l'ansia di conoscenza trova uno sbocco che va oltre la sua esperienza personale: un archetipo che determina conseguenze escatologiche che riguardano l'intera storia dell'umanità: Dio.

La storia della cultura è anche una storia di variazioni del mito di Ulisse: la lettura di Dallapiccola è l'ultima di una serie infinita. Il «Never! Ever!» di Joyce si trasforma nel «Sempre! Mai!» di Dallapiccola, che raccoglie l'eredità di una schiera innumerevole e autorevole che da Dante ai nostri giorni sviluppa quella figura in successivi compimenti. Egli stesso, per realizzare il libretto, utilizza, oltre a Omero, Dante, Joyce, anche citazioni e apporti tratti da Antonio Machado, Eschilo, Kavafis, Thomas Mann, Hauptmann, Tennyson, Pascoli, Ovidio, Cicerone, Seneca, Stazio, Virgilio, Proust, e persino da una epigrafe scoperta nella chiesa di Santa Maria Novella di Firenze. Ma Dallapiccola, pur avvalendosi di tutta l'ampia produzione letteraria generata dall'ombra di Ulisse, segna una nuova lettura teologica e aggiunge così un nuovo paradigma culturale.

C'è una domanda che più d'ogni altra risuona in Dallapiccola, quella che tutti rivolgono a Ulisse, dovunque arrivi, solo o insieme ai suoi compagni: «Chi siete, donde venite?». «Nessuno», è la astutissima risposta. Quell'ipotesi nominale «Nessuno», pronunciata di fronte al pericoloso Ciclope, invade infine la stessa coscienza: l'incertezza del proprio essere trasforma la vendetta omerica di Posidone in una áгноia di sé. Ulisse non sa più chi sia, e approda così nel nostro tempo, epoca del dubbio e delle incertezze, del perenne interrogativo: «Ch'io sia nessuno?». Solo quando Antinoo, il capo dei pretendenti di Penelope, additerà quel cencioso mendicante come *nessuno*, solo allora l'ombra torna a farsi carne e a vibrare i colpi della vendetta per pronunciare il proprio vero nome. Solo allora si libera dall'ossessione di *non* essere. Ora potrà fare di nuovo ritorno sul mare.

Tutta l'opera si libera nel segno della vendetta e in quello delle figure femminili. L'ira di Posidone (il travaglio di una navigazione infinita); quella di Circe (la coscienza); quella di Ulisse (l'uccisione dei Proci). Le figure femminili poi: come nel *Don Giovanni* di Mozart, Ulisse non abbraccerà in scena mai nessuna donna, né Calypso né Circe, dalle quali si distacca, né Nausicaa (solo un tentativo), né la Madre, che svanisce all'abbraccio, né infine Penelope. E di tutte le donne incontrate, solo quelle che lo hanno conosciuto carnalmente lo chiamano per nome: tutto si svolge nel segno della solitudine.

L'*Ulisse* di Dallapiccola è strutturato in tredici episodi: dal primo al sesto c'è un *Tempus Destruendi* (Ulisse, schiavo dei suoi inganni); dall'ottavo episodio in poi c'è un *Tempus Aedificandi* (Ulisse acquista coscienza). I primi sei episodi sono esattamente uno specchio drammatico e musicale degli ultimi sei episodi. Il settimo, il «Viaggio nell'Ade», rappresenta il centro dell'intera costruzione drammatica, il momento di sospensione temporale dove una dimensione si inverte nell'altra. Ulisse, dall'iniziale stato di alienazione, Nessuno, giunge alla coscienza, e dunque all'illuminazione mistica dell'Epilogo. A metà dell'opera c'è il Regno dei Cimmeri, l'Ade, specchio di se stesso: a metà della scena avviene l'incontro con la Madre. Nell'esatta battuta centrale dell'opera viene esclamata la parola

“Madre”, che comprende le due grandi dimensioni dell'amore e dell'amare. È un grandioso corale penitenziale, lo sguardo di Ulisse è un canto sulla umanità sofferente, desolata e alla ricerca di Dio.

Stelle è la parola che illumina, scintillante, la solitudine di Ulisse e porta anche all'illuminazione della scoperta del Signore. Dallapiccola, esperto e appassionato dantista, fa pronunciare al suo eroe la stessa parola che chiude ogni Cantica della *Commedia*, («e quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inferno*), («puro e disposto a salire alle stelle», *Purgatorio*), («l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Paradiso*). «Ma misi me per l'alto mare aperto; Stelle!» esclama Ulisse nelle ultime battute dell'omonima opera di Dallapiccola.

La pace nel talamo immerso nel grande albero di olivo segna l'approdo omerico; la pace del sapere è quella cercata dall'Ulisse di Dante; la pace nella intuizione del Signore è la pace che arriva in Dallapiccola con la visione di Dio. Dante porta Ulisse pagano alle soglie del Purgatorio, Dallapiccola compie quel passo avanti che solo nel nostro tempo poteva essere compiuto. Una storia ciclica in cui il futuro si compie attraverso la memoria del passato: Dallapiccola prefigura il suo Ulisse solo e ramingo sul mare, con quelle *stelle* di dantesca reminiscenza che prefigurano l'illuminazione della fede, cambiando il corso di tutto il viaggio. L'inquietudine terrena viene sopita, Ulisse (e con lui Dallapiccola) trova pace, suggellata dalle parole di Sant'Agostino nell'ultima pagina della partitura dell'opera: «Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te».

IL CENTENARIO

Scrisse Dallapiccola in occasione della morte del Maestro che più di ogni altro amò: «Va da sé che le mie parole non sono né vogliono essere una *commemorazione* di Arnold Schönberg. Non è a parole che si commemorano i compositori. Provvedano certe prudentissime Società dei concerti che per trent'anni l'hanno ignorato a farlo conoscere al pubblico».

Fraasi precise e chiare che fanno immediatamente comprendere che il centenario dallapiccoliano ha in parte tradito il suo appuntamento. A fronte di una proposta che ha permesso di ascoltare in diversi Paesi alcune delle sue opere (*Volo di notte*, *Il Prigioniero*, *Job*) e una larga parte della sua produzione sinfonica, corale e cameristica, non hanno purtroppo trovato ospitalità in nessun teatro del mondo, e in particolare in nessun teatro italiano, né i *Canti di liberazione* né *l'Ulisse*. È nota la loro estrema difficoltà esecutiva, trattandosi di produzioni fra le più ardue per ogni teatro d'opera: la *Trilogia* ha mancato per poco la sua compiutezza, perché in varie esecuzioni hanno “risuonato” i funerei e bellissimi *Canti di prigionia*, e molte sono state le nuove produzioni del *Prigioniero*; peccato non sia stato possibile ascoltare anche i *Canti di liberazione*, il brano sinfonico-corale più importante dell'intera produzione. *l'Ulisse*, dal canto suo, richiede una programmazione particolarmente complessa, che nessuno ha previsto per tempo. Pochi sanno che esistono anche due *Suites* tratte dall'*Ulisse*, la *Suite A dell'Ulisse* (per soprano, basso-baritono e orchestra) e la *Suite B dell'Ulisse* (per tre soprani, mezzosoprano-contralto, tenore, basso-baritono, coro e orchestra), di cui la seconda ancora ineseguita: quale migliore occasione di un centenario per offrirle, anche in sostituzione della messa in scena dell'intera opera?

Assenze rilevanti. Ma oltre ai vuoti significativi della produzione musicale, ha fatto scalpore la scelta del Ministero dei Beni Culturali di ignorare il centenario, non concedendo finanziamenti alle manifestazioni dallapiccoliane. È stata invece posta una lapide sulla facciata del palazzo in via Romana al numero 34 dove Dallapiccola ha vissuto e lavorato negli ultimi due decenni della sua vita, è stato poi deliberato di intitolargli una Piazza, ed è fiorita una larga e vivace produzione saggistica sul compositore.

Pur con vuoti, assenze e distrazioni, il centenario ha dunque consolidato la certezza dell'immensa grandezza della musica di Luigi Dallapiccola e della straordinaria testimonianza spirituale che ha trasmesso con la sua vita. Uno dei luoghi più “sacri” per la musica del Novecento, l'“Arnold

Schönberg Center” di Vienna, ha deciso di ricordarlo con un simposio a lui dedicato, che ha il sapore di un riconoscimento definitivo del compositore italiano quale uno dei padri fondatori del metodo dodecafonico. Un nome, quello di Dallapiccola, da associare ormai strutturalmente a quelli storici di Schönberg, Webern e Berg, con un ampliamento del concetto di *Trinità* a quello di *Quadrinità*.

Naturalmente i centenari passano, le opere restano: fondamentali sotto questo aspetto i luoghi che conservano per il futuro i lasciti dei grandi. Anche a Firenze, come a Vienna, c'è un luogo “sacro” dove si conserva la memoria di tutta l'opera dallapiccoliana: si tratta dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux, dove viene accuratamente conservato il “Fondo Luigi Dallapiccola”, donato nel 1976 da Laura Dallapiccola. È il luogo fondamentale per ogni studio che lo riguardi, poiché raccoglie tutto il materiale della sua attività di compositore, saggista, drammaturgo, pianista, conferenziere, curatore e traduttore di testi e complessivamente tutto il frutto del suo impegno civile, intellettuale e morale. Lo studio approfondito del Fondo porterà ancora nuove conoscenze: è solo questione di tempo perché tutti possano ravvisare nell'opera dallapiccoliana una delle espressioni più importanti della cultura del Novecento. «Meine Zeit wird kommen» diceva Gustav Mahler: verrà il tempo compiuto, ne siamo sicuri, anche di Luigi Dallapiccola.