

MARIO RUFFINI, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 2006, pp. 335-363.

Mario Ruffini

L'ULISSE "INCOMPIUTO"
COME OMAGGIO A SCHÖNBERG

«Non si può conoscere Dallapiccola se non si conosce l'*Ulisse*», ha sempre ricordato Romano Pezzati ai suoi studenti: un pensiero forte affermato già in tempi lontanissimi, che lo ha portato più recentemente a dedicare all'analisi dell'opera un lungo seminario e a concretizzare quegli studi in un volume di prossima pubblicazione. Il suo stesso intervento al convegno ha mutato profondamente la conoscenza sulla serialità dell'opera: in particolare ha dimostrato che la definizione della serie o di più serie, avanzata e proposta in ogni studio sull'argomento degli ultimi trentacinque anni, non è del tutto corretta dal punto di vista musicale e musicologico. *Ulisse* rappresenta infatti l'arrivo della lunga "traversata dodecafonica", che nell'opera trova la più compiuta definizione, tanto ampia da sfuggire alla banale quanto reiterata classificazione seriale: la sua serialità non è riconducibile infatti a una o più serie, poiché tutto si compie e deriva da una composita visione a specchio – da leggersi sia in senso musicale che teologico – dove ogni serie è antecedente e sua volta conseguente a ogni altra serie. Si tratta di un procedimento simile a quello di una camera di specchi, nella quale è difficilmente definibile e identificabile lo specchio originario. Si legga a tal proposito ciò che proprio Dallapiccola ama sottolineare delle opere bibliche di Schönberg: «L'idea, concepita nella gioia, nata nel dolore, cresciuta fra le rinunce, non ammette di essere materialmente attuata, allo stesso modo che Dio non ammette di essere raffigurato»¹. Con la sua opera Dallapiccola arriva alle estreme conseguenze della irraffigurabilità seriale.

In aggiunta a ciò, ritengo che una conoscenza complessiva dell'*Ulisse* possa essere acquisita solo attraverso una lettura correlata al *Moses und Aron*, massima proiezione di un rapporto che mette in parallelo le intere produzioni di Schönberg e Dallapiccola e le loro stesse esistenze²: convinzioni maturate già nei lontani anni dei miei studi di composizione con Carlo Prospero, a cui la stessa Laura Dallapiccola diede impulsi decisivi confermandomi in numerose occasioni che l'opera dallapiccoliana trova valide ragioni e conferme proprio in rapporto a quella del compositore viennese³.

È utile innanzi tutto ricordare le primitive ragioni istriane del compositore, che rimarranno sempre collegate – in modo palese o sotteso – alle sue vicende umane e musicali e che rappresentano la genesi di quanto l'*Ulisse* porterà a concreta espressione artistica. Il "dono della sofferenza" innanzi tutto: un termine utilizzato da papa Giovanni Paolo II che, dopo una lunga degenza ospedaliera, parlò nel celebre *Angelus* del 1991 di «sofferenza non come colpa, peccato, condanna o espiazione, ma come dono». Una visione sconvolgente che ben si adatta a un compositore come Dallapiccola che portava con sé anche da esule tutto l'amore per la sua terra natale, e che ogni giorno si fermava in raccoglimento sotto la croce giottesca di San Felice in Piazza, associando quell'immagine a «simbolo della sofferenza umana»⁴. Una sofferenza vissuta

¹ Luigi Dallapiccola, *The Dramatic Aspect of Schönberg's Work (Schönberg compositore di teatro)*, conferenza tenuta alla Leeds University (23 ottobre 1974), in Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Luigi Dallapiccola (d'ora in poi ACGV, LD), LVIII.7-8.

² Questo contributo sviluppa la relazione *Schönberg's »Moses und Aron« and Dallapiccola's »Ulisse«: The Lost Word, the Found Word*, tenuta all'Arnold Schönberg Center di Vienna (18 e 19 ottobre 2004) in occasione del Simposio organizzato per il primo centenario della nascita di Luigi Dallapiccola.

³ Dedico a Laura Dallapiccola e a Carlo Prospero questo lavoro, che non esisterebbe senza i loro consigli e le loro sollecitazioni, e senza la trascrizione, già in tempi lontani, del materiale d'archivio riguardante il tema, cui mi sono dedicato proprio grazie a loro.

⁴ «Ricordo che [...] mi era avvenuto di passare dei quarti d'ora contemplando il Crocifisso sull'altar maggiore della Chiesa di San Felice a Firenze. E che mi ero tante volte domandato se mi sarebbe stato possibile ridare l'immagine visiva della Croce attraverso la musica. [...] La Croce: simbolo della sofferenza umana». Così scrive Luigi Dallapiccola

dall'Istria nel corso dei secoli («dramma eterno» lo definiva Biagio Marin)⁵, come dallo stesso compositore nel corso delle sue personali e ben note vicissitudini. Dallapiccola racchiude in emblema la più alta espressione civile, morale e culturale del Novecento proprio per quella peculiare capacità di trasformare la sofferenza in dono e ogni dramma personale in arte universale: tutta la sua storia di musicista è un continuo, incessante esercizio di memoria, vissuto nell'inquietudine propria di ogni uomo di frontiera⁶. L'opera dallapiccoliana nasce dalle vicende che lo colpiscono, nel bene e nel male, nel corso della sua infanzia.

Scrivono giustamente Massimo Mila che «i soggetti erano in lui da tempo ed esigevano di essere musicati»⁷: chi conosce i luoghi dell'infanzia dallapiccoliana può infatti mettere in relazione la sua casa natale, che si trova a Pisino accanto al Castello dei Montecuccoli che è a strapiombo sopra una foiba, con il celebre aforisma nietzscheano «E se guardi a lungo entro un abisso, anche l'abisso guarda dentro di te»⁸, che Dallapiccola amava citare e che pone a fondamento del «problema della reciprocità fra l'autore e la sua opera»⁹. La relazione fra la foiba dell'infanzia e la citazione letteraria credo sia qui evidenziata per la prima volta. Una ulteriore relazione con quello specifico ricordo infantile può essere cercata nello stesso amore viscerale del compositore per il grande romanzo di Thomas Mann *Giuseppe e i suoi fratelli*, nel quale si legge: «Profondo è il pozzo del passato. Non si dovrebbe chiamarlo insondabile?»: tutto il percorso dallapiccoliano è influenzato da quel romanzo ed è indirizzato verso la luce, in un continuo tentativo di trasformare il male in bene, come avviene nel romanzo manniano, e come scrive lo stesso Dallapiccola in occasione della dura polemica fra Arnold Schönberg e Thomas Mann a proposito del *Doktor Faustus*: «Dagli uomini si deve estrarre il bene e ignorare il male»¹⁰. Non si tratta solo di parole, visto che Dallapiccola riesce a trasformare in musica il dramma di Graz come quello delle leggi razziali, in una costante lotta dell'uomo «contro qualcosa più grande di lui»: tutto il percorso sembra protetto da quella medaglietta che un amico gli aveva regalato quando era in partenza per l'internamento di Graz, e che riproduceva *San Giorgio che ammazza il drago* con la scritta *In tempestate securitas*. Un tempo lontano in cui le sofferenze cominciarono a farsi dono: la tematica manniana del bene e del male trova le sue radici nella prima infanzia del compositore¹¹, non diversamente dal tema ulissico, nato con la visione estiva del film omonimo in bianco e nero in una piazza del paese materno (Ala, 1912). Tutto trova compimento musicale nella scelta dodecafonica che lo mette nella scia di Arnold Schönberg, guida musicale e spirituale che egli stesso definirà

in *A proposito dei «Cinque Canti» per baritono e otto strumenti*; ACGV, LD.LIV.36-37. Pubblicato parzialmente in «Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia», Programma di Sala, 1963; ancora parzialmente nelle Note dei CD CBS 61474 del 1969 (direttore Frederick Prausnitz, baritono Frederick Fuller); integralmente in Luigi Dallapiccola, *Parole e Musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980 (d'ora in poi PM), pp. 489-496: p. 492.

⁵ Biagio Marin, *Pisino e la sua Scuola - Ricordi di uno scolaro*, «Discorso celebrativo» pronunciato in occasione del raduno degli ex alunni del Ginnasio-Liceo Scientifico di Pisino, Trieste, Famiglia Pisinota, 1959, ripreso in *Il Ginnasio Liceo "Gian Rinaldo Carli" di Pisino d'Istria*, Trieste, Famiglia Pisinota di Trieste, 2000.

⁶ Scrive Biagio Marin: «Anche se il dramma che da millenni ci tormenta sembra assorto in una di quelle pause che possono durare decenni o anche secoli, e la nostra parola, il nostro memorare, possono essere considerati senza sostanza, senza eco. Ma tant'è, noi abbiamo sentito il bisogno di questi ricordi», in *Pisino e la sua Scuola* cit., p. 47.

⁷ Massimo Mila, *Nota a "Il Prigioniero"*, Teatro alla Scala, programma di sala, 17 febbraio 1962.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Aforisma 146*, da *Al di là del bene e del male* (tit. originale *Jenseits von Gut und Böse*).

⁹ Luigi Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera (1967)*, in *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, (d'ora in poi AIM), p. 171.

¹⁰ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Lavinia Mazzucchetti Jollos*, 22.01.1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Mann.

¹¹ È utile ricordare che Dallapiccola spesso si affida a *Giuseppe e i suoi fratelli* per cercare di capire i significati biblici più complessi, come quello della lotta fra bene e male ed egli stesso ricorda il passo del romanzo come esempio di comprensione: «La lotta tra luce e tenebra, tra bene e male, tra terrore e beneficio sulla terra, non era, come credevano le genti di Nimrod, la continuazione della lotta di Mardug contro Tiamat. Anche la tenebra, anche il male e gli eventi terribili e imprevedibili, anche il terremoto, e il fulmine sibilante, e gli sciame di cavallette che oscuravano il sole, e anche i sette venti malvagi, e l'Abubu di polvere, e i calabroni e i serpenti, venivano da Dio, ed egli si chiamava il re delle epidemie perché nello stesso tempo era Colui che le mandava e Colui che le guariva», in Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, traduzione di Bruno Arzeni, paragrafo «Come Abraham scopri Dio» del secondo cap. «Abraham» del secondo libro *Il giovane Giuseppe*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1954, p. 535.

«Maestro di color che sanno». Una congenialità morale corre fra Luigi Dallapiccola e il suo maestro viennese, di cui tenderemo qui di ricostruire a larghe linee il percorso parallelo, tutto segnato dall'inquietudine della ricerca: «Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles»¹².

Luigi Dallapiccola appartiene ormai al patrimonio condiviso dell'intera coscienza collettiva e si rivela sempre più, con la sua opera musicale e non da meno con la sua storia personale, fra i più compiuti figli di Arnold Schönberg. Sono infatti rilevanti le similitudini del percorso parallelo della ricerca dodecafonica e di quella spirituale, che sia in Schönberg che in Dallapiccola si compiono nel segno dell'inquietudine, del dubbio e del rigore etico. Ritengo che ai nomi storici di Schönberg, Webern e Berg debba essere strutturalmente associato quello di Dallapiccola, con un ampliamento del concetto di *Trinità* in quello di *Quadrinità*¹³. Dallapiccola è infatti un altro dei padri fondatori del metodo dodecafonico, a cui apporta un personale e fondamentale contributo.

Arnold Schönberg è il principale punto di riferimento di tutta l'esistenza di Dallapiccola, che come Schönberg sa costruire il futuro sulla conoscenza del passato. Rivoluzione e tradizione: «I belong to the Middle Ages. My culture was based on the culture of the Middle Ages, above all on the mystics of thirteenth century Italy. [...] In music there is an active tradition and Webern was the follower of an active tradition. On the other hand, we have "traditionalism" and I don't like traditionalism because this is only the habit of being traditional. But active tradition was living in the whole Schoenbergian school of Vienna»¹⁴. Per comprendere il legame che intercorre fra Dallapiccola e Schönberg, è necessaria un'analisi distinta su tre differenti piani. Primo: la cronologia del rapporto Dallapiccola-Schönberg; secondo: le influenze delle opere di Schönberg sulle opere di Dallapiccola; terzo: l'ebraismo. Queste tre tematiche ci aiutano a penetrare la complessità e la profondità del rapporto estremo fra Schönberg e Dallapiccola e più specificamente fra il *Moses und Aron* e l'*Ulisse*.

La cronologia dunque, come primo punto.

Nel 1921, a soli 17 anni, su sollecitazione del suo maestro Antonio Illersberg Dallapiccola scopre *Harmonielehre* in edizione tedesca (l'acquisto del volume avviene a Trieste il 30 agosto 1921, presso la celebre libreria Schmidl)¹⁵, e comincia a riflettere sui *Quartenakkorde* (che permettono il totale cromatico) dall'ottica della razionalità schönberghiana: quarant'anni dopo scriverà in caratteri capitali a tal proposito «*How Life Begins*»¹⁶.

Subito dopo il suo arrivo a Firenze, Dallapiccola ascolta *Pierrot lunaire* e vede Arnold Schönberg di persona in quel mitico primo aprile del 1924 alla Sala Bianca di Palazzo Pitti. Egli rimane colpito, tra l'altro, dallo straordinario incontro fra Schönberg e Puccini, che ricorda così: «you cannot imagine two more different personalities than Schoenberg and Puccini... but why were they able to find contact?... because both had a love for music and not for their own music»¹⁷. Ecco una delle origini dell'umanesimo dallapiccoliano¹⁸.

¹² Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in *Werke und Briefe*, hgg. v. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, vol. 1, Frankfurt a. M., 1969, p. 459. La frase è citata da Dallapiccola nello scritto *Musici del nostro tempo: Vito Frazzi*, in «La Rassegna musicale», X, 6 (giugno 1937); in XXXIV Settimana Musicale Senese, *Concerto dedicato a Vito Frazzi*, programma di sala, 29 agosto 1977; infine in PM, pp. 262-263. Ma la frase è collegata da Dallapiccola soprattutto alla figura di Ferruccio Busoni (cfr. Luigi Dallapiccola, *Prefazione alle lettere di F. Busoni alla moglie, 1955*, in AIM, pp. 98).

¹³ Termine coniato dallo stesso Dallapiccola in relazione a studi seriali riguardanti la preparazione del materiale per *Tre Poemi*: esiste un foglio di appunti seriali denominato *Quadrinità di Annalibera*; ACGV, LD.Mus.51.

¹⁴ *Schönberg and the Viennese School: Three Points of View*, in «The New England Conservatory Bulletin, Centennial Issue», 1968, vol. 1, n. 2, pp. 26, 28.

¹⁵ Cfr. Maria Girardi, *Tracce di Dallapiccola a Trieste e qualche inedito*, in *Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 299-305.

¹⁶ Luigi Dallapiccola, *Presentazione della Harmonielehre*, PM, p. 240.

¹⁷ *Schönberg and the Viennese School: Three Points of View* cit., p. 26.

¹⁸ L'importanza di *Pierrot lunaire* per Dallapiccola si evince dalla quantità di scritti e citazioni che il compositore dedica al lavoro schönberghiano, fra cui *Ascoltare la musica* (conversazioni per Radio France, 1945; pubblicate parzialmente in «Agorà», II, 3, marzo 1946; PM, pp. 125-139), *Di un aspetto della musica contemporanea* (cfr. nota 19), *Sulla strada della dodecaфонia* (cfr. nota 36). Né va dimenticato infine che fra il 1972 e il 1975 Dallapiccola si

Nel 1925 avviene il primo, problematico incontro con il mondo dei dodici suoni. Ricorda il compositore: «Il mio cammino sulla strada della dodecafonia fu tutt'altro che facile: i due articoli apparsi a Vienna nei "Monatsblätter des Anbruchs", nel 1925, che riuscii a trovare, mi sembrarono così schematici, da rasentare per me l'incomprensibilità». Qualche anno dopo fa un piccolo passo avanti sulla strada della conoscenza: «Ho l'impressione di aver sentito per la prima volta nel 1933 il termine "dodecafonia" e son certo di averne sentito parlare in modo molto vago e impreciso»¹⁹.

Nel 1935 Dallapiccola legge il saggio di Herbert Fleischer, *Il problema Schönberg*, e ne rimane profondamente influenzato, tanto da dedicare principalmente al compositore viennese il suo primo discorso pubblico all'Accademia del Regio Conservatorio "Cherubini", *Di un aspetto della musica contemporanea*²⁰, che tiene nel 1936 e nel quale sottolinea l'aforisma schönberghiano: «Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen». Il contesto retrivo nel quale viene letto il discorso (parla di Schönberg in rapporto all'atonalità e al pubblico, e infine di Alban Berg) proiettano Dallapiccola in un'aura rivoluzionaria, e riflettono il suo coraggio e insieme la sua capacità di leggere i tempi con largo anticipo. Non a caso, poco prima della morte, il compositore ricorderà quel momento così:

«L'8 marzo 1936, tenni il primo discorso pubblico della mia vita. L'argomento da me scelto, col titolo *Di un aspetto della musica contemporanea*, riguardava la Seconda Scuola di Vienna. Era la prima volta che a Firenze si parlava di musica dodecafonica e, credo, la prima volta che qualcuno aveva il coraggio di parlare con amore di Arnold Schoenberg. Inoltre avevo inserito una succinta descrizione formale di *Wozzeck* e mi ero permesso di commemorare Alban Berg, scomparso da pochi mesi, con accento senza dubbio commosso. Riguardando oggi la mia conferenza (pubblicata nel 1938 negli *Atti dell'Accademia*), debbo riconoscere che il suo stile – anche a prescindere dal soggetto in sé provocatorio – era insolente; un po' per la mia giovane età, un po' perché – avendo avuto al Conservatorio assai più nemici che amici – avevo sentito il bisogno di proclamare alcune scomode verità. Ricordo ancora la discussione animatissima, anzi violenta, che ebbi – dopo la lettura – con uno dei professori del "Cherubini" [...] Avevo avuto la soddisfazione di mettere le mie carte in tavola, per mai più ritirarle»²¹.

Da questo momento il giovane compositore comincia il suo percorso dodecafónico, nello spirito schönberghiano della radicale responsabilità etica dell'artista. Il problema della *Verantwortung* posto da Martin Heidegger in relazione ai drammi del Novecento viene totalmente abbracciato da Dallapiccola, che non si tira indietro di fronte alle più gravose responsabilità di uomo e di artista. Inizia lo studio delle partiture dei compositori viennesi, che la lunga parentesi bellica renderà particolarmente problematica, e subito dopo la guerra si fa promotore, con Mario Peragallo, del ritorno della musica di Schönberg in Italia organizzando nel 1947 una tournée con *Pierrot lunaire* e *Ode to Napoleon*. Nel programma di sala che accompagna la tournée, egli giudica Schönberg «Un caso unico, nell'epoca nostra; il più grande, il più prezioso»²², definendo il suo arrivo sulla scena musicale del Novecento come un appuntamento ineluttabile con la Storia, simile all'arrivo del Commendatore sulla scena del *Don Giovanni*. Ricorda Dallapiccola:

«Poco dopo il viaggio a Londra ebbi la visita dell'amico e collega Mario Peragallo, il quale mi disse che era necessario fare qualche cosa per la musica del nostro secolo e che desiderava parlarne con me. Il primo, anzi il solo nome che si fece quel giorno fu quello di Arnold Schoenberg che – sentivamo – dovesse essere rimesso con tutti gli onori in circolazione nel nostro paese, dove per troppi anni era stato trascurato e osteggiato per troppe ragioni, prima di tutte quella razziale. Si pensò subito al *Pierrot lunaire*: e Peragallo si mise al lavoro, scritturando artisti come Pietro Scarpini, Sandro Materassi, Pietro Grossi, etc.; col suo raro talento organizzativo fissò un numero incalcolabile di prove e, infine, decise – per completare la serata – di includere

avventura nella traduzione italiana di tutto il ciclo di poesie di Albert Giraud, *Tre volte sette poesie*, (Cfr. Luigi Dallapiccola, *Il Dandy*; ACGV, LD.LVIII.11; cfr. inoltre le note 48 e 49).

¹⁹ Luigi Dallapiccola, *Über Arnold Schönberg*, in *Beiträge 1974-75*, Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 9-19. Il manoscritto in versione italiana è intitolato *Di Arnold Schönberg*; ACGV, LD.LVIII.9.

²⁰ Luigi Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in *Atti dell'Accademia del Regio Conservatorio di musica "Luigi Cherubini"*, Firenze, La Stamperia, 1938; ripubblicato in PM, pp. 207-224.

²¹ Luigi Dallapiccola, *Über Arnold Schönberg* cit.

²² Luigi Dallapiccola, *Nota su Arnold Schönberg*, in Programma di sala "Arnold Schönberg, Pierrot Lunaire – Ode a Napoleone Buonaparte", Accademia Filarmonica Romana, Teatro Eliseo, Roma, 19 aprile 1947.

nel programma *l'Ode a Napoleone Buonaparte*. [...] Questa fu la prima ripresa europea del *Pierrot* e la prima italiana dell'*Ode*. L'esito fu estremamente consolante. Si sa che le guerre accelerano il ritmo della vita: niente di strano, quindi, che il pubblico si trovi a dover rivedere giudizi e posizioni spirituali di fronte alle opere d'arte come di fronte ai nuovi problemi della vita. Il tempo non era passato invano. Se nel 1924 il pubblico italiano aveva protestato (e talvolta in modo volgare), nel 1947 i concerti furono ascoltati con la massima attenzione e coronati da successo. Ebbe ragione Massimo Mila dicendo che nel 1939 il pubblico si era addormentato neo-classico, per svegliarsi espressionista qualche anno dopo il conflitto»²³.

Ormai le scelte dall'apiccoliane sono compiute e la radicale vicinanza ideale con il maestro viennese si palesa in uno scritto polemico che appare sul «Mondo»²⁴, in risposta a un siglato detrattore della *Seconda Sinfonia da camera op. 38* di Schönberg (V.N., corrispondente del «Nuovo Corriere», che scrive: «Arnold Schoenberg rinnega il motivo di tutta la sua vita»). Dopo aver ricordato il portato della «rivoluzione musicale compiutasi nel quarto di secolo compreso tra le due date»²⁵ che videro la nascita e la conclusione di quel brano (1914 e il 1939), Dallapiccola afferma che di fronte «a così gratuita affermazione ci limiteremo ad informare il cronista che il Maestro viennese, immediatamente prima di concludere la *Seconda Sinfonia*, ci aveva dato il *Concerto per violino* e il *Quarto Quartetto*; subito dopo, il *Kol Nidre*, per Rabbino, coro e orchestra, *l'Ode a Napoleone Bonaparte*, il *Concerto per pianoforte e orchestra*, il *Tema con variazioni per orchestra*. Non abbiamo notizia di ciò che ha ultimato dopo il 1943. Tuttavia la conoscenza delle sei vaste opere elencate ci mette in grado di affermare senza timore di smentita che Arnold Schoenberg segue e sviluppa il motivo di tutta la sua vita con quella fede, con quella coerenza, con quella superiore morale che sino a ieri i pochi gli riconoscevano; che oggi risultano evidenti a un numero sempre maggiore di uomini». E in merito alle composizioni oggetto della tournée italiana, Dallapiccola realizza una trasmissione per Radio France analizzando compiutamente *Pierrot lunaire* e *Ode to Napoleon*:

«volsi esemplificare leggendo e commentando, parola per parola, il frontespizio del *Pierrot lunaire* di Arnold Schoenberg. [...] per dimostrare come spesso su un frontespizio, apparentemente freddo [...] siano espresse molte cose [...] Il *Pierrot lunaire* è dedicato all'attrice Albertine Zehme, che ne fu la prima interprete e si compone di *tre volte sette poesie* del poeta belga Albert Giraud, postparnassiano, tradotte in lingua tedesca da Otto Erich Hartleben. *Tre volte sette poesie*: con tale indicazione Schoenberg ci informa di come abbia voluto proporzionare le varie parti del suo lavoro. Il complesso strumentale è il seguente: Flauto e Ottavino; Clarinetto e Clarinetto basso; Violino e Viola; Violoncello; Pianoforte. A cui si aggiunge la voce recitante. [...] Negli ottanta anni che precedettero la composizione del *Pierrot lunaire* i compositori avevano dimostrato la tendenza a esprimersi con mezzi sempre più vasti. [...] né Wagner né Mahler avrebbero potuto concepire, in quanto figli dell'epoca della grande orchestra, un insieme di cinque solisti come quello immaginato da Schoenberg, complesso, si badi bene, che non può essere catalogato come *musica da camera*. A Schoenberg si deve l'aver riscoperto il suono singolo [...] e di aver spremuto dal suono singolo tutta la sua poesia. Aggiungerò che soltanto in sei pezzi, sui ventuno del *Pierrot lunaire*, prende parte tutto il complesso. [...] E col *Pierrot lunaire* comincia l'epoca del piccolo complesso, riconquista di cui la nostra epoca probabilmente potrà andare orgogliosa. [...] Chi abbia seguito le recite del Teatro Ebraico (mi riferisco in modo particolare al *Geremia* di Zweig) non mancherà di restare colpito dall'analogia fra la tradizionale recitazione ebraica e la declamazione adottata da Schoenberg»²⁶.

Sempre nella stessa trasmissione radiofonica Dallapiccola analizza *Ode to Napoleon Bonaparte*: «Siamo nella *protest music*. Non è difficile vedere come lo Schönberg abbia scelto il testo di Lord Byron per ragioni di prospettiva storica: si cambi il nome di Napoleone e si vedrà come ogni parola si attagli a meraviglia ad altro despota, maledetto dagli uomini in questo secondo quarto di secolo forse assai più di quanto Napoleone non lo sia stato». Come non vedere nell'operare civile e musicale di Schönberg un riflesso diretto e conseguente nelle opere di protesta che lo stesso Dallapiccola compone dopo il tragico annuncio del 1° settembre 1938? Un frase

²³ Luigi Dallapiccola, *Über Arnold Schönberg* cit.

²⁴ Luigi Dallapiccola, *Precisazione*, in «Il Mondo», 5 ottobre 1946, p. 10.

²⁵ Le due date a cui fa cenno sono il 1914 e il 1939, cioè quelle estreme della composizione schönberghiana. Infatti la *Seconda Sinfonia da camera op. 38* è stata interrotta e poi ripresa 25 anni dopo.

²⁶ Luigi Dallapiccola, *Conversazione su "Pierrot lunaire" e "Ode to Napoleon"*, Radio France, 30.4.1947.

emblematica chiude quella trasmissione per Radio France, che ci riporta al nostro assunto iniziale sulla sofferenza come dono: «Cose necessarie all'artista, come è necessaria la sofferenza all'uomo, per dargli forza di fronte alla vita».

Ancora nel 1947 Dallapiccola dedica una lunga recensione al volume *Schönberg et son école* di René Leibowitz²⁷, che giudica «di eccezionale importanza», nonostante siano in corso fra il critico francese e Dallapiccola polemiche aspre in merito ai retaggi tonali ancora presenti nella musica dallapiccoliana²⁸. Ma è nel 1948 che Dallapiccola inserisce in partitura un segno che va oltre l'aspetto musicale: in quell'anno compone *Quattro liriche di Antonio Machado*, e in fondo compare per la prima volta una data per lui sacra, "13 settembre" (giorno di nascita di Arnold Schönberg), posta in calce senza alcuna indicazione, dunque un modo per allora ancora segreto di rendere omaggio all'iniziatore del sistema dodecafonico.

Il 1949 è un anno speciale. In merito alla polemica fra Schönberg e Thomas Mann sul *Doctor Faustus* Dallapiccola scrive: «Credo [...] che meno pubblicità si darà a questa incresciosa polemica e meglio sarà. [...] Penso come dagli uomini si debba estrarre, per quanto possibile, il bene e ignorare il male. (Degli uomini, s'intende, che tanto hanno dato al mondo)»²⁹. Ecco il segnale fondamentale del suo pensiero, «estrarre il bene e ignorare il male», che troverà nell'*Ulisse* il suo massimo sviluppo. La polemica addolora sinceramente Dallapiccola, da un lato profondamente legato a Thomas Mann, dalla cui letteratura è fortemente influenzato tanto da dedicargli il secondo dei *Canti di liberazione* «per il 6 giugno 1955», dall'altro radicalmente e ineluttabilmente ancorato al mondo di Arnold Schönberg. L'epistolario triangolare fra Dallapiccola, Lavinia Jollos Mazzucchetti e Thomas Mann è fedele testimone di quanto il compositore italiano sia intento a sollecitare una immediata conclusione della polemica³⁰.

Un anno speciale, il 1949, perché da questo momento fra Dallapiccola e Schönberg si stringe per la prima volta un rapporto personale, che sarà intenso e brevissimo, poiché al compositore viennese rimangono due soli anni di vita. Nella sua prima lettera a Schönberg³¹, Dallapiccola ricorda quello storico 1° aprile 1924 alla Sala Bianca di Palazzo Pitti, il lungo silenzio successivo in cui spesso si domanda «Che opera starà occupando in questo momento lo spirito di Schoenberg? (Domande che restavano senza risposta...)», e lo paragona agli «eroi della libertà»: paragone significativo poiché è l'anno in cui viene eseguito per la prima volta *Il Prigioniero*, e dunque la definizione (sottolineata) suona quasi come una dedica ideale. Ma è il finale di quella prima lettera che chiarisce definitivamente i sentimenti dallapiccoliani: Dallapiccola saluta Schönberg con le parole: «Maestro di color che sanno», le stesse parole riferite da Dante a Aristotele quando lo incontra insieme alla sua guida Virgilio (*Inferno*, IV, 131). Ecco svelato cosa rappresenti Schönberg per Dallapiccola: «Maestro di color che sanno». Schönberg risponde: «Erst

²⁷ Luigi Dallapiccola, *Schönberg et son école*, in «Le Tre Venezie», n. 7-8-9, XXI (luglio-agosto-settembre 1947), pp. 287-190.

²⁸ A quelle accuse, arrivate dopo *Sex carmina Alcaeï*, Dallapiccola risponde piccato dando del fanatico al critico francese, ma inizia comunque un percorso di severa condotta dodecafonica che lo porterà, agli inizi degli anni Cinquanta, ad abbandonare del tutto ogni sorta di retaggio tonale di cui era stato, a ragione, accusato. Cfr. Mario Ruffini, *Un ponte verso il centenario*, in Id., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, pp. 53-54. Cfr. inoltre Ulrich Mosch, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna*, in *Dallapiccola, letture e prospettive*, a cura di Mila De Santis, Lucca, Lim-Ricordi, 1997, pp. 119-129.

²⁹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Lavinia Jollos Mazzucchetti*, 22.1.1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Mann.

³⁰ Cfr. R.B., Corrispondenza da New York, *Ungriß Arnold Schönberg gegen Thomas Mann. Ein Rachspiel zum "Doctor Faustus" ~ Roman*, in «Der Bund», 6. Januar 1949. Segue la lunga lettera di Dallapiccola a Lavinia Jollos Mazzucchetti (22 gennaio 1949), cui fa seguito la bellissima lettera di Thomas Mann ancora alla Jollos Mazzucchetti (14 marzo 1949), che viene trasmessa da quest'ultima a Dallapiccola il 21 marzo 1949 e nella quale la Jollos Mazzucchetti sottolinea il valore delle affermazioni lusinghiere di Mann per Dallapiccola e lo invita a compiacersi «dell'alta approvazione del saggio Thomas!»; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Mann.

³¹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, 9 settembre 1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; Arnold Schönberg Center Wien (d'ora in poi ASC), Satellite Collections.

nach dem Tode anerkannt werden...!». E a proposito delle inutili durezza nella dodecafonia («unnötigen Härten») dice: «Es ist das auch mein Bestreben»³².

Sempre nello stesso anno Dallapiccola dedica a Schönberg per il 13 settembre *Tre Poemi*, su cui esiste già ampia letteratura³³, oltre allo scritto *Der 13. September*. Nella lettera in francese in cui annuncia l'intenzione di dedicargli il brano musicale in occasione del suo 75° compleanno, Dallapiccola scrive: «J'ai montré à M. Scherchen ma dernière partition: *Variations*, pour chant et 14 instruments [...] J'ose espérer que vous daignerez d'accepter cet humble hommage, en témoignage de vingt-cinq années d'admiration pour votre art et pur votre vie»³⁴. Schönberg risponde chiamandolo «Lieber Freund», accettando con entusiasmo la dedica del brano e ammirando l'idea alla base della composizione: «Die Idee Variationen für eine Singstimme zu schreiben ist äusserst originell und vielversprechend. Ich beneide Sie darum, dass Sie das getan haben. Schade, dass mir das nicht eingefallen ist»³⁵. Nella successiva lettera del gennaio 1950³⁶, Dallapiccola informa di essere nato nel «Kuestenland, entre Trieste et Pola», si rammarica di non essere stato allievo di Webern e dichiara di sentirsi «ein Anfaenger», aggiungendo: «Mon seul soutien est une grande foi et la certitude que votre route, Maître, est la seule qui puisse garantir la continuité de la musique».

E ancora nel mese di gennaio del 1950 Dallapiccola scrive il saggio *Sulla strada della dodecafonia*, fondamentale per ricostruire le molte fasi della conquista del sistema dodecafonico: «La dodecafonia è un linguaggio o è una tecnica? [...] (A mio modo di vedere è anche uno *stato d'animo*)»³⁷. La corrispondenza con Schönberg riprende invece ad agosto, con una lettera in risposta a una copia di «Time» ricevuta da Schönberg nel mese di luglio con «votre très spirituel commentaire»³⁸, e si arricchisce con una nuova lettera spedita subito dopo, nella quale ringrazia per il volume *Style and Idea*³⁹. Il 10 settembre Dallapiccola scrive ancora in vista del nuovo compleanno, con parole particolarmente significative: «Dieu veuille que la prochaine année, en vous envoyant nos voeux, nous puissions vous féliciter pour l'achèvement de *Moses und Aron*. Il y a besoin de votre opéra»⁴⁰. Questa ultima frase è sottolineata. Non sa ancora Dallapiccola che di lì a un anno dovrà invece piangere la morte di Schönberg, a cui si sente così legato da apporre in calce alla partitura di *Job* la data del 13 settembre, che compare per la terza volta in tre anni come compimento di un'opera musicale. Una nuova lettera di Dallapiccola è datata 27 dicembre, e in essa si evidenzia l'inizio di un impegno per riuscire a portare in Italia la grande opera schönberghiana: «Il y a un an, je vous écrivais en exprimant le désir d'apprendre quelque chose sur *Moses und Aron*; depuis quelque temps je suis au courant des pourparlers entre Vous, Maître, et M. Francesco Siciliani, directeur artistique du "Mai Musical Florentin". [...] Je veux [...] exprimer le désir, l'espoir que vous pourparler avec la direction [...] arrivent, dès que possible, à la solution désirée par tous ce qui attendent, de votre *Moses und Aron* une nouvelle révélation»⁴¹. L'attesa e l'interesse

³² Arnold Schönberg, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, Los Angeles, 16. September 1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

³³ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002, pp. 200-204.

³⁴ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 2 décembre 1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections. Cfr. inoltre Luigi Dallapiccola, *Der 13. September*, in «Stimmen», Berlin, 16, 1949, numero speciale «zum 75. Geburtstag Arnold Schönbergs», poi in versione italiana in PM, pp. 237-238.

³⁵ Arnold Schönberg, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, Los Angeles, 10. Dezember 1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

³⁶ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 9 janvier 1950; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

³⁷ Luigi Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia*, in «Aut-Aut», I, 1 (gennaio 1951), poi apparso in varie traduzioni, e ripreso in AIM, pp. 157-168, quindi in PM, pp. 448-463: p. 459.

³⁸ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 13 août 1950; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

³⁹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 22 août 1950; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

⁴⁰ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 10 septembre 1950; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

⁴¹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 27 décembre 1950; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

per l'opera biblica di Schönberg si fanno via via più forti, mentre inizia il tempo in cui il germe antico della figura di Ulisse getta i primi concreti passi dentro i pensieri di Dallapiccola: le due opere fondamentali dell'intero teatro musicale del Novecento trovano in questo periodo il loro primo contatto, e la sacra rappresentazione *Job* va considerata a tutti gli effetti l'ultima prova nel campo del teatro musicale prima di *Ulisse*.

Ormai Schönberg considera Dallapiccola un vero amico, e lo ringrazia per gli auguri di fine anno accennandogli ai contatti con Siciliani e Scherchen: sorvola sul *Moses und Aron* e accenna invece alla propria speranza di vedere rappresentate in Italia «*Erwartung, Glückliche Hand* und *Von Heute auf Morgen, welche drei einen Opernabend füllen*»⁴². Subito dopo gli invia una lunga e confidenziale lettera, un vero documento riservato in cui rivendica con forza la paternità della “Klangfarbenmelodie” già dal tempo di *Harmonielehre*. Tale precisazione segue a una equivoca attribuzione a Webern della “Klangfarbenmelodie” ingenerata da Fritz Dorian-Deutsch, e alimenta nel compositore viennese il grave sospetto di una congiura antiebraica: «Wenn ich Ihnen aber nun doch darüber schreibe, so geschieht es wegen der in der Welt vorherrschenden Sucht, den Juden, zu Gunsten des Ariers herabzusetzen»⁴³. In questo rapporto sempre più confidenziale, si parla ormai principalmente del *Moses und Aron*, e dei problemi legati a una esecuzione in Italia, come avviene nella lunga lettera di risposta che Dallapiccola spedisce dopo aver incontrato Siciliani, e nella quale ringrazia per la fiducia ricevuta riguardo alle confidenze sulla “Klangfarbenmelodie”, augurandosi di parlarne al più presto di persona appena gli sarà possibile recarsi in California: «au mois de juin, je compte me rendre aux Etats-Unis. Et je voudrais faire tout mon possible pour ne pas vous manquer encore une fois»⁴⁴.

Ma l'incontro fra i due compositori avverrà solo attraverso la loro opera, perché Schönberg muore il 13 luglio, e a Dallapiccola rimarrà il solo *Ulisse* quale mezzo per dialogare col *Moses und Aron* e con il suo autore. Il 27 settembre 1951 Dallapiccola offre alla Radio Italiana la sua dolorosa testimonianza: «La mattina del 14 luglio scorso la Radio Americana annunciò che tardi, la sera precedente, a Los Angeles, si era spento Arnold Schoenberg. Fui preso da *smarrimento* e *solitudine*. [...] Schoenberg era un Martire, un Santo!»⁴⁵. Dallapiccola usa le stesse parole che Schönberg aveva usato per Gustav Mahler, e si dispera per il mancato compimento del *Moses und Aron*, sottolineando il suo stato d'animo: “smarrimento e solitudine”.

Nel 1952 Dallapiccola torna ad argomentare di Schönberg e del suo sistema con *Testimonianza sulla dodecafonìa*, che appare in appendice al volume di Josef Rufer. Qualche anno più tardi dedica alla moglie Laura la più intima delle sue composizioni, *An Mathilde*, su testi di Heinrich Heine (come è noto Mathilde era il nome della prima moglie di Schönberg); subito dopo Dallapiccola compone *Cinque Canti*, dove compare in musica la figura emblematica della croce, simbolo della sofferenza umana, e ancora una volta – dopo le *Liriche di Machado*, i *Tre Poemi* e *Job* – appare la data del 13 settembre in calce alla partitura. Fa riflettere la presenza congiunta della croce (anzi delle cinque croci) e della data⁴⁶. Una data così forte che Dallapiccola la sottolinea anche nelle sue vicende private: conservo i “Menu di bordo” del suo viaggio in nave verso gli Stati Uniti del 1959; in nessuno di essi compare alcun segno di penna, tranne che in uno: quello del 13 settembre, dove Dallapiccola appone la sua sigla sotto l'emblematica data.

Nel 1963 ha modo di ricordare *How life begins*, quando scrive la *Presentazione della Harmonielehre* in occasione dell'edizione italiana curata da Luigi Rognoni, intitolata *Manuale di Armonia*, che secondo Dallapiccola più opportunamente dovrebbe essere tradotta *Trattato*. Un'occasione ghiotta per ricordare la celebre stroncatura della fondamentale opera teorica

⁴² Arnold Schönberg, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, Los Angeles, 8. Januar 1951; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

⁴³ Arnold Schönberg, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, Los Angeles, 19. Januar 1951; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

⁴⁴ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, le 16 mars 1951; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg; ASC, Satellite Collections.

⁴⁵ Luigi Dallapiccola, *Omaggio a Arnold Schönberg*, RAI Radiotelevisione Italiana, 19 settembre 1951.

⁴⁶ Per una scheda su *Quattro liriche di Antonio Machado*, *Tre Poemi*, *Job* e *Cinque Canti*, cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., *passim*.

schönberghiana da parte di Ildebrando Pizzetti, all'origine della sua curiosità nell'acquistare il volume (l'episodio trova un antecedente in Joseph Koffler), grazie al quale riconosce una ulteriore qualità del compositore viennese, *Wissen und Gewissen*⁴⁷.

Passati gli anni Settanta, dunque cinquant'anni dopo quel primo aprile del 1924, non si era ancora spenta in Dallapiccola l'influenza di quell'antico ricordo e soprattutto del *Pierrot lunaire*. È ben noto quanto quella composizione lo abbia influenzato nella sua ideale opera prima qual è *Divertimento in quattro esercizi*⁴⁸, nonché nella sua estrema attenzione alle espressioni della cultura ebraica, che segna una sottesa quanto costante influenza sulla sua intera produzione. Ma è incredibile scoprire che *Pierrot lunaire* riemerge ancora una volta, e in modo inaspettato, quando fra il 1972 e il 1975 Dallapiccola compie un tentativo di traduzione in lingua italiana delle poesie di Albert Giraud utilizzate da Schönberg⁴⁹. Il documento è datato da Mila De Santis «1947-1949 ca.», ma l'errore è evidente poiché il manoscritto di Dallapiccola è un abbozzo pieno di cancellature scritto su carta di riuso, al cui verso vi sono note su programmi televisivi dell'epoca. Una di queste note dattiloscritte, intitolata *Ritratto di Clarke Gable in TV*, recita testualmente: «una trasmissione televisiva dedicata a Clarke Gable, l'attore cinematografico scomparso dodici anni fa, il 16 novembre 1960». Da ciò si evince che Dallapiccola ha utilizzato quella carta in un momento successivo al 1972, che costituisce dunque il termine *post quem*. Un dato importante perché segna l'attaccamento del compositore, a mezzo secolo di distanza, a quell'opera ascoltata alla Sala Bianca subito dopo il suo arrivo a Firenze⁵⁰.

Nel 1973 Dallapiccola dedica a Arnold Schönberg la conferenza inaugurale della XXX Settimana Musicale Senese, *Premessa a un centenario*, e già il titolo prelude a una sorta di ricapitolazione generale della vita e dell'opera del viennese⁵¹. Un tema tanto a cuore da essere diviso in due momenti: il discorso relativo all'uomo-Schönberg, e quello relativo al compositore-Schönberg. A Siena Dallapiccola affronta "l'uomo", l'anno successivo alla Leeds University (23 ottobre 1974) riprende il discorso sul "compositore". Si tratta di scritti fondamentali, da leggere e meditare nella loro integralità, poiché veri e propri testamenti spirituali del pensiero dallapiccoliano: «Il Maestro che, forse, più di ogni altro del nostro secolo ho amato, quello che senza dubbio ho più di tutti ammirato, per il genio, per il suo coraggio, per il suo carattere. Amore e ammirazione che non hanno vacillato neppure un istante quando mi avvenne di leggere antiche o recenti stroncature sulla sua opera. Le stroncature passano; le Opere restano»⁵².

Nella celebre e già citata conferenza alla Leeds University Dallapiccola esordisce dicendo: «Schoenberg va considerato un compositore di teatro [...] ho l'impressione sia stato troppo poco esaminato il fatto che, in tanti altri suoi lavori, l'elemento drammatico si trovi in primo piano. [...] Si voglia riflettere al coraggio di mostrato da Schoenberg nell'introdurre una voce nella quasi sacra forma del Quartetto tedesco!». Lunghissima parte della conferenza viene dedicata al *Moses und Aron* che, nella lettura dallapiccoliana, acquista la valenza di una rivelazione:

⁴⁷ Luigi Dallapiccola, *Presentazione della Harmonielehre*, testo manoscritto (ACGV, LD.LVIII.4) redatto in occasione della presentazione del volume di Arnold Schönberg, *Manuale di Armonia*, a cura di Luigi Rognoni, traduzione di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963, avvenuta a Milano il 24 aprile 1964. Pubblicato in PM, pp. 239-246.

⁴⁸ Mario Ruffini, *Il "Divertimento in quattro esercizi" di Luigi Dallapiccola*, in *Feier der Überleitung des Kunsthistorisches Institut in Florenz in die Max-Planck-Gesellschaft*, 3. Juni 2002, Aula Magna der Universität Florenz, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, 2003, pp. 56-71.

⁴⁹ Luigi Dallapiccola, *Il Dandy*, manoscritto; ACGV, LD.LVIII.11.

⁵⁰ La datazione del documento, fissata da Mila De Santis al «1947-1949 ca.» (Gabinetto G.P. Vieuxseux, Archivio Contemporaneo, *Fondo Luigi Dallapiccola*, a cura di Mila De Santis, premessa di Gloria Manghetti, Firenze, Polistampa, 1995, n. 366, LD.LVIII.11, p.107), è dunque da considerarsi errata, e va pertanto inequivocabilmente corretta con «1972-1975».

⁵¹ Luigi Dallapiccola, *Arnold Schönberg. Premessa a un centenario*, conferenza tenuta a Siena, Palazzo Chigi Saracini, 29 agosto 1973, poi in varie altre città italiane. Pubblicata su «Chigiana», XXIX-XXX (1972-1973), nuova serie, 9-10, 1975, pp. 197-206; successivamente su PM, pp. 247-256.

⁵² Si riferisce a Ildebrando Pizzetti, per via di una nota velenosa contro *Harmonielehre* (*Di Arnold Schönberg e di altre cose*, in «Il Marzocco», 17 dicembre 1916; poi in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921), e a Pierre Boulez, autore del saggio *Schönberg est mort* («The Score», maggio 1952).

«Il libretto di tale Opera è stato scritto, sembra, nel 1927; ma forse anche prima. Opera incompiuta, si è detto, perché mancante della musica del terzo atto. La signora Gertrud Schoenberg fece riportare alla fine della partitura di *Moses und Aron* alcuni estratti da lettere del Maestro. Nel 1931 scriveva: "I would like to do everything necessary in order to have the opera complete before I return to Berlin". E nel 1949 "But I have already conceived to a great extent the music for the third act, and believe that I would be able to write it in only a few months...". Nel 1950 "... but since then I have found neither time nor mood for the composing of the third act. In fact, the third act consists of a single scene...". Ma, ancora una volta, sempre nel 1950 scrive: "It is not entirely impossible that I should finish the third act within the year". E, nel 1951, altre due righe isolate: "Agreed that it is possible for the third act simply to be spoken, in case I cannot complete the composition". Schoenberg morì prima di aver compiuto l'Opera. La sorte del Maestro non fu dissimile da quella antica di Mosè e da quella da lui descritta ne *La via Biblica* del suo protagonista Max Aruns. L'opera è stata tuttavia rappresentata e continua ad essere rappresentata. Non dimentichiamo che, probabilmente in un momento di sconforto, Schoenberg aveva espresso il dubbio che l'Opera fosse ineseguibile a meno di non ricorrere a suoni sintetici prodotti elettronicamente; dimostrando con ciò di aver trascurato di considerare che ogni valida innovazione porta seco – a breve o a lunga scadenza – i mezzi indispensabili per la sua realizzazione pratica. [...] A modo mio di vedere, l'Opera è già conclusa col secondo atto: l'invocazione disperata di Mosè "O Wort, du Wort, das mir fehlt!" è di tale portata, che – uscito Aronne di scena – sembra ci si possa dimenticare di lui. Mosè è rimasto di nuovo solo, come nelle opere precedenti. [...] Se mi è permesso di avanzare un'ipotesi, dirò di ritenere che Schoenberg sentisse, inconsciamente, che da un punto di vista drammatico l'Opera era conclusa con il secondo atto. Con ciò non si vuol negare l'estrema importanza del testo del brevissimo terzo atto (quasi un epilogo), che contiene il *Credo* di Schoenberg e la sua profezia sul popolo ebraico. [...] Dieci anni più tardi, e precisamente il 24 luglio 1933, Schoenberg rientra nella Comunità ebraica. A questo proposito il 4 agosto dello stesso anno scrive a Webern: "Già da 14 anni ero preparato a ciò che è avvenuto ora. In questo lungo periodo mi sono potuto preparare scrupolosamente e infine mi sono staccato definitivamente da ciò che mi univa all'Occidente, seppure con difficoltà e con molte tergiversazioni. Già da tempo mi sono deciso a essere ebreo e mi avrai sentito parlare qualche volta di un lavoro, sul quale non potevo ancora dire niente di più preciso, nel quale però ho indicato la strada che potrebbe intraprendere il Giudaismo nazionale. Da una settimana ormai sono rientrato anche ufficialmente nella comunità religiosa ebraica, sebbene me ne separi, non la religione (come mostrerà il mio *Mosé e Aronne*), ma la mia idea della necessità che la chiesa si adegui alle esigenze della vita moderna. È mia intenzione partecipare attivamente a questi intenti. Lo ritengo più importante che non la mia arte e, se sono adatto per questa attività, sono deciso a non fare più nient'altro se non lavorare per la causa nazionale del Giudaismo... Per queste ragioni non so per quanto tempo potrò lavorare qui e se potrò portare a fine il *Mosé e Aronne* e rielaborare il mio dramma *La via Biblica*...". [...] Come si vede, si tratta di un problema di fede. Lavorò sino agli ultimi anni della sua vita, lasciando incompiuto alla battuta 86 il primo dei *Salmi Moderni* – degna, grande continuazione delle opere d'ispirazione religiosa che avevano caratterizzato la sua ultima produzione (*Dreimal Tausend Jahre, De Profundis*) – là dove il Coro torna a ripetere con insistenza «und trotzdem bete ich» (e, tuttavia, io prego): unica degna fine di un uomo così grande»⁵³.

Poco prima di morire, Dallapiccola scrive: «La Storia della Musica dovrà tener conto di un prima e di un dopo Schoenberg. La sua grandezza di uomo è pari a quella di compositore. Un uomo di fede. Maestro che più di ogni altro ho amato»⁵⁴. Questa è dunque la cronologia del rapporto con Schönberg, che per Dallapiccola dura tutta la vita e rappresenta la spina dorsale del suo intero pensiero.

Altrettanto significativo è constatare come molte composizioni di Dallapiccola subiscano una ideale influenza dalla produzione schönberghiana, secondo punto di questa indagine. Si tratta di correlazioni dettate il più delle volte dalle analisi musicali delle partiture e non da documenti d'archivio, un percorso che si svolge nel segno della produzione che attraversa l'intera esistenza del compositore.

Alla coralità pre-dodecafonica dei *Gurrelieder* corrisponde in Dallapiccola la coralità pre-dodecafonica dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*; alla *Kammersymphonie*, in MI maggiore, corrispondono le *Tre Laudi*, che iniziano con un accordo di SI maggiore; alla solitudine

⁵³ Luigi Dallapiccola, *The Dramatic Aspect of Schönberg's Work (Schönberg compositore di teatro)*, conferenza tenuta alla Leeds University (23 ottobre 1974); ACGV, LD.LVIII.7-8. Testo parzialmente coincidente con *Arnold Schönberg. "Premessa a un centenario"* (cfr. nota 50). La trascrizione qui presentata si basa sul manoscritto originale della versione italiana.

⁵⁴ Luigi Dallapiccola, *Über Arnold Schönberg* cit.

della “Donna” in *Erwartung* corrisponde la solitudine dell’“Uomo” in *Volo di notte*⁵⁵. Il *IV Quartetto* di Schönberg è legato al nome di Elizabeth Sprague-Coolidge, e allo stesso nome sono legati ben tre lavori di Dallapiccola: *Cinque Canti*, *Parole di San Paolo*, *Sicut umbra...*

Proseguendo con il confronto fra opere dei due compositori, diventa rilevante notare come le *Variationen für Orchester* di Schönberg hanno un tema, 9 variazioni e un finale (che fanno 11). Anche le *Variazioni per Orchestra* di Dallapiccola, trascrizione del *Quaderno musicale di Annalibera*, sono costituite da 11 pezzi, e in entrambi i brani compare in modo strutturale il nome BACH. Dallapiccola dice di essere impressionato dalla forza drammatica di *Begleitmusik für eine Lichtspielszene*, e a sua volta compone musiche per tre documentari d’arte, mostrando comunque maggiore flessibilità nel rapporto con il cinema di quanta non ne avesse avuta Schönberg⁵⁶. Imponente poi la corrispondenza ideale delle musiche scritte da entrambi come impegno sociale, protesta civile, espressione dell’odio feroce verso la tirannia: a opere come *Ode to Napoleon Bonaparte* o *A survivor from Warsaw* va palesemente correlata la “Trilogia”, ovvero *Canti di prigionia*, *Il Prigioniero*, *Canti di liberazione*. E a proposito dei *Canti di liberazione* uno dei testi utilizzati è l’*Esodo*, che è anche il testo alla base del *Moses und Aron*. Un altro tema comune è Gerusalemme: la nostalgia di quella città, che si esprime in Schönberg prima con *Dreimal Tausend Jahre*, poi con *De Profundis*, trovano una corrispondenza in Dallapiccola con *Tempus destruendi-Tempus aedificandi*. Le due grandi opere teatrali hanno entrambe un seguito: *Der erste Psalm* è la chiara continuazione del *Moses und Aron*, non diversamente da *Tempus destruendi-Tempus aedificandi* e *Commiato* che completano l’illuminazione mistica dell’*Ulisse*, attaccando entrambe sulla stessa nota Sol# (Sol diesis) suonata all’unisono dall’orchestra nel momento dell’intuizione divina da parte dell’eroe. Entrambi i compositori muoiono mentre lavorano a opere spirituali che rimangono incompiute: *Moderner Psalmen* e *Lux*.

Ma il massimo punto di congiunzione, prima di quello estremo delle due grandi opere, è toccato dalla sacra rappresentazione *Job*, composta nel 1950, anno di maggiore intensità epistolare fra i due compositori e fondamentale anticipazione di *Ulisse* (costruita similmente “a volta”). In essa Dallapiccola pone a Dio, attraverso Giobbe, «la domanda più ardua e più impegnativa che mai uomo abbia osato rivolgere alla Divinità», e per la prima volta, con una premonizione che si compirà alla fine dell’*Ulisse*, può far esclamare le parole: «Signore, Signore... oggi infine il mio occhio Ti ha veduto». La solitudine di Job nel chiedere conto a Dio dell’ingiustizia è la medesima solitudine che il compositore stesso è costretto a sopportare sia a causa della guerra e delle persecuzioni razziali che del suo essere un “dodecafonico” (ancora anni dopo ricorda lo scherno dei fiorentini contro la sua persona, quando la parola “dodecafonia” era poco meno che una bestemmia). In questa ottica è cosa nota quanto Dallapiccola incarni profondamente tutti i personaggi che di volta in volta fa salire sulla scena, da Rivière a Marsia, al prigioniero, a Job, fino all’ultima e paradigmatica figura di Ulisse, che racchiude tutte le differenti e più estreme solitudini. Rivela il compositore che con «la mia musica ho tentato di creare quella che sento essere un’atmosfera da Antico Testamento, badando però di aprire un piccolo spiraglio di luce [...] che è anche una speranza»⁵⁷. Questo documento svela, in modo significativo, il pensiero dallapiccoliano in merito al personaggio biblico, e insieme la sua visione cristiana della vita. *Job*, racconto biblico proveniente dalle culture sumerica e babilonese, permette a Dallapiccola di mostrare in pieno la sua particolare inclinazione alla numerologia: il lavoro trabocca di simboli e allusioni nascoste (in

⁵⁵ Scrive Dallapiccola a proposito di *Erwartung*: «Non si può fare a meno di riferire l’osservazione di Anton Webern: nelle 426 battute di cui si compone l’opera (della durata di circa mezz’ora) mai una volta appare la stessa figurazione, mai c’è qualche cosa che possa evocare nell’ascoltatore il senso della “ripresa”: fatto questo unico nella storia della musica. Da ciò deriva una varietà senza precedenti: ogni parola della donna, ogni sua frase nell’ansiosa ricerca dell’uomo amato, ogni azione, ogni gesto appaiono ingigantiti dalla musica». In Luigi Dallapiccola, *The Dramatic Aspect of Schönberg’s Work* cit.

⁵⁶ Scrive Dallapiccola: «La *Musica di accompagnamento per una scena di film op. 34*, ha in sé tanta forza drammatica che – trentotto anni dopo la sua composizione – ispirò una realizzazione filmata alla “Maison de la culture” di Grenoble nel 1968», in Luigi Dallapiccola, *Arnold Schönberg. Premessa a un centenario* cit., p. 248.

⁵⁷ Luigi Dallapiccola, *Dichiarazioni sul mio “Job”*, dattiloscritto del 30 ottobre 1950 (giorno della prima rappresentazione), poi in *ESZ News*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, novembre 1992, p. 5.

questo è il più berghiano dei "Viennesi") ed è pieno di numeri che sommati fanno dieci, nonché di formule "a specchio" (l'intero lavoro ha struttura circolare) o di parole paradigmaticamente dallapiccoliane come "stelle" e "cielo". Con *Job* si affronta in pieno il tema della giustizia, il perché del male e la sua conciliabilità col bene, e lo stesso compositore afferma che *Job* si presenta chiaramente come «a kind of reply, a first step that will lead to *the* reply»⁵⁸. Con *Job* la via è dunque segnata, e della luce si possono già intravedere i primissimi bagliori; altre risposte arriveranno con *Canti di liberazione*, con *Requiescant*, passi intermedi di una strada che condurrà alla luce definitiva di Ulisse, che nell'estrema ansia di conoscenza troverà la *risposta* definitiva e suprema⁵⁹.

Da *Job* partono, anzi ripartono, la ricerca tecnica e quella spirituale, quel doppio cammino che Dallapiccola persegue per tutta la vita. È per questo motivo che la sacra rappresentazione si configura come un antecedente di *Ulisse*, non diversamente da come nell'esegesi biblica Giobbe rappresenti una prefigurazione di Cristo⁶⁰. L'interrogativo biblico «Invenitque eum via errantem in agro, et interrogavit quid quaereret» (*Genesi*, XXXVII, 15), si trasforma in «Chi cerchi?» (Mann, *Il giovane Giuseppe*, cap. "Giuseppe va dai fratelli", par. "L'uomo sul campo"), e poi in «Chi è costui che oscura il consiglio» (Dallapiccola, *Job*, N. 6), fino all'ulissico «Chi sei? Che cerchi?» (Dallapiccola, *Ulisse*, Scena quarta). E scrive a tal proposito Dallapiccola: «Passo alla Chiesa di San Felice. E, mentre prego, "vedo" come il "Chi sei?" possa assumere altre dimensioni. Domanda *fondamentale* nella vita, sia che la domanda venga rivolta a noi stessi o ad altri. "Ist's möglich?" è sempre la domanda-base»⁶¹.

Non mi sembra siano mai stati notati due collegamenti significativi fra *Moses und Aron* e *Job*: innanzi tutto la serie dell'opera di Schönberg inizia con un semitono ascendente (La-Sib, seconda minore), lo stesso utilizzato da Dallapiccola per *Job*. Inoltre, leggendo per moto retrogrado le prime due note (La-Sib) e le ultime due note (Si-Do) della serie realizzata da Schönberg, si evince che lette nel modo retrogrado costituiscono le quattro note emblematiche del nome BACH, che di lì a poco anche Dallapiccola, nel *Quaderno musicale di Annalibera*, avrebbe evocato⁶².

Dallapiccola apporta dunque nuove e fondamentali modalità di derivazione della serie: utilizza sia la derivazione tratta da uno dei gruppi di microserie della serie principale (che conserva quindi una spiccata filiazione e riconoscibilità dalla serie principale), sia la derivazione per selezione (già utilizzata da Berg, che ovviamente si differenzia profondamente dalla serie di provenienza), ma di quest'ultimo metodo Dallapiccola non farà uso in nessuno degli ultimi lavori⁶³. Abbinando ogni microserie di tre o quattro note anche in funzione delle caratteristiche intervallari, dunque emotive, a questo o quel personaggio o situazione, Dallapiccola configura a priori la definizione dei differenti personaggi, permettendo di collegare drammaticamente una serie a un preciso contesto scenico; tale procedimento permette inoltre di assegnare a personaggi simili delle serie derivate con caratteristiche analoghe, poiché frutto di una filiazione vicina, o viceversa. Si ottengono così, con mezzi esclusivamente dodecafonici, notevoli differenziazioni della materia teatrale, e si tratta di una risposta particolarmente significativa da parte di Dallapiccola alla domanda o al dubbio, da più parte espressi, se la dodecafonia sia o meno adatta al teatro musicale. Un mezzo tecnico sperimentato per la prima volta in *Job* e portato a pieno compimento nell'*Ulisse*.

⁵⁸ Luigi Dallapiccola, *What is the answer to "The Prisoner"*, in «San Francisco Sunday Chronicle», 2.12.1962, p. 27.

⁵⁹ Mario Ruffini, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola*, in Teatro Massimo Bellini, Fondazione, *Il Prigioniero / Job. Luigi Dallapiccola*, Stagione Lirica 2004, Catania, 4 maggio 2004, pp. 55-111. Cfr. inoltre Luigi Dallapiccola, *Intorno a "Ulisse"*, Rai Radiotelevisione Italiana, conversazione registrata nel settembre 1968 in occasione della prima rappresentazione assoluta di Berlino.

⁶⁰ Cfr. F.P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1966, pp. 67-81.

⁶¹ Luigi Dallapiccola, *Diario*, 21 marzo 1962.

⁶² Per queste mie personali intuizioni ho avuto l'autorevole avallo di Romano Pezzati, che ringrazio di cuore per il preziosissimo aiuto.

⁶³ Cfr. Rosemary Brown, *Continuity and Recurrence in the Creative Development of Luigi Dallapiccola*, University of Wales, Tesi di dottorato in filosofia, A.A. 1976-1977, in ACGV, LD.Cr.74.

Continue sono dunque le corrispondenze ideali fra le musiche di Schönberg e Dallapiccola, cui abbiamo fatto solo un accenno, e parallela è l'incompiutezza dei loro ultimi lavori: questo aspetto, "l'incompiutezza", ritorna in modo rilevante nell'analisi di *Ulisse*.

Un terzo punto, l'ebraismo, congiunge fortemente i due compositori, e aiuta a fare ulteriore luce sull'eccezionale interesse di Dallapiccola per Schönberg e per il suo *Moses und Aron*. L'ebraismo non incrina in alcun modo il cristianesimo dallapiccoliano, ma lo problematizza, portandolo a vivere in linea con l'adagio ebraico che recita: «non è importante se Dio esiste o non esiste. Importante è che gli uomini vivano come se Dio esistesse!». Il senso di responsabilità radicale è talmente forte in entrambi che si configura come il più alto collante spirituale delle rispettive opere e vite. D'altronde la stessa illuminazione mistica di Ulisse non va intesa in senso confessionale, come ricorda lo stesso compositore: «Ho dato un'occhiata a qualche critica. Resto sorpreso nel vedere come *non uno* abbia capito che la scoperta di Dio del mio Ulisse non significa affatto che sia diventato cristiano cattolico apostolico romano»⁶⁴.

Molte sono le congiunzioni che avvicinano Dallapiccola alla cultura ebraica, che si riscontrano innanzi tutto nella forte e ieratica influenza di Schönberg come nella vicinanza della moglie Laura. L'uso della voce è una costante di tutta la produzione dallapiccoliana, ed è il primo segnale di una istintiva vicinanza a culture nelle quali il rapporto fra "parola e musica" è consustanziale all'idea del sacro. Un ulteriore elemento è la grande attrazione verso il mondo biblico, che si riconosce nella ricchezza di testi sacri della biblioteca privata di Laura e Luigi Dallapiccola, come nella sua specifica produzione musicale (ben tre brani sono tratti da episodi biblici: *Job*, *Canti di liberazione*, *Parole di San Paolo*, e anche *Ulisse* utilizza i versetti 4, 5, 7 del *Salmo 84*; frequente è anche l'uso di antichi canti della Chiesa, come il *Dies Irae* dei *Canti di prigionia* o il *Te Deum laudamus* di *Job*), o ancora nell'attenzione e nell'estremo amore per la grande letteratura biblica, fra tutti *Joseph und seine Brüder* (il romanzo di Thomas Mann, utilizzato per il libretto dell'*Ulisse*, permetteva, secondo una celebre ironia della moglie Laura, di distinguere le persone in due categorie, quelle che lo avevano letto e gli altri). La conoscenza biblica rappresenta la base fondamentale della sua cultura umanistica e un costante punto di riferimento per le sue scelte musicali. Celebre l'episodio americano: quando degli scolari di Tangelwood gli chiesero perché avesse scelto la forma di quartetto per il n. 2 della sacra rappresentazione *Job*, Dallapiccola rispose: «Un quartetto perché so leggere»; fece prendere una Bibbia, e la lesse con loro⁶⁵.

E ancora in *Job* c'è un episodio emblematico: per confutare il presunto spirito cattolico del libretto, Dallapiccola inserisce nell'ultimo numero della sacra rappresentazione un motto ebraico desunto dal *Trattato di contrappunto* di Padre Martini⁶⁶. Il motto è utilizzato per far notare in modo inequivoco che tale retrogrado, così consustanziale alla tecnica dodecafonica, segue la pratica della scrittura ebraica, da destra a sinistra. L'episodio ebbe origine quando Reginald Smith Brindle, impegnato nella traduzione inglese del libretto di *Job*, scoprì che la frase «Beato l'uomo cui corregge Iddio, non c'è morte senza peccato, né sofferenza senza colpa» non esiste nel *Libro di Giobbe*. Dallapiccola gli rivelò allora di averla desunta da uno degli antichi Padri della Chiesa, e qualcuno ebbe a commentare che la riduzione era stata fatta sicuramente da un cattolico (osservazione non del tutto peregrina, vista la presenza nel libretto di una frase come «Non c'è morte senza peccato né sofferenza senza colpa», costruita intorno a quattro sostantivi – morte, peccato, sofferenza, colpa – che se da un lato costituiscono «un quadrato magico lessicale che evoca simmetrie tipiche della costruzione dodecafonica», dall'altro sottendono la cultura cattolica della "colpa"). «Forse è questa la ragione per la quale dei tanti modi di definire il *Krebs Canon*, il Canone

⁶⁴ Luigi Dallapiccola, *Diario*, 3 ottobre 1968. In *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, p. 136.

⁶⁵ Piero Santi, *Pseudo-intervista a Luigi Dallapiccola: La sacra rappresentazione di "Job"*, Ridotto del Teatro alla Scala per l'Associazione "Amici del Teatro alla Scala", 29 maggio 1967, p. 7. Dattiloscritto; ACGV, LD.LIII.33.

⁶⁶ Luigi Dallapiccola, *Job*, partitura, Milano, Suvini Zerboni, 1950. Cfr. inoltre Mario Ruffini, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola* cit., p. 85.

a ritroso, ho scelto, fra i tanti motti antichi, dodici ne troviamo nel trattato di contrappunto di padre Martini, per esempio ho scelto quello: “Cancrizat vel canit more ebreorum” quasi per rispondere a questi amici che trovavano che si vedeva benissimo che il libretto era stato fatto da un cattolico»⁶⁷. Non va dimenticato inoltre che corre l'anno 1950, in cui l'epistolario Schönberg-Dallapiccola è particolarmente intenso, e il *Moses und Aron* è al centro di ogni discorso: la scelta di un argomento biblico come Giobbe trova un terreno particolarmente fertile. Ulteriori elementi sul rapporto fra il compositore e la cultura ebraica saranno sviluppati nel mio volume *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* di prossima pubblicazione⁶⁸.

Non mancano anche nella vita privata dei Dallapiccola “momenti ebraici” a cui viene data particolare enfasi: il compositore cita con commozione la bellissima lettera che Webern aveva indirizzato a Berg il 21 dicembre 1911 sul Natale al Flushing di New York, con le case illuminate per il *Hannukkah*, un episodio che si collega alla composizione del *Concerto per la notte di Natale dell'Anno 1956*, scritto proprio al Flushing⁶⁹. Sempre Dallapiccola, si lancia con furia contro una risoluzione dell'Unesco contraria a Israele⁷⁰.

Ma a unire Schönberg e Dallapiccola concorrono anche vicende umane spesso tristi: entrambi affrontano l'isolamento più assoluto, la derisione, le ristrettezze economiche e le persecuzioni politiche. I punti fin qui esposti convergono complessivamente nel grande alveo della dodecafonia, che è per entrambi scelta musicale ma anche teologica: per i due compositori la scelta della via più difficile nel comporre musicale è una metafora dell'insegnamento biblico, poiché la severità delle regole è la chiave per arrivare alla terra promessa. La dodecafonia ha per loro valore etico ancor prima che estetico o tecnico («è anche uno stato d'animo»). E come l'insegnamento biblico è attraversato da metafore da interpretare, così la dodecafonia è percorsa da simboli: la numerologia è uno degli aspetti più segreti della dimensione dodecafonica.

La tridimensionalità, che Schönberg coglie nella genialità di Michelangelo o dell'architetto Adolf Loos, si traduce in Dallapiccola in una presenza ricorrente del numero “tre” in tutta la sua opera, un numero onnipresente, come una segreta testimonianza del segno che maggiormente rappresenta la divinità e l'origine dell'atto creativo, senza dimenticare che nello stesso romanzo biblico di Mann tutto si svolge nel rapporto numerologico di tre e sette, come d'altronde accade nel *Kammerkonzert* di Alban Berg dedicato a Schönberg per i 50 anni, la più estrema caratterizzazione numerologica esistente in musica, uno dei più strabilianti esempi di simbolismo numerico dove tutto è misurabile e esprimibile col numero “3”, a cominciare dai tre temi: pianoforte = A(rnol)D SCH(ön)BE(r)G; violino = A(nton) (W)EBE(rn); corno = A(l)BA(n) BE(r)G. A differenza di Webern che opera – come Michelangelo nelle sue sculture – “per via di levare”; a differenza di Berg che opera – come Donatello nelle sue terracotte – “per via di porre”, Schönberg e Dallapiccola guardano insieme al passato e al futuro, e operano levando e aggiungendo. La questione numerologica sottende sia a questioni tecniche proprie della dodecafonia, sia a quell'operare “segreto” tipico degli iniziati, quali erano a tutti gli effetti coloro che si arrischiarono in quel primo Novecento nel mare aperto della dodecafonia. Non è un caso che Schönberg corregga il titolo della sua opera, elidendo la doppia “Aa” di “Aaron” come vorrebbe la scrittura in lingua tedesca e trasformandolo in “Aron”, perché il nome scritto correttamente avrebbe impedito al titolo di essere composto da 12 lettere. Né è un caso che Dallapiccola affidi il titolo della sua opera a *Ulisse* (che si compone di 6 lettere, come tutta l'organizzazione seriale, sempre divisa in tronconi di sei note) e non a *Odissèo* o *Odisseo*.

⁶⁷ Piero Santi, *Pseudo-intervista a Luigi Dallapiccola: La sacra rappresentazione di “Job”* cit.

⁶⁸ Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Firenze, in corso di stampa.

⁶⁹ Cfr. Luigi Dallapiccola, *Note sul “Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956”*, in CD CBS 61474 del 1969 (direttore Frederick Prausnitz, soprano Elisabeth Soedestroem).

⁷⁰ Cfr. Yehudi Menuhin, [*Testimonianza su Dallapiccola*], in *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, p. 27.

Si può comprendere dunque come non fossero un caso le 1000 battute precise di *Volo di notte*, o la perfetta corrispondenza numerica in *Ulisse* delle battute di Prologo+Primo Atto (scene I-VI = 1071 battute) con quelle di Secondo Atto+Epilogo (scene VIII-XIII = 1122 battute): basta sottrarre le battute della danza di Melanto e l'introduzione di Eumeo (51 battute complessive), e la corrispondenza è perfetta: 1071 battute. Come si può notare, non viene computata la scena VII, che non ha corrispondenze drammaturgiche, mentre rigorosa è la corrispondenza proporzionale del numero di battute degli episodi a specchio della celebre "volta" ulissica (I-XIII; II-XII; III-XI ecc.) o veri e propri retrogradi numerici ("Il Regno dei Cimmeri", l'episodio più vasto, si presenta con una *diminutio* numerica 3-2-1, ovvero 321 battute, quasi metafora di un luogo dove tutto finisce; "L'Epilogo", che mostra Ulisse solo in mare aperto, in viaggio verso la conoscenza, si compone di una *augmentatio* numerica esattamente inversa 1-2-3, ovvero 123 battute). Il numero complessivo dell'*Ulisse* (2514 battute) è composto a sua volta di quattro numeri che addizionati nel loro insieme fanno 12, mentre addizionati a due a due (gli estremi e gli interni) fanno 6. Per chi non ha fede sono ovviamente solo casualità, come il computo dei 6000 passi nel corso della sua quotidiana passeggiata. Ma la dodecafonia è destinata a uomini di fede, e di esattezza.

Quanto alle specifiche problematiche della tecnica dodecafonica, con i *Goethe-Lieder* compare una atomizzazione del materiale seriale, la microserie di tre note, e con essa emerge progressivamente una razionalità costruttiva e strutturale con una generalizzata estensione del principio di canone e una tendenza alla serializzazione delle durate, dei timbri e di ogni altro aspetto. Nella serie Dallapiccola riesce a configurare sempre più gli elementi caratterizzanti dell'intero brano, fra cui il semitono, che troverà la sua codificazione nel paradigmatico «Mi-Fa-Mib» dei *Goethe-Lieder*, dove il compositore, insieme alla formulazione tecnica, espliciterà la più drammatica espressione della domanda e del dubbio, da intendersi nella più completa accezione teologica, con le parole «*Ist's möglich?*». Con le microserie e le conseguenti serie derivate, inizia dunque il cammino della "domanda" che, attraverso le opposte fasi di "furore e raccoglimento" tipiche di Dallapiccola, farà incuneare quel "dubbio" nella preghiera di *An Mathilde*, nella simbolica croce dei *Cinque Canti*, nel *Natale* del Flushing, nel *Requiescant* per la madre morta (dove scompaiono definitivamente nella formulazione seriale quarte e quinte, già di fatto assenti da *Job*), nelle *Preghiere* di Murilo Mendes; e il dubbio continuerà a cercare risposte nei *Three Questions with two Answers* e nelle *Parole di San Paolo*. Finalmente con *Ulisse* (la cui serialità fondamentale inizia con la stessa microserie dei *Goethe-Lieder*, e dove una serie del primo atto è derivata dalla serie fondamentale di *Job*⁷¹) tutte le domande trovano "la risposta", e il dubbio si dissolve nella certezza della fede. *Es ist möglich!*

Tutto ciò e molto altro è alla base della profonda vicinanza fra *Moses und Aron* e *Ulisse*, le grandi opere che caratterizzano l'intera vita musicale e spirituale dei due compositori.

(FIG. 1) *Moses und Aron* basa come è noto tutta la costruzione del materiale dodecafónico sulla doppia serialità specchiata, unico modo per affermare inconfutabilmente l'irraffigurabilità divina. Dallapiccola porta alle estreme conseguenze quel dettato schönberghiano, organizzando tutti i parametri dell'*opus magnum* secondo quell'esempio, ed è così che nell'*Ulisse* tutto trova una corrispondenza a specchio: costruzione drammaturgica, costruzione musicale, costruzione numerologica, notazione musicale e così via. Tutto avendo origine dalla organizzazione del materiale seriale, da cui nasce l'intera costruzione dell'opera.

Ecco la prova dell'assunto iniziale su una serialità non riconducibile a una o più serie come avveniva nelle composizioni precedenti, poiché nell'*Ulisse* tutto si compie e deriva da una composita visione a specchio, dove ogni serie è conseguente e a sua volta origine di ogni altra serie. La serie arriva a essere metafora divina: è "irraffigurabile". Tutto mette in relazione le due opere, e così come il *Moses und Aron* non è perfettamente in linea con l'ortodossia ebraica, anche *Ulisse* si pone come un ideale cristiano che evidentemente non fa parte della perfetta ortodossia.

⁷¹ ACGV, LD.Mus.101.

Dopo un'intera vita passata nell'assoluta unione e comunione con Arnold Schönberg, Dallapiccola segna però un profondo distinguo proprio nel momento supremo. L'*Ulisse* risponde con la fede a tutte le domande (*Three Questions with three Answers*, finalmente!), e Ulisse trova la Parola: «Signore!; Mein Herr, Du!». Così come i *Canti di liberazione* arrivano alla luce dopo il buio dei *Canti di prigionia* e del *Prigioniero*, nello stesso modo il percorso faticoso e drammatico che si compie con *Volo di notte*, *Marsia* e *Il Prigioniero*, trova finalmente la via della luce e la via del bene prima con *Job*, poi con *Ulisse*. Tutto il percorso, anche quello cupo dell'inizio, scorre sotto le immancabili stelle.

Ulisse è a nostro parere la risposta cristiana all'ebraismo del *Moses und Aron*, e ne rappresenta la separazione teologica: unico segno di differenza fra Dallapiccola e Schönberg nel corso della loro intera esistenza.

Una domanda è d'obbligo: perché Schönberg non volle completare nessuna delle sue principali opere spirituali? Schönberg scrisse il testo del *Moses und Aron* nel 1928, esattamente 24 anni prima della sua morte (per inciso: terribile coincidenza con i 24 anni concessi da Thomas Mann al suo Adrian Leverkühn). Fra il 1930 e 1932 conclude i primi due atti: non basteranno 19 anni per realizzare il terzo. Per Schönberg Dio è una mèta irrinunciabile ma irraggiungibile; egli non trova la Parola, non diversamente da Mosè che non trova la terra promessa: il *Moses und Aron* traduce l'eterno lutto del popolo ebraico. Una incompiutezza, quella schönberghiana, che è elemento fondante di tutta la cultura ebraica: si pensi alle straordinarie espressioni architettoniche come l'*Endless House* (FIG. 2) o l'*Endless Theatre* (FIG. 3) dell'architetto americano Friedrich Kiesler⁷², che sottendono parimenti lo stesso problema. Per inciso Kiesler realizzò nel 1951 le scene per la prima rappresentazione in America del *Prigioniero*, rappresentato allo Juilliard Theatre di New York.

Nonostante le molte vicinanze con la cultura ebraica, Dallapiccola esprime pienamente la cultura cristiana con la ricerca di luce, con quelle stelle di dantesca memoria che illuminano il percorso di tutte le sue opere, una via verso la luce, teologicamente intesa. Per Dallapiccola, a differenza del suo Maestro, Dio è una mèta irrinunciabile e raggiungibile! Dallapiccola arriva alla Parola che scioglie ogni dubbio, quel dubbio ontologico che percorre ogni opera dai *Goethe-Lieder* fino a *Ulisse*, «Ist's möglich?», trova infine la risposta definitiva: «Es ist möglich!», grazie all'illuminazione mistica di Ulisse.

C'è a questo punto da sottolineare due scoperte emerse dall'analisi della partitura di *Ulisse*. Nonostante la separazione teologica, Dallapiccola non manca di rendere omaggio, ancora una volta e nel modo più segreto (nel più profondo e iniziatico segreto dei numeri e della serie), al Maestro che più d'ogni altro ha amato in vita. Il *Moses und Aron* termina come è noto con un Finale in "Tempo di marcia": i Violini all'unisono vagano lungamente, con un andamento incerto, quasi un vagare teologico, fermandosi sul Fa# (Fa diesis) mentre Mosé pronuncia: «O Wort, du Wort, das mir fehlt!». Il finale dell'*Ulisse* presenta invece una nota ferma di tutta l'orchestra, Sol# (Sol diesis), unica occasione dell'intera opera in cui tutta l'orchestra suona all'unisono, ferma come una decisa testimonianza di fede: in quel momento Ulisse pronuncia la parola «Signore!». Una fermezza teologica, quella nota all'unisono, che rappresenta il massimo contrasto con il vagare incerto dei violini nel finale del *Moses und Aron*.

Ma ecco l'inaspettato omaggio musicale di Dallapiccola a Schönberg, che a mio sapere non è stato mai finora notato⁷³: nelle ultime due battute Legni e Archi esprimono una Serie completa di 12 note, ritmicamente pacificata, senza inquietudine, come accordi di un corale (FIG. 4, rigo inferiore). A questo disegno pacato si contrappone un articolato fremito di celesta, violini e xilofono, che disegnano una Serie incompleta (Endless Row) di 11 note, una incompiutezza seriale da leggere come ultimo, segreto, estremo omaggio all'incompiutezza del *Moses und Aron* e soprattutto un ultimo segno di devozione verso Arnold Schönberg (FIG. 4, rigo superiore).

⁷² Friedrich Kiesler (Czernowitz, Romania, 1890 - New York, 1965), architetto ebreo naturalizzato americano, fu anche artista, designer, scenografo e teoretico.

⁷³ La figura 4 allegata è tratta dallo spartito e non dalla partitura per facilitare una più immediata comprensione.

Dallapiccola provvede anche a dare la prova che non si tratta di un caso: la serie incompleta di 11 note termina infatti con un acuto, perduto e inudibile Fa# (Fa diesis); l'identica nota che chiude il *Moses und Aron*.

Quella nota (Fa#), secondo una felice intuizione analitica di Romano Pezzati, rappresenta – insieme al Sol# e al Do# – una delle tre note “polari” dell'intero *Ulisse*, ed è quella “ricorrente”. L'incompiutezza può essere letta da due punti di vista: l'aspetto numerologico (che non trova contraddizioni, poiché la serie è indubitabilmente costituita da 11 note) e quello della serie a specchio in cui, ancora secondo Pezzati, una delle note della serie potrebbe essere ritenuta una nota doppia, punto di incontro di una circolarità seriale. Anche in questo secondo caso l'omaggio alla doppia serie a specchio del *Moses und Aron* sarebbe evidente.

Quanto alla seconda scoperta, siamo di fronte a un nuovo esempio di assoluta devozione di Dallapiccola verso Arnold Schönberg, tradotta segretamente in una incompiutezza seriale che può offrire spunti di lettura impensati e fin qui mai ipotizzati: quella di una incompiutezza complessiva dell'opera.

È fin troppo noto che il Sol# (Sol diesis) delle battute 1023-1025 dell'*Ulisse* si caratterizza da un lato per un'orchestra utilizzata tutta all'unisono e dall'altro perché è in quel frangente che Ulisse, «come per una improvvisa illuminazione»⁷⁴, esclama «Signore!».

È altrettanto noto che il tempo orchestrale e musicale si fa “sospeso” grazie all'unisono della batt. 1023, a cui Dallapiccola affida una lunghissima nota esplicativa («In questa e nella battuta seguente gli strumentisti osservino con la più scrupolosa esattezza i valori ad essi assegnati e tolgano il suono all'improvviso, cioè senza il minimo diminuendo: anzi, se del caso, con uno “*sff*”). Così risulterà evidente che, a conclusione del dramma, il “ritmo principale” dell'Opera è affidato alle pause⁷⁵), al «trattenuto molto» e alla riduzione della strumentazione orchestrale che arriva, in tre sole battute, al clarinetto solo. È su quel “soffio” quasi divino del clarinetto solo che Ulisse trova la Parola, che genera il fremito di una nota quasi inudibile degli archi (le viole, a cui è affidata la nota più inudibile di tutte, vista la desueta indicazione agogica in verticale, esprimono il fremito con un trillo). Da sottolineare la parola «dramma» utilizzata da Dallapiccola per la sua opera.

È infine noto a tutti che quella nota “Sol diesis” sia ripresa prima con l'attacco di *Tempus destruendi-Tempus aedificandi* (Lab acuto affidato ai tenori, “*ff*; urlando”, con la sillaba «Ah!»), e ancora con l'attacco di *Commiato* (Sol# acuto affidato alla voce sola, “*ff*; gridando”, con la stessa sillaba «Ah!»): si tratta con evidenza estrema della continuazione di quel Sol# della battuta 1023 di Ulisse, affidata al “*fff*” di tutta l'orchestra.

Ma ancora una volta, dall'analisi seriale del passo musicale più emblematico e importante dell'intero magistero dallapiccoliano si trova una verità sconvolgente, che il compositore ha provveduto a nascondere nei riposti meandri della tecnica seriale: il Sol# (Sol diesis) si configura come l'undicesima figura della serie (un'altra delle tre note “polari”). Una serie che lì si interrompe e a cui potranno dare compimento solo le due composizioni successive a *Ulisse*: è evidente allora il significato musicale di quella medesima nota affidata all'attacco di *Tempus destruendi-Tempus Aedificandi* e di *Commiato*. Affidare all'undicesima nota un unisono così importante da avere conseguenze escatologiche non è con tutta evidenza frutto di una casualità (peraltro non c'è mai nulla di casuale nell'intera opera dallapiccoliana). La serie non trova dunque compimento, dando all'*Ulisse* la configurazione di un'opera “teologicamente e dodecafonicamente incompiuta”. Una incompiutezza trascendentale.

Questa l'estrema e segreta volontà di Dallapiccola: anche nella separazione teologica fra opera “ebraica” e opera “cristiana”, Schönberg rimane fino alla fine l'unica e sola guida di Dallapiccola, il suo Virgilio, e Dallapiccola lo saluta con venerazione aristotelica: «Maestro di color che sanno».

⁷⁴ Indicazione originale nella partitura: Luigi Dallapiccola, *Ulisse*, partitura d'orchestra, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1968, p. 405, in corrispondenza delle battute 1023-1025 dell'“Epilogo”.

⁷⁵ Luigi Dallapiccola, *Ulisse* cit., in corrispondenza delle battute 1023-1025 dell'“Epilogo”.

Dopo *Commiato* Dallapiccola non riesce più a trovare la forza e la concentrazione necessari per un nuovo sforzo creativo. Rimane *Lux*⁷⁶, lasciato in abbozzo sul pianoforte al momento della morte, che attacca con un accordo di tre suoni (Mi♭, Do♯, Re) sul quale una voce intona una frase melodica che completa la serie (Sol, Fa♯, Mi, Fa, Sib, Si, [Sib, Si], Do, Lab, La) con le parole «O lux, quam non videt alia lux». Come altre volte in precedenza, siamo di fronte al paradigmatico accordo verticale di tre suoni completato, dal quarto al dodicesimo, dalla melodia orizzontale affidata alla voce. Dopo il drammatico Sol♯ fortissimo del finale di *Ulisse* e delle due composizioni che lo compiono, *Lux* inizia come una evidente pacificazione interiore, e la nota d'attacco della voce è questa volta un "Sol naturale". La dissonanza ha trovato pace.

La luce, lungamente cercata, è finalmente raggiunta.

Mario Ruffini

⁷⁶ «In ricordo di Luigi Dallapiccola inviano Laura e Annalibera. "Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te". (Sancti Aurelii Augustini „Confessionum“; Liber I, Caput I). Diciotto battute iniziali del lavoro per voci e strumenti. Abbozzo rimasto sul pianoforte di Luigi Dallapiccola la sera del 18 febbraio 1975». Su *Lux* cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 333-335.