

Mario Ruffini

IL VENTO DI ULISSE

A Piero Ottone

Premessa

Luigi Dallapiccola è Ulisse nello stesso modo in cui Mozart è Don Giovanni o Schönberg è Mosè: sintesi estreme in cui l'autore è totalmente riconducibile al principale dei suoi personaggi, in una unità ontologica che riunisce e fonde tecnica e mistero, spirito e materia, *anima et corpo*. Nomi non a caso evocati, poiché l'opera dallapiccoliana è strettamente collegata al capolavoro mozartiano e a quello di Schönberg¹. «Non si può conoscere Dallapiccola se non si conosce l'*Ulisse*», ha da sempre ripetuto Romano Pezzati nel corso delle sue lezioni: un insegnamento ascoltato più di venticinque anni or sono e diventato inconsciamente la vera stella polare di ogni mio percorso². Quando mi è stato chiesto di curare questo volume, ho cercato di ricollegare i fili del mio lungo cammino di interprete e di studioso dallapiccoliano, e mi sono accorto che quell'antico monito aveva fatto il suo corso, scoprendo che da allora – occupandomi di Dallapiccola – mi sono occupato quasi solo di Ulisse.

Questo volume ha origine verso la fine del 2002: dopo tre decenni di costante pratica analitica, compiuta da silenzioso missionario del verbo dallapiccoliano, con la severità e il rigore conseguenti all'insegnamento ricevuto, Romano Pezzati ritenne di essere pronto per affrontare un lungo seminario sull'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola. Il suo eremitaggio in Conservatorio – dove occupava la cattedra di Lettura della partitura a cui proprio Dallapiccola lo aveva destinato nel 1967, lasciando a lui il testimone di quella “accademia dello spirito” che aveva guidato dal lontano 1934 – trovava un alto coronamento: gli ultimi due anni di docenza (2002-2004) sarebbero trascorsi nello studio analitico dell'*opus magnum*.

Pezzati si rivolse a me, suo antico allievo e fresco autore del *Catalogo Ragionato*, per ottenere copia della partitura originale dell'*Ulisse*, che dal 1995 faceva parte del lascito destinatomi da Laura Dallapiccola insieme all'intero *corpus* delle opere³. Cominciava, con il seminario, un'avventura analitica forse senza precedenti: la tecnica gareggiava con lo spirito, mentre i testimoni di quelle lezioni venivano sopraffatti dal “vento di Ulisse”.

Quando nel 2004 decisi di dedicare all'*Ulisse* la sessione che presiedevo nel convegno in occasione del primo centenario della nascita di Dallapiccola, l'invito a Romano Pezzati fu per me del tutto scontato. Dopo anni di deriva musicologica fatta di parole, accadeva un evento che dava dignità alle parole con una ineguagliabile competenza tecnica, che ai miei occhi suggellava quanto per quindici anni avevo ascoltato dalla viva voce di Laura Dallapiccola: «prima i dati, poi

¹ Cfr. M. RUFFINI, *Mozart dodecafonico*, in *Sig.r Amadeo Wolfgang Mozarte. Da Verona con Mozart: personaggi, luoghi, accadimenti*, a cura di G. Ferrari e M. Ruffini, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 243-271. Su *anima et corpo*, cfr. nota 56, p. 31.

² M. RUFFINI, *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2006, pp. 335-363: p. 335.

³ M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002, p. 5. Cfr. inoltre M. RUFFINI, *Ricordando Laura Dallapiccola*, in «ESZ News - Notiziario delle Edizioni Suvini Zerboni», V (giugno 1995), pp. 1, 5.

le parole». L'intervento di Pezzati rappresentava la prima concretizzazione pratica dei suoi studi sull'*Ulisse*, e condensava quanto si ritrova nella terza sezione di questo volume, *Suono e cosmo*, in particolare nel capitolo “Suono e serie”⁴. Da quel momento abbiamo lavorato ininterrottamente fino al compimento di questo traguardo editoriale: ma questo non è solo un libro.

Numeri

Due sono le storie che gli uomini continuano a ripetere nei secoli: quella di un uomo sopra uno sperduto vascello, che cerca senza fine, forse un'isola, forse altro, mentre Penelope attende paziente il ritorno (ma non è lei l'ultima meta di quell'eterno errare); quella di Colui che si è fatto crocifiggere, per diventare uomo o Dio. La combinazione degli elementi derivati da quelle due storie porta a nuove, infinite variazioni: mimesi di mimesi, avrebbe detto Platone. Fermiamoci alla prima di queste due storie archetipiche: con alcuni numeri che, meglio di ogni altro elemento, ci danno il senso della sua incommensurabile ampiezza variativa. Sono circa duecento le opere musicali dedicate al tema di Ulisse dal XVI secolo a oggi (ottanta opere liriche, trentasette cantate, ventitré balletti, dodici composizioni strumentali, sei commedie musicali), che trattano a volte l'intero percorso epico, a volte specifici momenti di quel lungo girovagare (Ulisse, i Lotofagi, Polifemo, Circe, Ulisse nel mondo sotterraneo, le Sirene, Scilla e Cariddi, Calypso, Nausicaa, il ritorno di Ulisse, l'ultimo viaggio).

Più difficile computare le opere figurative dedicate al personaggio omerico dal XV secolo a oggi: circa duecentocinquanta le opere o cicli di opere, diversificate fra dipinti, arazzi, affreschi, *grisailles*, disegni, fregi, xilografie, sculture, mosaici, vetrate, a cui vanno aggiunti innumerevoli testimonianze di carattere archeologico.

Più semplice la catalogazione delle traduzioni cinematografiche (quasi una cinquantina), che hanno inizio nel 1905 con l'*Ulisse* incompiuto dei fratelli Manakis, arrivando ai nostri giorni attraverso opere scolastiche (Mario Camerini), fantastiche (Stanley Kubrick) o metaforiche (Theodoros Anghelopulos).

Incomponibile invece il quadro delle opere letterarie: dalla figura di Ulisse diparte una miriade di variazioni più o meno riconoscibili. Archetipica è quella dantesca (*Inferno*, XXVI, 55-142) da cui, attraverso Giovanni Boccaccio (*Teseide*, 7. 17, 103, 120; 8. 19, 22-26; 9. 46), Christine de Pizan (*L'epistre d'Othéa à Hector*), Hans Sachs (*Die Irrfahrt Ulissi*), si arriva ai nostri giorni: se volessimo elencare tutti i riferimenti letterari a Ulisse, produrremmo una gigantesca biblioteca, babelica, infinita, incomputabile.

Numeri, dunque. Da quelli evidenti delle trasposizioni ulissiche, a quelli “segreti” dell'odissea dodecafonica: fermando l'attenzione numerologica su Dallapiccola, si possono ricordare, fra i tanti, alcuni dati non casuali: le 1000 battute precise di *Volo di notte*; le 100 battute precise delle *Parole di San Paolo*; la perfetta corrispondenza numerica nell'*Ulisse* delle battute del Prologo+Primo Atto (scene I-VI = 1071 battute) con quelle del Secondo Atto+Epilogo (scene VIII-XIII = 1122 battute): basta infatti sottrarre le battute della danza di Melanto e dell'introduzione di Eumeo (51), e la corrispondenza è perfetta: 1071 battute. 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, nonché l'assoluta corrispondenza drammaturgica: I-XIII (92-123: Calypso sola/Ulisse

⁴ Cfr. R. PEZZATI, Strutture musicali e drammatiche di “Ulisse”, in Luigi Dallapiccola nel suo secolo cit., pp. 313-335.

solo); II-XII (42-50: orchestra sola); III-XI (266-344: Nausicaa è forzata dalle amiche a giocare a palla/Melanto è forzata da Antinoo a danzare); IV-X (257-217: Ulisse nella reggia di Alcino/ Ulisse nella sua reggia); V-IX (227-300: serenità dei Lotofagi/turbamento di Eumeo); VI-VIII (187-88: Separazione da Circe/Separazione da Nausicaa)⁵. Il numero complessivo dell'*Ulisse* (2514 battute) è composto da quattro numeri che addizionati singolarmente fanno 12, mentre addizionandoli a due a due, gli estremi o gli interni fanno 6. Non è un caso, d'altronde, che Schönberg corregga il titolo della sua opera *Moses und Aron*, elidendo la doppia “Aa” di “Aaron” come vorrebbe la scrittura in lingua tedesca, trasformandolo in “Aron”, perché il nome scritto correttamente avrebbe impedito al titolo stesso di essere composto da 12 lettere. Né è un caso che Dallapiccola intitolò la sua opera *Ulisse* (nome composto di 6 lettere, come tutta l'organizzazione seriale, sempre divisa in tronconi di sei note) e non *Odissèo* o *Odisseo*. Come non ricordare, infine, i 6000 passi nel corso della quotidiana passeggiata a cui Dallapiccola attendeva con rigorosa precisione, da via Romana alla chiesa di San Felice, al Conservatorio... Metaforiche esattezze.

Le vele di Ulisse da Omero a Dante al Novecento⁶

Il ricordo di anni, secoli e millenni nella memoria è solo un istante: in quella notte illune in cui i Greci, grazie al terzo stratagemma di Ulisse⁷, entrarono nella cittadella di Troia, si compì quanto si doveva, e cominciarono storie che – attraverso infinite varianti – non hanno finito ancora di cominciare. Le stelle e il mare accompagnano da allora tutte le navigazioni verso il sapere.

La percezione della figura di Ulisse è giunta a noi grazie alla mediazione di Dante, che ha trasformato il mito della grande figura omerica da “colui che torna” a “colui che parte”: il *nostos* muta significato, e Ulisse diventa il paradigma di colui che mai è sazio di conoscenza, sapere e infinito. Perfino l'adagio popolare “furbo come Ulisse”, trascolora in “inquieto come Ulisse”. Dante dà compimento a Omero, l'aedo che non era un singolo individuo, ma un intero popolo, da cui si udì per la prima volta la musica in versi: la sua variazione è lo sviluppo della profezia di Tiresia, presente nello stesso poema, e costituisce il legame tipologico fra i Libri XI e XXIII dell'*Odissea* da una parte e il Canto XXVI dell'*Inferno* dall'altra. Già Tiresia prevede infatti il ritorno dell'eroe a Itaca, l'incontro con il figlio e la fedele sposa, e infine un ulteriore viaggio, l'ultimo, verso la conquista della saggezza: nel paese che non conosce navi né cibo condito col sale, dove arriverà portando un remo sulle spalle (come Cristo porta la croce), e dove morirà consunto da splendente vecchiezza. Un viaggio, anzi “il viaggio”, per oltrepassare la soglia ontologica; una icona dell'esperienza, della scienza, della sapienza.

Dante tratteggia il nuovo Ulisse nel celeberrimo Canto XXVI dell'*Inferno* (79-142: «O voi che siete due dentro ad un foco [...] Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso»), vi ritorna nel Canto I

⁵ Cfr. M. RUFFINI, *La matematica tra arti figurative e musica: Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola. Comparazioni ragionate fra la “Storia della vera” croce e l'“Ulisse”*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini e G. Wolf, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Marsilio, 2008, pp. 365-400. Cfr. inoltre in questo volume le pp. 341-343.

⁶ Per uno sviluppo del tema, cfr. M. RUFFINI, *Il viaggio di Ulisse: da Omero a Dante a Dallapiccola*, in «Città di Vita», VIII (2003), 4, pp. 351-364. Per sviluppi ulteriori, cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992 e ID., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1998. Cfr. infine *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, a Cura di P. Boitani e R. Ambrosini, Roma, Bulzoni Editore, 1998.

⁷ Gli altri due stratagemmi erano stati, nell'ordine, lo scoprimento di Achille, nascosto in abiti femminili, fra le compagne di Deidamia, e il furto di una statua di Pallade che rendeva Troia inespugnabile.

del *Purgatorio* (131-136: «Che mai non vide navicar sue acque [...] Subitamente là, onde l'avelse»), anticipando persino il *topos* astronautico dei nostri giorni, quando dall'alto guarda in un orizzonte cosmologico il segno di separazione marcato dal folle volo di Ulisse nel XXVII Canto del *Paradiso* (79-84: «Da l'ora ch'io avea guardato prima [...] nel qual si fece Europa dolce carco»). Dante trasforma Odissèo in Ulisse, portandolo fino al Novecento e conducendolo alle estreme conseguenze della conoscenza tecnica e ontologica. Con lui nasce il mondo moderno: si tratta di avere la forza di superare le vertigini per inseguire questa vertiginosa avventura dello spirito.

L'ultimo viaggio di Ulisse divide gli studiosi in due grandi scuole di pensiero. La prima, quella che ritiene che Ulisse dia rinnovato corso al suo ultimo peregrinare in mare aperto, oltre le Colonne d'Ercole, solo dopo il ritorno a Itaca, e solo dopo l'incontro con Penelope dopo vent'anni di assenza. La seconda, quella che ritiene che Ulisse non approdi mai a Itaca durante il ritorno in patria dopo la fine della guerra di Troia, ma anteponga la brama di conoscenza al desiderio della patria e della famiglia, proseguendo volutamente il suo viaggio. Dell'argomento hanno discusso a distanza – su fronti contrapposti – Massimo Cacciari e chi scrive⁸: Cacciari sostenendo la seconda tesi, quella del non ritorno; personalmente appartengo con assoluta e convinta determinazione alla prima scuola. Non è indifferente verificare che Dante sembra approvare la tesi del non ritorno a Itaca: i suoi versi, in effetti, non lascerebbero dubbi in proposito (*Inferno*, XXVI, 89-102): «Quando // mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che s'è Enea la nomasse, // Né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopé far lieta, // Vincer poter dentro a me l'ardore / Chi'i' ebbi a divenir del mondo esperto, / e delli vizi umani e del valore: // ma mise me per l'alto mare aperto / sol con un legno, e con quella compagna / Picciola, dalla qual non fui diserto». C'è però da considerare da un lato che l'Itaca di Dante è il Paradiso cristiano; dall'altro che Dante ebbe del poema omerico una conoscenza indiretta (Virgilio nell'*Eneide*, Ovidio nelle *Metamorfosi*, Stazio nell'*Achelleide* e altri). La scelta di ripartire per un ultimo viaggio acquista valore supremo di conoscenza solo se a esso si dà corso dopo il ritorno a Itaca (come d'altronde vuole Omero, e non possiamo non tener conto del testo originario, per noi un *Ur-text*). Diversamente sarebbe solo frutto di una casualità, ovvero dell'impossibilità di far ritorno in patria. Inoltre, oltre alla versione omerica, per noi ha fondante valore la versione di Dallapiccola, vicina spiritualmente a Dante, ma seguace delle antiche vie omeriche⁹.

Dopo Dante, la figura di Ulisse attraversa ogni disciplina: arte, musica e letteratura, cinema e archeologia, emblematica e astrologia, cosmonautica, semiotica e genealogia politica, giudaica e, in ultimo, teologia. Spesso le attraversa come generatore di poesia, con lo stupore e la meraviglia che ogni sua impresa produce, uno stupore che arriva intatto fino all'età romantica. *Odissèo* è il nome alla greca, *Odiseo* quello alla latina, *Ulisse* è il nome che danno a quella figura i figli di Virgilio e Dante.

Nel corso del ritorno a Itaca, c'è un episodio che viene vissuto come una delle tante “avventure di Ulisse”, e che rappresenta invece il fulcro di tutta la vicenda: Polifemo. È dalla conseguente ira di Posidone che si genera il vagare estremo, il *nostos* che si può allora dilatare all'infinito. Un'ira che non è ancora acquietata quando Odissèo fa ritorno a Itaca (anzi vi si aggiunge anche quella di

⁸ RAI-Radiotelevisione Italiana, Radio Tre, *Uomini e profeti*, a cura di G. Caramore: *Dallapiccola e il suo Ulisse che scopre Dio*, con Mario Ruffini (23 giugno 2002); *Lecture dantesche: «Fatti non foste...»*, con Massimo Cacciari (28 settembre 2003).

⁹ Cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito* cit., e specificamente i capitoli “Ombre: figuralismo e profezia”, pp. 23-39, e “Naufragio: interpretazione e alterità”, pp. 41-60.

Zeus), che determinerà la nuova partenza, fatta propria da Dante per la trasformazione di Odisseo in Ulisse, e che giunge a noi come nuovo archetipo.

Un altro aspetto sfugge spesso alla lettura del poema omerico: nell'*Odissea* il ritorno in patria, ovvero l'arrivo a Itaca, avviene non alla fine del poema, come è spesso percepito, ma esattamente a metà, al libro XIII dei XXIV complessivi. Da allora si svolge la preparazione per una nuova battaglia, quella contro i Proci, raccontata nel libro XXII. La seconda metà dell'*Odissea* ripete cioè una variazione dell'*Iliade*: prima c'era da espugnare la cittadella di Troia, ora un Palazzo. Odisseo si trova ancora una volta “fuori” dal luogo di cui vuole impadronirsi, e ancora una volta sono necessari *intelligenza, astuzia e inganno*. Il *nostos* non è dunque solo *ritorno*, ma anche *riconquista* di uno stato primigenio: se il percorso omerico è ciclico, *re-eroe-re*, il percorso dantesco verso la conoscenza è più frastagliato, una linea retta e indefinibile: *re-eroe-nessuno*.

Ma cosa fa arrivare fino a noi la figura di Ulisse con tanta forza e attualità? Probabilmente il suo essere un personaggio “non finito”. Quale futuro per un Ulisse “pensionato” in Itaca, con una vita placida e monotona accanto a Penelope? Impegnato a istruire Telemaco o a temprare e affilare armi ormai inutili? A raccontare senza fine le storie di Polifemo, di Circe e dei Lotofagi? O a ripensare con nostalgia a Nausicaa? Non rimane che rimetterlo in mare: l'ira degli dèi non è ancora placata, e Ulisse parte di nuovo. La conoscenza diventa l'ultima variazione al modello originario della furfanteria, trasformata poi in astuzia, abilità, uso della parola. L'uso della parola – non a caso citata per ultima – diventa la grande conquista, e assume via via significati più alti: Romano Pezzati, come vedremo, disvelerà nel profondo l'importante rapporto fra parola e suono.

L'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola¹⁰

Nell'opera di Luigi Dallapiccola, Ulisse compie forse il più “folle volo” di tutta la sua pur incredibile storia, avventurandosi verso la conoscenza suprema. La figura di Ulisse accompagna l'intera esistenza dallapiccoliana, aggiungendo una nuova variante alle innumerevoli che si sono stratificate sul tema originario, e contribuendo altresì a formare la stessa personalità di Dallapiccola, che la fa sua, sino a immedesimarsi nel novello Ulisse alla ricerca del sapere dodecafonico. Con l'*Ulisse* Dallapiccola si pone come uno dei padri fondatori del metodo dodecafonico: un nome, il suo, da associare ormai strutturalmente a quelli storici di Schönberg, Webern e Berg, con un ampliamento del concetto di *trinità* a quello di *quadrinità*.

All'età di otto anni, durante le vacanze del 1912, Dallapiccola si imbatte per la prima volta nella figura dell'eroe, quando assiste alla proiezione del film muto *L'Odissea di Omero* di Francesco Bertolini e Adolfo Padovan. È da quel giorno estivo, da quelle emozioni di ragazzo scaturite dalla visione del film, che inizia il difficile viaggio attraverso la travagliata assimilazione del linguaggio dodecafonico, una traversata solitaria durata tutta la vita. Tutte le solitudini dell'intera produzione dallapiccoliana sboccano nella conversione di Ulisse.

Intorno al 1935 Dallapiccola si imbatte nell'*Ulysses* di Joyce, testo fondamentale che lo colpisce per le assonanze, per il metodo costruttivo, per la struttura “seriale”, per l'amore del vocabolo, per il “suono” che ciascun vocabolo sprigiona (ecco il primo dei grandi inizi: la parola sonora di James Joyce. *How life begins*); un testo che viaggia lontano dagli sviluppi narrativi “tonali” e lo aiuta a capire in qualche modo lo spirito di un metodo, prima ancora che la tecnica di quel metodo: un'epifania del sensibile dentro la ragione ordinata. Nondimeno Proust concorre alla formazione del pensiero organizzativo dallapiccoliano. Ricorda Pezzati:

¹⁰ Cfr. per l'intero capitolo M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 280-298.

le corrispondenze analogiche fra la sintassi di una frase proustiana e l'articolazione di una frase musicale dallapiccoliana [... nascono dalla] forte ed estesa “sensibilità acustica” di Proust per i nomi dei personaggi, delle città e delle cose, che non si esaurisce in mere associazioni sonore impressionistiche, ma rimanda alla formazione di rapporti polari nell'architettura della frase. Se guardiamo attraverso la lente di questa “sensibilità acustica” dentro la costruzione della frase proustiana, ci accorgiamo che la sua sintassi si svolge come le trame di una polifonia del suono: linee che si ramificano in complesse volute, percorrono vie trasversali e molteplici, si stratificano, si scindono in piani che scorrono paralleli, si annodano, si interrompono, si sospendono, insorgono improvvisamente, si espandono nello spazio della scrittura, si dileguano, respirano, tacciono. Tutte le possibilità della dinamica del suono che ascoltiamo nella musica di Wagner, di Mahler e di Berg, si ripresentano nel grande arco spazio-temporale della frase proustiana¹¹.

Ecco il secondo dei grandi inizi: l'articolazione organizzativa di Marcel Proust. *How life begins*. Con la trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi per le scene moderne, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1942, Dallapiccola si avvicina per la prima volta – da compositore – alla mitica figura, dopo un progetto per un balletto sull'*Odissea* propostogli da Léonide Massine nel 1938, e mai realizzato. Venticinque anni dopo, Dallapiccola torna sul tema: *Ulisse* (del 1968) racchiude il magistero artistico e umano che il compositore ha espresso nel corso della sua intera produzione. Ma se il film che l'aveva colpito da ragazzo, e poi la trascrizione dell'opera monteverdiana si collegano all'eroe omerico, il lavoro che chiude la sua produzione vive nell'ansia di ricerca e conoscenza in cui l'ha tratteggiato Dante e segna l'approdo del suo sapere dodecafonico. Se l'eroe omerico trova pace nelle braccia di colei che l'attende, se quello dantesco trova pace nella catàbasi di quella barchetta che sprofonda di fronte alla montagna bruna, l'eroe dallapiccoliano compie un altro passaggio, trovando pace solo nell'intuizione di Dio. A differenza del Mosè di Schönberg, incapace di trovare la parola («O Wort, du Wort, das mir fehlt!»), l'Ulisse di Dallapiccola trova la parola, quella suprema («Signore!»), e il suo viaggio può avere fine. L'invocazione “Signore”, nell'Epilogo, non potrebbe rientrare nell'ordine consequenziale del dramma, e risulterebbe insensata se non fosse contenuta consustanzialmente fin dall'inizio nelle pieghe del dramma.

È con le parole di un altro poeta – Antonio Machado – che si apre l'opera di Dallapiccola: «Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare» con cui Calypso piange la sua partenza, e che si chiude con quella stessa frase rovesciata, conseguente all'illuminazione divina che, per la prima volta, lacera l'oscurità dell'Ulisse pagano: «Non più soli il mio cuore e il mare». Tutto l'arco dell'*Ulisse* dallapiccoliano è raccolto nella parafrasi del verso di Machado, e l'ansia di conoscenza trova uno sbocco che va oltre la sua esperienza personale: un archetipo da cui determinano conseguenze escatologiche che riguardano l'intera storia dell'umanità: Dio.

L'*Odissea* di Omero ci mostra un Ulisse circolare: egli parte da Itaca, e dopo un lungo perigliare vi fa ritorno, riprendendo i ruoli costituiti di marito, padre, sovrano, che il modello culturale gli impone. Dallapiccola spezza quella circolarità: non più un cerchio ma una linea retta. La solitudine femminile di Calypso non coincide più con quella maschile di Ulisse che la chiude.

Dallapiccola sceglie con Ulisse un racconto di cui già conosce la trama e in cui si incunea per cambiarne il corso. Un'impresa titanica, e una nuova variazione del mito, che con lui diventa un nuovo paradigma culturale: il «Never! Ever!» di Joyce si trasforma nel «Sempre! Mai!» di Dallapiccola, che si avvale di numerosi apporti per tratteggerlo. Oltre a Omero, Dante, Joyce, anche citazioni di Antonio Machado, Eschilo, Kavafis, Thomas Mann, Hauptmann, Tennyson, Pascoli, Ovidio, Cicerone, Seneca, Stazio, Virgilio, Proust, e di una epigrafe della chiesa di Santa

¹¹ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola*, Prefazione e edizione a cura di M. Ruffini, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, pp. 47-48.

Maria Novella di Firenze.

È un mito, quello di Ulisse, esportabile diacronicamente da una cultura a un'altra o da un'epoca a un'altra. Una fitta trama segna le sue avventure, ma il centro di tutte le trame di conoscenza è indiscutibilmente la discesa nell'Ade fra le Ombre, che è l'aspirazione massima di tutte le umanità, la conoscenza di ciò che è oltre la vita. L'Ade costituisce il centro dell'*Ulisse* dallapiccoliano, dove la Madre scompare in mezzo a un vuoto che si popola di Ombre. C'è una domanda che più d'ogni altra risuona in Dallapiccola, quella che tutti rivolgono a Ulisse, dovunque arrivi, solo o insieme ai suoi compagni: «Chi siete, donde venite?». «Nessuno», era la astutissima risposta. Quell'ipotesi nominale «nessuno», pronunciata di fronte al pericoloso Ciclope, invade infine la stessa coscienza: l'incertezza del proprio essere trasforma la vendetta omerica di Posidone in una *agnoia* di sé (*nessuno*, un'espressione che – nella sua negazione – è quasi metafora della più sfrenata e pericolosa delle libertà – l'indeterminatezza –, ed evoca quella che porta Don Giovanni alla perdizione: ma Ulisse ritroverà coscienza di sé, al contrario di Don Giovanni, che la perderà¹²). Ulisse non sa più chi sia, e approda così nel nostro tempo, epoca del dubbio e delle incertezze, del perenne interrogativo: «Ch'io sia nessuno?». Solo quando Antinoo, il capo dei pretendenti di Penelope, additerà quel cencioso mendicante come *nessuno*, solo allora l'ombra torna a farsi carne e a vibrare i colpi della vendetta per pronunciare il proprio vero nome. La vendetta lo libera dall'ossessione di *non* essere. Ora potrà fare di nuovo ritorno sul mare: ma Ulisse ha il favore dei venti, e contro gli elementi marini.

Tutta l'opera si libera nel segno della vendetta e in quello delle figure femminili. La vendetta, dunque, una delle principali letture dell'*Ulisse*: quella di Posidone (il travaglio di una navigazione infinita); quella di Circe (la coscienza); quella di Ulisse (l'uccisione dei Proci). Le donne, poi: Ulisse, il cui cammino è cadenzato da figure femminili, come quello del Don Giovanni di Mozart, non abbraccerà in scena mai nessuna donna; né Calypso né Circe, dalle quali si distacca, né Nausicaa (solo un tentativo), né la Madre, che svanisce all'abbraccio, né infine Penelope (il silenzio fra loro precede la nuova partenza, quella definitiva). E di tutte le donne incontrate, solo quelle che lo hanno conosciuto carnalmente lo chiamano per nome, configurandosi come mediazione fra Ulisse e il trascendente.

È nel segno della solitudine che l'opera si svolge. Se tutte le donne hanno in comune l'elemento della separazione da Ulisse, Circe è quella che maggiormente segna il suo percorso: con esperienza e seduzione, emotività femminile, identificazione col mare, intelligenza, magia e paganesimo, porta Ulisse alla conoscenza, dunque alla “coscienza” di sé (non dono, ma vendetta per la sua ansia di partire). Il richiamo del mare e della conoscenza è più forte di Circe, e alla maga non rimangono che la maledizione («porti in te stesso tutte le tempeste») e una amara profezia («sarò io l'ultima donna che nominerai»). *Nessuno* torna a essere un Uomo: non più Odissèo, ma Ulisse.

L'*Ulisse* di Dallapiccola è strutturato in tredici episodi: dal primo al sesto c'è un *tempus destruendi* (Ulisse, schiavo dei suoi inganni); dall'ottavo episodio in poi c'è un *tempus aedificandi* (Ulisse acquista coscienza). I primi sei episodi sono esattamente uno specchio drammatico e musicale degli ultimi sei; il settimo, il viaggio nell'Ade, rappresenta il centro dell'intera costruzione drammatica, il momento di sospensione temporale dove una dimensione si inverte nell'altra. Ulisse, dall'iniziale stato di alienazione, nessuno, giunge alla coscienza, e dunque all'illuminazione mistica dell'Epilogo.

A metà del percorso c'è il Regno dei Cimmeri, l'Ade, specchio di sé stesso: a metà della scena, l'incontro con la Madre. Nell'esatta battuta centrale dell'opera viene esclamata la parola

¹² Cfr. M. RUFFINI, *Mozart dodecafonico*, in *Sig.r Amadeo Wolfgango Mozarte* cit., p. 267.

«Madre», che comprende le due grandi dimensioni dell'amore e dell'amare. È un grandioso corale penitenziale, dove lo sguardo di Ulisse è un canto sulla umanità sofferente, desolata e alla ricerca di Dio. Parlavamo prima di numeri e di Dante: a tal proposito è utile ricordare che il Regno dei Cimmeri, l'episodio più vasto dell'opera, si presenta con una *diminutio* numerica 3-2-1, ovvero 321 battute, quasi metafora di un luogo dove tutto finisce (Dante, colui che aleggia attraverso l'intero lavoro, muore nel 1321: chissà se si tratti di coincidenza); l'Epilogo si compone invece di una *augmentatio* numerica esattamente inversa 1-2-3, ovvero 123 battute, come una spinta verso l'alto, appena intuito. La figura di Ulisse si compie in un progressivo superamento dei legami di sangue: la Madre (simbolo di tutte le donne del suo cammino) svanisce all'abbraccio che egli tenta in quell'Ade quasi virgiliano. Uno svanire – in quell'inferno popolato di ombre spente, opache e stanche – metafora del dissolversi di tutti i legami terreni. Svaniscono la moglie, il figlio, i fratelli di viaggio, la patria, una a una tutte le donne del suo lungo viaggio. Nell'*Odissea* i legami di sangue sono funzionali alla ciclicità degli eventi, nell'*Ulisse* dallapiccoliano viene meno la circolarità, e con essa i legami di sangue. Svanire nella solitudine della propria coscienza e del sapere è l'ineluttabile condizione. Anticlea rappresenta il legame di sangue più arduo da recidere: dalle sue parole si intravede il futuro drammatico del figlio. Ulisse, attraverso l'esperienza di tutte le figure femminili possibili, percorre l'odisseica via verso la coscienza. Il ritorno a Itaca diventa solo una tappa verso la conoscenza che è oltre le Colonne d'Ercole, verso la montagna bruna.

Stelle è la parola che illumina, scintillante, la solitudine di Ulisse e apre anche all'illuminazione verso la scoperta suprema. Dallapiccola, esperto e appassionato dantista, fa pronunciare al suo eroe la stessa parola che chiude ogni Cantica della *Commedia*, massimo dei simboli del vagare cognitivo: («e quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inferno*), («puro e disposto a salire alle stelle», *Purgatorio*), («l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Paradiso*). L'Epilogo ci mostra Ulisse che guarda in alto e parla con esse. Di notte, in mare aperto, solo sopra una piccola imbarcazione e sotto un cielo stellato, Ulisse le invoca, le osserva, le contempla, si irradia della loro bellezza, le interroga, scorgendo dietro di loro e dietro il loro luccichio tutte le risposte alle domande che l'uomo si pone:

Stelle: quante mai volte contemplai / sotto cieli diversi / la vostra pura trepida bellezza! / Stelle: quante mai volte interrogai / i vostri sguardi tersi, / luce sperando aver da voi, saggezza! / Perché tanto diverse m'apparite / in questa notte? Quando / fu stabilito il vostro corso, e come? / V'ho mirate: soffrii pene infinite / intorno a me cercando / quanto mi manca: la Parola, il Nome¹³.

Sotto il manto di stelle si placano i dubbi di un'intera esistenza, arrivano tutte le risposte, il brano *Three Questions with two Answers* può dirsi archiviato (*Three Questions with three Answers*), l'antica domanda «Ist's möglich?» che dai *Goethe-Lieder* inesorabilmente riappare in ogni pagina sotto forma di tre note (quella microserie di tre fondamentali note – Mi-Fa-Mib –, generatrice di dubbi e di tutta la serialità successiva) trova anch'essa soluzione. Tutte le domande trovano “la risposta”, il dubbio si dissolve nella certezza della fede. *Es ist möglich!* (Su questo punto fondamentale torneremo, poiché Pezzati ne dà soluzioni diverse).

La pace nel talamo immerso nel grande albero di olivo (simbolo *ante litteram* di pace) segna l'approdo omerico; la pace del sapere è quella cercata dall'Ulisse di Dante; la pace nella intuizione del Signore è la pace che arriva in Dallapiccola con la visione di Dio. Pace coniugale, morte e fede congiungono quei diversi finali in cui ciascuno compie quello precedente, ciascuno

¹³ L. DALLAPICCOLA, *Libretto per “Ulisse”*, Epilogo, Milano, Suvini Zerboni, 1968.

rappresenta l'ombra di quello successivo. Dante porta l'Ulisse pagano alle soglie del Purgatorio, Dallapiccola compie quel passo avanti che solo nel nostro tempo poteva essere compiuto.

Una storia ciclica dove il futuro s'invera attraverso la memoria del passato (è proprio sulla memoria che Pezzati intreccia le sue più ardite speculazioni analitiche): Dallapiccola colloca il suo Ulisse solo e ramingo sul mare, con quelle “stelle” di dantesca reminiscenza che prefigurano l'illuminazione della fede, cambiando il corso di tutto il viaggio. L'inquietudine terrena viene sopita, Ulisse ha trovato la pace, suggellata dalle parole di sant'Agostino iscritte nell'ultima pagina della partitura: «Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te».

L'Ulisse dodecafonico di Romano Pezzati

Struttura del volume

Il volume si compone di tre parti che rivestono funzioni diverse. Nella prima parte vengono indicate le componenti costitutive del linguaggio e del pensiero musicale di Dallapiccola – la scrittura, l'incontro fra suono e parola, la dodecafonia – indagate attraverso l'analisi di un unico esempio musicale tratto da *Parole di San Paolo*, capace di mostrare la loro convergenza in una concezione unitaria del processo compositivo. Il suono, comun denominatore del pensiero dallapiccoliano, si relaziona con la memoria, il segno, la parola e infine la dodecafonia. La seconda parte – corpo centrale del libro – analizza e interpreta l'opera seguendo tutto il percorso drammatico-musicale, nella sua continuità narrativa e nella sua discontinuità di senso: è la struttura musicale che dà senso al dramma e non viceversa. La struttura drammatica e quella musicale sono unite nell'atto creativo di un unico autore, permettendo la convergenza fra esperienza sonora della parola e esperienza semantica del suono. Siamo di fronte a una lettura diacronica del testo drammatico-musicale che, avvalendosi di un supporto composto da ben 104 esempi musicali, affronta pagina dopo pagina, scena dopo scena, l'intera partitura: un *corpus* analitico senza precedenti. Segue, nella terza parte, il tentativo di una visione sincronica di *Ulisse*, dove il suono del dramma rimanda alla memoria di un cosmo musicale che si apre all'immagine e al simbolo. La stessa dodecafonia si risolve dentro una complessità simbolica e immaginifica che va ben al di là della sua facciata tecnico-linguistica. Così come Prologo e Epilogo sono leggibili a specchio, nello stesso modo l'apparato analitico si ricollega a quello della prima parte: ancora nel nome del suono.

Il libro propone, non diversamente dall'*Ulysses* di Joyce e tenendo in mente la lettura musicale indugiabilmente a specchio fra Prologo e Epilogo, una lettura retrograda tra prima parte (“Introduzione al pensiero musicale di Luigi Dallapiccola”) e terza parte (“Suono e cosmo”), e così pure fra i capitoli “Fra suono e memoria” della prima parte e “Fra mito e rivelazione” dell'ultima: una trasposizione letteraria calata nella musica oggetto di analisi.

Un indice dei soggetti, particolarmente dettagliato, trasforma questo volume in un vero e proprio punto di riferimento sulla dodecafonia, e in particolare sul sistema dodecafonico dallapiccoliano desunto dall'analisi dell'*Ulisse*. Un volume che non ha eguali nel campo degli studi dodecafonici. I frequenti richiami al campo letterario, operati da Pezzati, sono inseparabili dal pensiero dallapiccoliano, fondamentalmente allusivo, mentre quelli religiosi e filosofici vanno considerati sue personali riflessioni e proiezioni, in un contesto che è comunque frutto dell'insegnamento di Dallapiccola e di quella sua “accademia dello spirito”, dove rivivevano le complesse relazioni segrete e profonde del pensiero novecentesco e, giorno dopo giorno, si respirava l'autentico movimento spirituale del suo secolo. Difficile ricostruirne con esattezza i confini.

L'*Ulisse* è un'opera dello spirito, che porta in scena idee più che azioni: un'opera da ascoltare

dunque, più e prima che da vedere. Come il *Moses und Aron*, l'*Ulisse* costituisce la linea del più alto pensiero teatrale del XX secolo, vetta di quel teatro musicale che nel Novecento ha portato in scena l'“idea”, partendo dal wagneriano *Tristan und Isolde*, proseguendo con *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Wozzeck* e *Lulu* di Berg, *Job* dello stesso Dallapiccola, e infine con il *Prometeo* di Luigi Nono. Tutte opere sonore prima che visive: fra esse si accomunano poi le opere del mare, *Tristan*, *Pelléas* e *Ulisse* (interessante l'analogia fra l'Ulisse del Prologo, dimentico di sé stesso, e Tristano, che nel primo atto quasi non esiste come personaggio). L'*Ulisse* porta alle estreme conseguenze tutta la lacerante problematicità del teatro musicale del Novecento, oggi spesso trascurato a vantaggio dell'opera come spettacolo multimediale di intrattenimento culturale.

Indagini sull'“Ulisse” - Irrafigurabilità seriale

Vent'anni, un giorno, un attimo: queste le odissee del nostro viaggio. Dal macrocosmo del viaggio omerico lungo vent'anni, al cosmo dantesco dell'infinito viaggio verso il sapere, all'unità “seriale” di un solo giorno delle odissee joyciana e dallapiccoliana, arriviamo all'attimo del microcosmo di Romano Pezzati, che ci introduce – per la prima volta, a quarant'anni esatti dalla prima berlinese dell'*Ulisse* del 1968 – alla scoperta del genoma seriale e semantico dell'opera.

Per comprendere la profondità analitica di questo lavoro, si pensi per analogia alle indagini figurative di Leonardo o Michelangelo: non quelle in cui si raffigura una persona in tutta la sua bellezza, ma quelle in cui si scoprono i segreti anatomici del corpo umano, visto dall'esterno a distanza molto ravvicinata, e poi via via nell'interno, in uno scandaglio sempre più recondito e sorprendente. Un'indagine al microscopio per scoprire i segreti dell'*Ulisse*.

Come già accennato nel saggio dedicato alla comparazione fra *Moses und Aron* e *Ulisse*¹⁴, l'indagine di Pezzati si configura come un vero rinnovamento degli studi musicologici relativi all'*Ulisse* e all'intera conoscenza di Luigi Dallapiccola. Per la prima volta si percepiscono le conseguenze del complesso percorso dallapiccoliano sui procedimenti dodecafonicici, osservati come stati d'animo, come tecnica e come pensiero; la serialità come sbocco del rapporto fra suono e parola, e in strettissima relazione con l'intero impianto drammaturgico dell'opera. La conoscenza comparata del *Moses und Aron* e dell'*Ulisse* è probabilmente ineluttabile per un vero approfondimento dell'opera dallapiccoliana, poiché quel rapporto investe – attraverso la musica – ambiti religiosi, storici e culturali nella loro forma più complessa: cioè il rapporto fra ebraismo e cristianesimo. Dallapiccola è discepolo assoluto del maestro viennese; nondimeno se ne distacca in quei momenti in cui le due culture confliggono, e altresì gli rimane accanto fino alla fine, magari con un segreto Fa diesis...¹⁵. Il cristianesimo, l'ebraismo, il senso della storia. Argomenti di tale ampiezza da costituire un libro nel libro: è il cuore del cuore.

«Non si può conoscere Dallapiccola se non si conosce l'*Ulisse*»: questo impressionante lavoro di Pezzati determina conquiste nuove e inaspettate, mutando radicalmente la conoscenza della serialità che ne è alla base. Quarant'anni di studi musicologici, tutti indistintamente tendenti a trovare e definire la serie originale e a catalogare le serie, vengono in gran parte messi in discussione. Ho già avuto modo di scrivere che:

¹⁴ M. RUFFINI, *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., pp. 335-363. Sul rapporto fra il *Moses und Aron* di Schönberg e l'*Ulisse* di Dallapiccola. Cfr. inoltre R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 39-40.

¹⁵ M. RUFFINI, *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., pp. 360-363.

L'*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 a 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»¹⁶. Con *Ulisse*, Dallapiccola arriva alle estreme conseguenze della irraffigurabilità seriale¹⁷.

Si tratta di concetti che, oggetto di discussioni reiterate, lo stesso Pezzati esplicita in un passo che può configurarsi come filosofia dell'irraffigurabilità seriale:

Il principio compositivo originario dell'*Ulisse* non si trova in una semplice cellula germinale, o nella funzione tematica di una microstruttura, come si può constatare, per esempio, nel principio strutturale della variazione, da Beethoven a Webern, ma si genera da un'idea, o meglio, da un'immagine che sta a fondamento dell'opera e che è dappertutto – non solo all'inizio al centro o alla fine – in ogni piega del suono, della parola e del dramma. Questa immagine non si concentra sulle tre figure fondamentali, né su una in particolare, ma le contempla in un'immagine simbolica di fondo che illumina e oscura, al tempo stesso, il dramma e la musica. È l'immagine archetipica del mare nella quale il dramma si avviluppa e si scioglie come un'onda che monta e si frange, e nelle cui acque il suono si specchia in un'infinita serie di riflessi cangianti. Che il compositore nominasse “Mare” la serie fondamentale della sua opera non può stupirci allora, proprio per le specifiche modalità compositive con le quali essa costruisce la labirintica rete di rapporti e di corrispondenze seriali. La fluidità del movimento dei suoni sulla superficie dodecafonica crea una cangianza tale per cui la serie non trova mai una sostanziale stabilità fra i luoghi e le microstrutture che la compongono. Cioè, le tre figure che corrispondono alle tre microserie fondamentali si spostano costantemente nella struttura seriale che si allarga infinitamente (come un “mare”) a tutta la superficie dodecafonica dell'opera¹⁸.

Stati d'animo

L'articolatissimo studio di Pezzati non tende alla dimostrazione di alcuna tesi, anche se di tesi ne presenta molte, ma sviluppa un'indagine analitica che aiuta a comprendere l'*Ulisse* attraverso le problematicità dei suoi molteplici dettagli. Imprescindibile è l'osservazione della limitata possibilità semantica della parola, sempre insufficiente rispetto al suono: solo attraverso l'estrema conoscenza dell'esperienza “sonora” si può arrivare alla comprensione dell'*Ulisse*. Tutto il suo contenuto è la ricerca che il rapporto fra suono e parola stabilisce con il pensiero musicale: aspetto fondante della poetica dallapiccoliana. Siamo di fronte a un concetto tipico della cultura ebraica: solo il suono può rivelare la verità che le incomplete parole trascrivono approssimativamente nel sacro testo della *Torah*, motivo per cui questa viene solo cantillata. Bellissimo ricordare inoltre il monumentale romanzo di Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*. Il momento, magicamente descritto, in cui i fratelli, di ritorno dall'Egitto dopo la scoperta che Giuseppe è ancora vivo e addirittura vice di Faraone, devono comunicare al vecchio genitore

¹⁶ L. 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, LVIII.7-8.

¹⁷ M. RUFFINI, *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., p. 335.

¹⁸ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 307-308.

Giacobbe tale verità sul figliolo prediletto, creduto da lungo tempo morto, diventa momento esemplare del canto che rivela la parola. Essi affidano il compito a una faciuiletta, Serach: «dovrà dirglielo lei, a suo modo, affinché la verità gli appaia in forma di canto [...] e se anche non vorrà credere che il canto è la verità, avremo tuttavia intenerito il fondo della sua anima e lo troveremo dolcemente preparato per la semente della verità [...]. Egli dovrà comprendere che canto e verità sono la stessa cosa»¹⁹.

Fra parola e suono si colloca una «impalpabile, invisibile linea di confine» in cui vive tutta la musica di Dallapiccola²⁰. Pezzati non insegue una ricerca storico-musicologica: la sua analisi si serve unicamente della partitura, e la sua è una interpretazione per rivivere oggi l'opera e proiettarla al futuro. Pezzati, da musicista, ritiene arrivato il tempo di riscoprire – o forse di scoprire – la musica di Dallapiccola, liberandola sia da pregiudizi che da visioni agiografiche, che l'hanno relegata nel “difficile” e dunque nell'incomunicabile, in una sorta di limbo o esilio del pensiero, toccato anche ad altri fra i più grandi compositori del secolo scorso. Un cammino necessario per recuperare la vera figura di Luigi Dallapiccola musicista, un uomo diverso da quello generalmente intuito: l'uomo pubblico, nel suo aspetto ufficiale, era ben diverso dall'uomo privato nell'intimità della sua vita familiare (il suo accento impostato e formale, era distante anni luce dal dialetto veneto che viveva nella sua dimora fra lui e Laura). Ma era da questa intimità che sgorgava la sua musica, e solo la sua musica ha il potere di rivelarne e resuscitarne la vera essenza. D'altronde lo stesso libretto dell'*Ulisse* è una convenzione: un libretto-melodramma che è ben diverso dalla musica dietro cui Dallapiccola si cela. Come in Wagner, anche qui, fra libretto e musica, c'è un incolmabile abisso.

Uno dei punti fondanti del pensiero analitico di Pezzati è che non si può partire dalla dodecaфонia per l'interpretazione della musica dallapiccoliana, poiché l'aspetto tecnico segue la sua esperienza esistenziale e si modella progressivamente con il formarsi dell'uomo. Ben diverso è per esempio il confronto fra la serie delle *Tre Laudi*, la serialità complessiva di *Job*, la serialità umanistica dell'*Ulisse*, le cui differenze, se si partisse dal puro dato tecnico, si percepirebbero con difficoltà. Con l'evolversi dell'uomo e del compositore si evolve e si organizza la serialità: il fatto tecnico recepisce lo stato d'animo, e non viceversa. È importante iniziare il viaggio analitico dalla concretezza del pensiero musicale rispetto all'astrattezza del giudizio; se così non fosse, sarebbe come partire da un punto morto dell'opera di Dallapiccola. Egli è ben lontano da un concetto di dodecaфонia riducibile a tecnica della combinazione e manipolazione di suoni acustici. La dodecaфонia è per lui vero specchio esistenziale, il linguaggio tragico del suo e nostro tempo²¹. Ricorda Pezzati che:

la lunga strada di Dallapiccola verso la dodecaфонia, negli itinerari della coscienza storica e personale, si biforca in due percorsi paralleli: da una parte, la tendenza a costruire simmetricamente la serie in microstrutture intervallari simili che la concentrano in un unico nucleo ripetuto su tutta la gamma dei dodici suoni (più frequentemente si tratta di gruppi di tre suoni, in modo che anche i due esacordi possano corrispondersi); dall'altra parte, invece, l'apparente staticità della struttura iterativa si rovescia in una varietà indefinibile di rapporti, per mezzo di una tecnica della mobilità degli elementi costitutivi, per cui le microstrutture possono mutare sia la loro posizione e relazione reciproca nella serie dodecaфонica, che il proprio ordine interno²².

¹⁹ TH. MANN, *Giuseppe il nutrittore*, paragrafo “Annunciazione”, in ID., *Giuseppe e i suoi fratelli*, IV, traduzione di B. ARZENI, Milano, Mondadori, 19643, p. 2122.

²⁰ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola* cit., p. 40.

²¹ Cfr. Ivi, p. 142.

²² Cfr. Ivi, p. 11.

In questo lungo itinerario è possibile ritrovare Wagner, nascosto nel percorso delle micro-serie sempre mobili, «figure sfumate e fugaci, quasi inafferrabili nel pulviscolo sonoro di una polifonia variegata e instabile». La ricerca del suono originario viene vissuta e sperimentata da Dallapiccola in un graduale cammino nel corso del quale l'esperienza del suono incontra la memoria. «Niente di più riduttivo ed erroneo, quindi, limitare questa profonda e molteplice esperienza alla cosiddetta “adozione” della tecnica dodecafonica, che rischierebbe di relegare Dallapiccola nella folta schiera dei “compositori dodecafonici” i quali si sono misurati più sulla tecnica delle combinazioni seriali che non sul pensiero musicale»²³, presupposto vero della dodecaфонia. Ecco uno dei danni degli studi musicologici portati avanti per decenni: la ricerca esasperata della serie come fatto tecnico che ne fa un fine e non un mezzo. Peraltro, e non di rado, i calcoli seriali risultano erronei: *Job* è un esempio emblematico di questo aspetto, poiché fra il 1954 e il 2004 otto studiosi ne hanno fornito altrettante versioni diverse, che abbiamo provveduto a segnalare e analizzare in un recente studio sulla sacra rappresentazione di Dallapiccola²⁴.

Il suono, alle origini della parola

Pezzati non è un musicologo: la sua visione analitica è segnata dalla partitura dell'opera, da cui – grazie alla sua competenza di compositore, ineguagliabile sullo specifico tema – parte per ogni proiezione interpretativa; i documenti servono a confermare ciò che la partitura annuncia. La complessità dell'analisi è dovuta alla tensione descrittiva fra l'esposizione delle strutture compositive e la ricerca del significato da dare al segno-suono. Gli esiti irrisolti di questa tensione testimoniano non tanto la sconfitta dell'analisi, quanto l'amore e il desiderio conoscitivo che guidano il cammino logico ed emotivo della ricerca.

Il suono è un elemento che arriva a Dallapiccola da lontano: *Das Augenlicht* di Anton Webern, quella miracolosa “luce degli occhi” che lo abbagliò sonoramente quando si era recato appositamente a Londra nel 1938, è esperienza pubblicamente raccontata già nel 1939: «Il suono di questa partitura è cosa che, udita una volta, non si dimentica più»²⁵. Viene poi riportata nel segreto delle sue pagine di diario: «Ciò che colpisce sopra tutto in *Das Augenlicht* [...] è la qualità del suono»²⁶. E più avanti ribadita con una forza che ancor oggi produce emozione: «Il suono, per il momento, costituisce la massima impressione che mi ha dato questo lavoro. Un suono che, da solo, basterebbe a farmi considerare *Das Augenlicht* una delle opere fondamentali del nostro tempo»²⁷. Lo stesso Webern, incontrando Dallapiccola in casa Schlee, usa il termine “tradizione”, con grande sorpresa di chi lo ascolta, e gli chiede a proposito di *Das Augenlicht* se si trattasse di «un'impressione anche sonora? (*Auch klanglich?*, questa la sua domanda). Il suono, dunque. (Avevo capito giusto)»²⁸. Il suono diventa esperienza fondante da cui diparte ogni ulteriore elaborazione tecnica unita all'umanesimo del compositore: il suono, motivo centrale di

²³ Cfr. Ivi, p. 12.

²⁴ M. RUFFINI, *Giobbe furioso: premonizioni di Ulisse. Il poema del pessimismo e della rivolta*, in Luigi Dallapiccola: *Il Prigioniero / Job*, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, Stagione Lirica 2004, maggio 2004, pp. 57-111; pp. 91-94.

²⁵ L. DALLAPICCOLA, *Webern*, in «La Rassegna Musicale», Torino, XII, 7-8 (luglio-agosto), 1939.

²⁶ L. DALLAPICCOLA, *Pagine di Diario*, 17 giugno 1938, in ID., *Parole e musica*, a cura di F. NICOLODI, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 230-236: p. 232.

²⁷ Ivi, p. 233.

²⁸ Cfr. Ivi, p. 234.

un linguaggio ancora tutto da scoprire e conquistare, e soprattutto da incanalare dentro quell'ardua via del futuro che potesse però essere figlia di una «grande tradizione centroeuropea»²⁹, bisogno che lo stesso Webern aveva sentito come insopprimibile. Inizia dunque così quella grande avventura che pone Dallapiccola – riguardo al suono – sulle orme del “padre” Webern. Ecco il terzo dei grandi inizi: il suono di Anton Webern. *How life begins*. Era evidentemente l'epoca storicamente giusta per parlare di suono: Montale nel 1940, per illustrare l'idea stilistica che è alla base delle *Occasioni*, mette in rilievo proprio i valori del “suono”, decisivi per la costruzione del contenuto poetico: «Un'ultima osservazione sui valori di suono che mancherebbero a queste liriche. Si tratta di poesie che furono largamente imitate, più di quelle degli *Ossi*, e proprio in quella ch'è la loro tonalità»³⁰. E in una lettera a Contini dello stesso periodo, si raccomanda di non cedere di «un millimetro sulla questione della prosa [dato che] il senso che il G[argiulo] dà alla parola è retorico-tonale, e allora nulla è meno prosa delle *Occasioni*»³¹.

Anche un altro discepolo di Dallapiccola, Carlo Prosperi, compie il suo intero percorso di compositore nel nome del suono, dando compimento – parallelamente a Pezzati – all'insegnamento dallapiccoliano³². Dal 1934 al 1967 Firenze fu, grazie a Dallapiccola, il principale luogo propulsore della dodecafonia in Italia: ciononostante, ciascuno degli allievi passati nella sua classe di Pianoforte complementare e di Lettura della partitura ha seguito strade diverse, utilizzando – a differenza da quanto comunemente ed erroneamente ipotizzato – solo parzialmente la tecnica dodecafonica e spesso neanche parzialmente. Il suono, invece, è una costante che attraversa trasversalmente tutti coloro che ebbero in Dallapiccola il proprio punto di riferimento.

Pezzati parte da qui, dal “segno-suono”, da una lettura che è già interpretazione. Il suo è un ascolto immaginativo che nasce da un atto d'amore: si sviluppa una tensione infinita che dà origine a una analisi infinita, capace di rigenerare l'opera dopo ogni sua trasformazione e farla rinascere ogni volta nella sua essenza originaria. Lo studio compiuto di questo volume può proiettare il lettore verso l'*Ur-Ulisse*.

La memoria

«Durante lunghi anni d'insegnamento mi sono trovato infinite volte a rivolgere ai miei alunni una raccomandazione: “Memoria, memoria e ancora memoria. Annotate tutto ciò che avviene intorno a voi: nessuno è in grado di stabilire a priori se e quanto importanti potranno rivelarsi un giorno per il vostro lavoro i brevi appunti che prendete”. E tante volte ho narrato alla scolaresca di quale aiuto mi siano stati, e in un momento fondamentale per la mia formazione, i due grandi poeti della memoria, Marcel Proust e James Joyce»³³.

²⁹ Parole pronunciate da Webern nell'incontro con Dallapiccola in casa Schlee.

³⁰ E. MONTALE, *Lettera a Alfredo Gargiulo*, 6 aprile 1940, in Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, fondo manoscritti.

³¹ E. MONTALE, *Lettera a Gianfranco Contini*, 30 aprile 1940, in G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974. Cfr. sull'argomento M. MOTOLESE, *Per “Le occasioni”: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», IV, 2 (2007), pp. 83-97 (ripreso con il titolo *E Montale stroncò il critico*, in «Il Sole 24 ore/Domenica», 6 gennaio 2008, 5, p. 31).

³² Cfr. M. RUFFINI (a cura di), *Carlo Prosperi e il Novecento musicale da Firenze all'Europa*, premessa di G. Manghetti, testimonianza introduttiva di Roman Vlad, Collana dell'«Antologia Vieusseux», XIII n.s., 2007 (37-39), Firenze, Polistampa, 2008.

³³ L. DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d'opera*, in ID., *Parole e musica cit.*, pp. 511-530; p. 511.

Nessuno, prima di Pezzati, ha compreso fino a qual punto le parole di Dallapiccola costituissero un fondamento compositivo e tecnico, prima e oltre l'aspetto discorsivo o umanistico. In ogni atto creativo di Dallapiccola c'è un atto mnemonico, e le mille assonanze musicali che collegano ogni sua opera a quelle precedenti, a volte anche molto lontane nel tempo, servono a definire la sua come “opera di memoria”. Gli aspetti allusivi riguardano aspetti macro-mnemonici (come la ripresa di un tema da tutti percettibile, per esempio i due passi che dalle *Tre Laudi* ritornano quarant'anni dopo in *Ulisse*), o micro-mnemonici, come reiterazioni microseriali. 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, insinuerà quel “dubbio” nella preghiera di *An Mathilde*, nella simbolica croce dei *Cinque Canti*, nell'intimo 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 l'*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*³⁴) tutte le domande trovano “la risposta”, e il dubbio si dissolve nella certezza della fede. *Es ist möglich!* Pezzati, su questo punto, propone però ipotesi diverse, poiché nella sua interpretazione quelle domande non possono trovare una «risposta definitiva» e si risolvono, o si dissolvono, in una estensione infinita dello stesso interrogare, negli «incommensurabili istanti del cammino-erranza della vita dell'uomo», in cui soltanto può darsi l'ascolto della parola che «da sempre va incontro a colui che l'attende»³⁵.

La memoria risolve in Dallapiccola il problema della storia e del linguaggio: non evoluzione, né progresso, ma permanenza; è la struttura fondamentale in cui si inverte ogni attimo conoscitivo, ogni istante creativo. Il rapporto fra dodecafonia e memoria fonda il linguaggio dallapiccoliano. La dodecafonia si configura come rivoluzione nella tradizione: non mero segno acustico, ma percezione di una nuova immagine del suono, carico di storia e memoria. L'allusione è la figura in cui la memoria si rappresenta e si esprime, mentre la dodecafonia è l'*humus* tecnico da cui l'evento memoria-allusione affiora e si plasma nella figura-suono. Scrive Pezzati: «L'“allusione” tocca quei movimenti, consapevoli e inconsapevoli, della memoria che affiorano in un terreno pronto ad accoglierli», che attraverso la scrittura musicale e il testo converge su sentieri già percorsi³⁶. La dodecafonia non è quindi un linguaggio, o un sistema logico-linguistico, ma condizione originaria (“*stato d'animo*”) per ogni evento del suono, e coscienza storica della sua possibilità.

La memoria è l'etica. Pezzati lo sottolinea con le parole di Emmanuel Lévinas «permanenza nella morale anche nel silenzio di Dio»³⁷, spostandone l'accento: la dodecafonia è l'etica, ovvero permanenza del senso del suono anche nell'assenza di un sistema linguistico storico. Ulisse diventa con Dallapiccola simbolo della memoria: l'eroe mitico che ritrova, dopo lungo errare, la memoria dell'origine. Lo «“stato d'animo” che si apre alla lontananza, è espressione dell'etico,

³⁴ M. RUFFINI, *Giobbe furioso* cit., pp. 86-88, 95-97.

³⁵ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola* cit., p. 280.

³⁶ Cfr. Ivi, p. 18.

³⁷ Cfr. E. LÉVINAS, *Transcendance et mal*, in P. NEMO, *Job et l'excès du mal*, Paris, Albin Michel, 1999.

perché unisce la fede nell'ascolto della parola-suono alla legge che lo governa. Su questo fondamento si erige il senso della dodecafonia»³⁸.

Una vera fuga polifonica, dove soggetto e controsoggetto si rincorrono in un inesausto discanto: “Itaca”, luogo reale che dà origine alla memoria, confina con “non-Itaca” – luogo sconosciuto e immemorabile – dove regna l'oblio. La complementarità memoria-oblio è fondamentale per comprendere la relazione speculare fra il primo episodio del Prologo e l'Epilogo dell'*Ulisse*, sul cui arco e sulle cui corrispondenze drammaturgiche e musicali scorre l'intera opera. Il rispecchiamento Prologo-Epilogo è essenziale per capire gli aspetti fondanti dell'opera: che necessita comunque dell'intero svolgimento intermedio per una comprensione esaustiva. Tutto l'Epilogo rappresenta l'“incarnazione” della parola nel suono³⁹: quasi un'ascensione mistica della materia verso lo spirito.

Conclusioni

Lo scopo della complessa ricerca di Pezzati non è la definizione di un'interpretazione, ma il tentativo di vedere le possibili interpretazioni che l'opera lascia nella trasparenza della sua struttura. Non è questo un libro per un lettore distratto: abbiamo tentato, con questa nota, di darne alcune chiavi di lettura e di prefigurarle, senza dimenticare che una prefazione non può mostrare in tutta la sua ampiezza lo spirito di un libro, che rimane nel libro e solo in esso.

³⁸ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'“Ulisse” di Luigi Dallapiccola* cit., p. 50.

³⁹ Cfr. Ivi, p. 268.