

**NEL NOME DI BACH.  
SCRIVERE E TRASCRIVERE, TRA INVENZIONE E VARIAZIONE**

**di Mario Ruffini**

Se il nome di Bach aleggia innominato nel *Quaderno musicale di Annalibera*, Casella lo rende esplicito nei *Due ricercari sul nome BACH* (che Dallapiccola giudica «documenti di un'intera epoca», ricchissimi di insegnamenti per le generazioni future), e anche a un lettore distratto la citazione non passa inosservata. Con Bach siamo di fronte a un nome che disegna l'intero orizzonte musicale europeo, diventando per i compositori dello *Schönbergkreis* esempio ideale e reale di costruzione musicale. A differenza del palindromo "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", che rappresenta il massimo esempio del procedere dodecafonico ma ne sottolinea l'aspetto puramente meccanico, il nome Bach infonde un'anima al procedere canonico, contrappuntistico e polifonico. Dallapiccola rivela esplicitamente di aver costruito i *Sex carmina Alcaei* cercando di applicare al sistema dodecafonico, fin dove possibile, procedimenti simili a quelli che Bach usò nel n. 3 dell'*Offerta Musicale*; la dedica a Webern e la consapevolezza dell'apporto nella propria evoluzione tecnico-stilistica della grande scuola polifonica franco fiamminga, e poi di Bach, chiariscono il suo pensiero sui principali modelli musicali a cui si ricollega nel suo processo di assimilazione della tecnica dodecafonica. Webern stesso indica che «nell'opera di Bach si trova tutto: il perfezionamento delle forme cicliche, la conquista del campo sonoro, fantasia polifonica, comprensione del senso orizzontale e verticale». La mentalità dodecafonica si concreta gradatamente in Dallapiccola, come progressiva conquista di una concezione musicale veramente totale, fino alla raffinata capacità di sviluppare da una melodia forme polifoniche sempre diverse (procedimenti che porteranno all'occultamento della serie e alle imitazioni canoniche in Maderna e Nono, nonché all'interdipendenza fra ritmo e polifonia, paradigmantica nell'esperienza di Boulez).

In questa relazione strettissima con il passato, costante è l'applicazione di linguaggi nuovi dentro forme musicali arcaiche: lo strumentalismo di Casella si esprime qui, per esempio, sopra la forma del *Ricercare*, dove vengono indagate a fondo le possibilità manuali dello strumento o lo svolgimento melodico nelle più ampie implicazioni contrappuntistiche. Casella evidenzia in Giotto il modello primo dei pittori e, nel caso della musica, sostiene la necessità di rifarsi a generi secolari. Dallapiccola è sensibile (ma in parte) ai suoi richiami, e organizza la *Tartiniana seconda*, che è un "divertimento per violino e pianoforte", nei tempi di *pastorale*, *bourrée*, e un finale in forma di *variazioni*: questo racchiude in otto episodi tutta l'abilità del compositore di far propri i temi del suo conterraneo Tartini (emblematico l'incastro semantico di Pisino e Pirano: per una fatale "variazione" il *Musik Lexicon* del Riemann fa nascere Tartini a "Pisano"). Il tema è pronto per essere "manipolato" canonicamente: si susseguono un *doloroso* in *canon per augmentationem, contrario motu*, una *sarabanda* in *canon cancrizans* (che si può leggere da sinistra a destra e viceversa); torna infine il tema in *canon ad hypodiapason*, che prelude a una *gagliarda* finale.

C'è qui tutto il rapporto fra dodecafonia, variazione e trascrizione (che è poi un'altra raffinata forma di variazione): con il termine *variazioni* si entra nel cuore del segreto procedere dodecafonico, che nell'infinito variare di tutti i parametri compositivi trova la sua forma vitale.

A metà degli anni Trenta, di fronte alle estreme difficoltà di comunicazioni con Vienna e alla assoluta mancanza di trattati sull'argomento, Dallapiccola si affida alla nuova forma di articolazione del romanzo novecentesco per cercare di comprendere nuove strutture compositive (non più lo "sviluppo", secondo i canoni classici della forma-sonata, ma la "variazione", nuova dialettica dove non c'è più trasformazione melodica della frase, ma articolazione delle sillabe o delle note). Il compositore istriano trova proprio nella migliore letteratura europea (la *Recherche* e l'*Ulysses* di Proust e Joyce) l'esempio che gli permetterà di intuire l'articolazione dodecafonica del discorso musicale.

In un contesto di così alto e severo impegno intellettuale, nascono – come momenti di pausa e riflessione – le revisioni (quali le *Sei Sonate* di Antonio Vivaldi per violoncello e pianoforte, con una versione parziale anche per viola e piano), o le trascrizioni, ma meglio sarebbe definirle “traduzioni”, di brani di altri autori, ed è il caso dei *Capricci* di Niccolò Paganini o delle *Sonate* di Giuseppe Tartini. Brani della rara produzione strumentale, che nell’insieme sottendono una vocalità interiorizzata, prolungamento di ciò che la voce umana non può raggiungere.

La *Sonatina canonica* porta altresì l’attenzione sul pianismo dallapiccoliano: le cronache dell’epoca ci rivelano che non c’è distanza in Dallapiccola fra il pianista e il compositore, perché l’esattezza esecutiva è in lui parallela alla precisione tecnica della scrittura, fatta di esercizio, rigore, controllo. La conquista in bianco e nero sulla tastiera è un esatto *pendant* della «conquista in bianco e nero sulla pagina. È la giovinezza aspra e difficile di Dallapiccola, che in una duplicità di mezzi trova fra esecuzione pianistica e pratica compositiva la sua unità speculare».

Composizioni come la *Sonatina canonica* o la *Tartiniana* rappresentano un alleggerimento sia tecnico che spirituale: il materiale tematico altrui permette di realizzare, senza l’assillo dell’invenzione, tutte le più spericolate permutazioni canoniche, e quindi affinare la tecnica del contrappunto in vista delle composizioni proprie. La *Sonatina canonica* è anche un’isola di serenità personale, nel tragico periodo delle persecuzioni razziali in cui l’invenzione autonoma è legata al tema ineluttabile dei “prigionieri” (la composizione più “serena” della produzione dallapiccoliana, la definì Massimo Mila); le due *Tartiniane* sono insieme diversivo didattico ma anche ricordo della propria terra nativa (l’amatissima Istria) quando le vicende professionali portano Dallapiccola a vivere lunghi periodi negli Stati Uniti. Composizioni dunque che fanno parte integrante della sua progressiva conoscenza dodecafonica.

Autori come Webern, Malipiero o Casella sono percepiti da Dallapiccola come personalità da cui apprendere l’arte della vita e quella della musica. Di Casella, per esempio, Dallapiccola scrive che è «un Maestro, cioè un uomo che ammaestra»; quando Zoltán Peskó, dopo *Ulisse*, volle ringraziare Dallapiccola, questi rispose che aiutare i giovani di talento è un dovere: «*Danke mir nicht*», dunque. Quella stessa risposta era mutuata perché si tramandava da lontano: Casella l’aveva indirizzata a Dallapiccola stesso decenni prima, e prima ancora Mahler a Casella, Bruckner a Mahler... Ma Dallapiccola non mancò di dedicargli il *Divertimento in quattro esercizi* per un non formale ringraziamento; Casella rispose dieci anni dopo, nel nome di Bach, dedicando a Dallapiccola la revisione dei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*.

Sarebbe comunque riduttivo osservare quei musicisti e quell’irripetibile periodo storico nell’ottica della stretta misura musicale. È fin troppo nota la ricchezza della collezione di opere d’arte di Casella, che sottende le sue più estreme opzioni classiciste in senso lato, come confermano i suoi rapporti con il pittore Felice Casorati (futuro scenografo di *Job*). E così su riviste come «Ars Nova» o «Valori Plastici» si scopre come la rivelazione avuta da Casella con l’ascolto del *Sacre* stravinskyano (alla prima era presente anche Malipiero) rievocò quella analoga provata da Kandinskij di fronte ai *Tre pezzi* op. 11 di Schönberg: procedimenti atonali che apparvero allora con la stessa evidenza prestata ai primi acquerelli astratti. Eventi da leggere complessivamente: mentre il Cubismo visualizza la contestualità della sovrapposizione dei toni in musica (il politonalismo stravinskyano), il francese e neoclassico Casella è trascinato in una «requisitoria antifrancesa» a seguito della stroncatura che accoglie nel luglio 1920 all’Opera di Parigi l’esecuzione delle *Sette canzoni* di Malipiero, e subito dopo organizza (pur scrivendo diplomatici articoli di “distinguo”) la tournée italiana di Schönberg, che permetterà a Dallapiccola di scoprire *Pierrot lunaire*. La rilettura di eventi come la “Prima Mostra del Novecento Italiano” aperta a Milano nel 1926, esplicitamente centrata sui rapporti fra musica e pittura, permette di allargare lo sguardo alla molteplicità di posizioni di quello scorcio di secolo.

Se la reciprocità neoclassica fra la *Partita* per pianoforte e orchestra di Casella e il ritratto che Casorati fa dello stesso musicista è scontata, più problematica appare il procedere di Malipiero dall’Impressionismo franco-russo all’Espressionismo tedesco; su versanti affatto diversi la

*Klangfarbenmelodie* (melodia di suoni e colori) diventa l'assunto di una tecnica dove la variazione (*immer und wieder*) è alla base di tutta la serialità. Webern preferisce il concetto di funzione a quello di forma, mostrando con ciò vicinanza con la poetica di Klee piuttosto che con quella di Kandinskij e Schönberg, e quindi va oltre la posizione del *Blaue Reiter* di quegli anni. In Webern, come in Klee, l'atto creativo prolunga la durata della genesi; la seconda minore diventa il *Kern* musicale dal quale si dispiegano specularmente tutte le immagini successive, il "punto grigio" dello spazio cosmico pluridimensionale di Klee. La riduzione all'"immagine astratta" tocca nei *Drei kleine Stücke* op. 11 del 1914 il suo punto limite: l'assunto teorico della "pittura di movimento" di Klee («*per divenire più precisi bisogna impoverire*») è realizzato da Webern con dieci anni di anticipo. I *Tre piccoli Pezzi* op. 11 sono emblema dell'impoverimento della scrittura e della radicale brevità. Webern arriva alla soglia dell'individuazione dodecafonica, ma all'epoca era ancora lontana la possibilità di concepire lo sviluppo come "variazione" dello stesso gruppo di note. Si tratta dell'ultimo stadio di una vocalità assente, perché dalla successiva opera 12 sino all'opera 19 si ha una serie ininterrotta di composizioni vocali.

In mezzo alla pluriversatile complessità di quegli eventi, di difficile comprensione ancora decenni dopo, solo la genialità intuitiva e elaborativa di Dallapiccola potevano permettergli di fare scelte precise, senza che queste gli impedissero apporti anche diversi. Si dimentica spesso, per esempio, l'influenza "francese" sul primo Dallapiccola, che si salda con il suo linguaggio futuro, a tutti ben noto. La Mitteleuropa – nella sua accezione culturale e geografica – diventa un'esperienza maieutica per le sue scelte compositive; allo sradicamento e disumanizzazione delle avanguardie del Novecento, alla frantumazione dei linguaggi, Dallapiccola propone il riscatto del rigore seriale come specchio di un rigore etico e umanistico: la dodecafonia è per lui *anche* uno stato d'animo.

#### Programma II (19 marzo)

- A. Casella - *Due ricercari sul nome BACH*, per pf.
- A. Vivaldi - *Sonata per vc e pf. in si bem. magg.* (n.6 dell'edizione L.D. per IMC)
- A. Webern - *Tre pezzi op.11*, per vc. e pf.
- G. Malipiero - *Sonata a tre*, per vl., vc. e pf.
- L.D. - *Sonatina canonica*, per pf.
- L.D. - *Tartiniana seconda*, per vl. e pf.