

## «LA PECORA DI GIOTTO» E LA TRAVERSATA DODECAFONICA

di Mario Ruffini

Una profonda distanza “geografica” separa i primi lavori musicali di Luigi Dallapiccola, legati alla propria terra nativa, dura e ostile, dagli esiti estremi della traversata dodecafonica perseguita lungo tutta la sua esistenza, fino a supreme conseguenze spirituali. L’invenzione spontanea e ingenua lascia progressivamente il posto alle più raffinate e complesse arti della variazione e del canone, ma l’intero percorso rimane legato e unitario, e gli inizi istriani si configurano come una premessa biologica di tutto il lavoro successivo. Il pensiero va per analogia alla «pecora di Giotto», ovvero a quel lungo percorso che dall’ingenuità di un disegno su pietra di un pastorello della campagna mugellana, conduce ai fondi oro e agli affreschi di una delle più strabilianti vicende artistiche.

La distanza che separa il paesino dell’Istria interna da Vienna è relativamente breve, ma fra la cultura del borgo chiamato trilinguisticamente *Mitterburg-Pisino-Pazin*, dove Dallapiccola vive infanzia e adolescenza, e la rivoluzione dodecafonica che nella capitale dell’Impero compie i suoi primi passi, c’è un incolmabile abisso. Dallapiccola comincia a colmare quella distanza prima radicando e affermando la propria italianità (e la via più breve per Vienna passa da Firenze), poi irrobustendo le proprie esperienze internazionali con una molteplicità di contatti in giro per l’Europa, quindi assimilando la rivoluzione viennese, forte della propria identità, cultura e storia.

Mai l’assimilazione di una rivoluzione nata altrove fu forse di tale portata: la cultura mitteleuropea – ovvero la forma spirituale da intendersi in senso manniano, il rigore della responsabilità etica dell’uomo e dell’artista, nella piena accezione schönberghiana («*Kunst kommt nicht von Können, sonder von Müssen*») o della *Verantwortung* heideggeriana di fronte ai drammi del Novecento –, va a integrarsi al fondamento umanistico della cultura italiana, in cui si riuniscono Dante, i Padri della Chiesa, la musica proveniente dalla più antica e secolare tradizione. Da tale osmosi nasce la liberazione del linguaggio dallapiccoliano, l’invenzione di nuove forme che pure, non ancor saziate dei tanti apporti, trovano ulteriori voci a lui congeniali (quelle di Busoni, Joyce e Proust) nell’irripetibile crocevia triestino, dal quale si diffondono anche grazie al concorso dell’acuminatissima compagna della sua vita, Laura Coen Luzzatto, triestina anch’essa.

Tutto ha origine da una adolescenza che diventa assunto tematico: la casa natale di Dallapiccola, posta accanto al Castello di Montecuccoli, è a strapiombo sopra una foiba che fa da cornice ai suoi giochi infantili. Questo ricordo ancestrale non è finora mai stato collegato con l’amore viscerale di Dallapiccola per *Giuseppe e i suoi fratelli*, che più di ogni altro romanzo è segnato dalla poetica del “pozzo”, dal tentativo di arrivare alla “luce” dalla prigionia della buia profondità: «Profondo è il pozzo del passato. Non dovremmo dirlo insondabile?». Un legame che trova conferma nell’aforisma nietzscheano «E se guardi a lungo entro un abisso, anche l’abisso guarda dentro di te», che Dallapiccola cita e utilizza per un suo libretto d’opera. Massimo Mila scrive, non a caso, che «i soggetti erano in lui da tempo ed esigevano di essere musicati».

Tenendo presente questa vicenda, si percepisce meglio la complessità di rapporti umani e professionali che Dallapiccola instaura con le più grandi personalità del suo tempo. In questa cornice di apporti culturali complessi, arricchiti dalla contaminazione multietnica del paese d’origine, da tragiche vicende storiche e famigliari e da lunghissime sedimentazioni, vanno a inserirsi onomasticamente quei nomi che segnano tutto il percorso dallapiccoliano: uno sopra tutti, Arnold Schönberg, di cui Dallapiccola si viene oggi rivelando, con la sua opera e la sua storia personale, fra i “figli” più compiuti. I *Tre Lieder* op. 48 sono composti nel 1933 prima della partenza dalla Germania, nell’anno della conversione ebraica, e poi “dimenticati”; in essi Schönberg cerca di evitare inutili durezza sonore («unnötigen Härten», nell’epistolario con Dallapiccola). È rilevante la similitudine del percorso parallelo fra ricerca dodecafonica e ricerca spirituale, che si compie in entrambi nel segno dell’inquietudine, del dubbio e del rigore etico. Arnold Schönberg è il principale punto di riferimento di tutta l’esistenza di Luigi Dallapiccola, che come il maestro viennese sa costruire il futuro sulla conoscenza del passato, in una giusta sintesi fra tradizione e rivoluzione. Tutto converge nel grande alveo della dodecafonia,

che è scelta musicale ma anche teologica. Per i due compositori la via più difficile del comporre è una metafora dell'insegnamento biblico: la severità delle regole è la chiave per arrivare alla terra promessa, e la dodecafonia ha valore etico ancor prima che estetico. Da quando Dallapiccola scopre *Harmonielehre* nel 1921, vive a distanza in simbiosi emotiva con l'inventore della dodecafonia: gli dedica la sua prima conferenza pubblica (1936), definendolo «uomo di superiore morale», promuove il ritorno delle sue musiche in Italia dopo la guerra, scrive su di lui saggi, articoli, interviste, lo definisce «Maestro di color che sanno», le stesse parole usate da Dante per Aristotele, e soprattutto pone in calce alla partitura di quattro sue opere (*Quattro liriche di Antonio Machado, Tre Poemi, Job e Cinque Canti*) il sigillo della data di nascita di Schönberg, "13 settembre", dedicandogli espressamente la seconda per il settantacinquesimo compleanno. Gran parte delle sue composizioni trovano una strettissima corrispondenza nelle opere del viennese e l'intero magistero di entrambi sembra indirizzato verso la realizzazione delle opere che segneranno le rispettive conquiste musicali e spirituali: *Ulisse e Moses und Aron*. Ma dopo una intera vita passata in stretta comunione, *Ulisse* rappresenta una vera separazione teologica dal *Moses und Aron*. A differenza di Mosé che non trova la parola («O Wort, du Wort, das mir fehlt!»), Ulisse può esclamare: «Signore!», illuminazione che chiude l'inquietudine di tutta l'esistenza dallapiccoliana. La parafrasi che disegna il grande arco dell'opera ulissica – «Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare» (Calypso all'inizio dell'opera), «Non più soli il mio cuore e il mare» (Ulisse, in chiusura) – nasce dalle *Liriche di Machado*. Per Schönberg Dio è una mèta irrinunciabile ma irraggiungibile; per Dallapiccola Dio è insieme mèta irrinunciabile e raggiungibile! Il balletto *Marsia*, in tale ottica, rappresenta un primo tentativo di accostamento al divino: non va dimenticato che in tutto il teatro dallapiccoliano l'uomo combatte contro forze più grandi di lui.

I rapporti con gli altri musicisti sono in qualche misura subordinati a quello prioritario con Arnold Schönberg. A differenza di Webern che opera – come Michelangelo nelle sue sculture – “per via di levare”; a differenza di Berg che opera – come i della Robbia nelle terrecotte – “per via di porre”, Schönberg e Dallapiccola guardano insieme al passato e al futuro, e compongono “per via di levare e di porre”. Ma Webern indica a Dallapiccola prioritarie vie di ricerca, da realizzarsi nell'essenzialità del breve e dell'intimo («un romanzo in un sospiro»): la qualità del suono, innanzi tutto, che porta Dallapiccola a considerare *Das Augenlicht* una delle opere fondamentali del suo tempo. E fondamentali si riveleranno i procedimenti weberniani con tre note (mirabile la scarna utilizzazione seriale dei *Tre Lieder* op. 25, dove l'accompagnamento si riduce a un magico roteare di punti sonori attorno al canto in una evocazione lontana dei mahleriani *Lieder von der Erde*) per l'evoluzione dell'ultimo periodo dodecafonico di Dallapiccola, dove la serie scompare nella frammentazione microseriale e nelle multiple rifrangenze a specchio. Miracoloso appare a Dallapiccola, ancora dopo anni, l'incontro a casa Schlee, in cui Webern parla «delle nostre comuni responsabilità». La musica sottende dunque problematiche di portata molto più ampia: «Webern mi costringe a meditare», scrive Dallapiccola.

In mezzo a spinte così incisive e radicali, Dallapiccola trova in Ferruccio Busoni, di cui è erede morale, un tramite prezioso di congiunzione ideale fra il mondo tedesco e quello italiano: con il compositore di Empoli-Berlino condivide l'estremo amore per Johann Sebastian Bach, la comune educazione ricevuta a Trieste e a Graz, la doppia cultura italo-germanica, l'attenzione particolare alla melodia (Busoni profetizza, che alla melodia appartiene il futuro, e ne elabora una sistematica e articolata definizione). Come Busoni, Dallapiccola è pianista oltre che compositore, e la «febbre del nuovo» pervade entrambi (la *Fantasia contrappuntistica* segna uno dei più ardui traguardi del pianismo busoniano). Ambedue, uomini senza patria o con più di una patria, sanno che in qualche angolo del mondo esiste una loro Itaca da raggiungere. Nel volume di Busoni *Scritti e pensieri sulla musica* è incluso *Das Geheimnis (Il Segreto)*, un libretto tratto da una novella di Villiers de l'Isle-Adams: anche Dallapiccola compone un libretto (mai musicato) tratto dallo stesso autore e sul medesimo soggetto e titolo. Un'influenza a cui concorre la sistematica traduzione – dal tedesco all'italiano – che Dallapiccola fa, insieme alla moglie Laura, di tutti gli scritti busoniani.

Se Busoni costituisce un ideale del recente passato, Malipiero rappresenta un esempio del presente: Dallapiccola ricorda la serata del 1932 in cui viene presentato a Gian Francesco Malipiero, memorabile al pari di quelle in cui ha l'occasione di ascoltare a Graz il *Vascello fantasma* (1917) o alla Sala Bianca di Palazzo Pitti il

*Pierrot lunaire* (1924) o infine alla magica sera di Praga del 1935 quando scopre «il suono» di Anton Webern. Anni di formazione. Anni di disgusto a volte, come in occasione dello scontro "Manifesto musicale" del 17 dicembre 1932, a poche settimane dalla Marcia su Roma, in cui Malipiero e Casella vengono volgarmente attaccati per il loro internazionalismo. Per Dallapiccola Malipiero rappresenta il collegamento con la «tradizione che aveva fatto grande e universale la nostra musica»: non a caso gli dedica la seconda serie dei *Canti di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, lavoro con il quale può definirsi compiuta la scelta dallapiccoliana a favore della vocalità di Malipiero e contro lo strumentalismo di Casella. Frequenti gli incontri in musica: mentre Dallapiccola compone il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* su testi di Jacopone, Malipiero scrive il suo *Dialogo con Jacopone da Todi*. E a quel titolo, *Dialoghi* appunto, lo stesso Dallapiccola si riallaccia poco dopo nel suo concerto per violoncello e orchestra. Intensa e affettuosa la loro corrispondenza, che Malipiero, nell'ultima lettera, chiude con la domanda: «Annalibera dov'è?». A questo nome Dallapiccola lega i più importanti eventi della sua vita privata e del suo impegno civile di musicista: il radicale "libera" si congiunge con le parole liberazione-libertà, trasformandosi dal nome dato alla figlia, al *Quaderno musicale*, pensato con weberniana economia, una fra le pagine pianistiche più belle e incantate del Novecento, fogli d'album schumanniani come li definì Fedele d'Amico. Dallapiccola vi racchiude, nel nome di Bach, il materiale per i *Canti di liberazione*, la sua maggiore opera sinfonico-corale in cui fa vivere i più reconditi pensieri di musicista e di uomo. Fra Malipiero e Dallapiccola frequentissimi furono anche gli incontri a Firenze, Venezia o Asolo: insieme i due compositori passarono la sera del 10 giugno 1940, «in uno stato di disperato mutismo», quando fu proclamata dallo "storico balcone" la dichiarazione di guerra.

Altri luoghi, altre stanze, evidentemente, videro Petrassi nelle stesse ore. Nell'appena concluso centenario sono stati spesso riproposti insieme i due «dioscuri» della musica italiana, come li definì con una geniale invenzione semantica Alberto Savinio. Un accostamento spesso strumentale poiché, come ha notato Quirino Principe, Petrassi è uomo della terra, la cui musica guarda e aspira alla terra, mentre la musica di Dallapiccola guarda e aspira al cielo. Tutto divide i due "dioscuri": la musica vocale e quella strumentale (le *Invenzioni* per pianoforte sono un perfetto esempio dello strumentalismo petrassiano), la diversa cultura delle proprie origini famigliari, il culto di Bach (assoluto in Dallapiccola, che trae dall'*Arte della Fuga* la sua grande perizia canonica, quasi ignorato da Petrassi), il pianoforte, l'attenzione al suono, il senso dell'esattezza numerica (per Dallapiccola la musica è *ratio, numerus*, per Petrassi fantasia, divertimento, gioco), le scelte poetiche e non da ultimo la fede politica, inizialmente analoga (ma per un uomo di confine come Dallapiccola certe scelte erano quasi obbligate, in nome di una italianità sempre da conquistare e ribadire, e per la quale essere anche internati), poi radicalmente divergente. Le vicende razziali che colpirono Laura, a cui Petrassi, dalla sua funzione di Presidente del Sindacato dei Musicisti, non dedicò né attenzione né solidarietà alcuna, segnarono un lungo e doloroso distacco fra i due. Il tempo ha colmato almeno in apparenza le antiche ferite anche in nome di una comune fede religiosa da entrambi espressa in musica, al punto da portare Petrassi a dichiarare, in occasione della morte di Dallapiccola, che questi «era un grande uomo, era la nostra coscienza».