

Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, pubblicando gli articoli di Strauss (curati da Willi Schuh pochi mesi prima della morte del compositore, nel 1949, e poi riediti nel 1981 e nel 1989, tra Zurigo e Monaco di Baviera: l'editore del '49 e '81 è la Atlantis di Zurigo, dell'89 è Piper di Monaco), rendevano pubblico, in Italia, il pensiero di un compositore sentito come assai avanguardista a inizio carriera (alla fine dell'Ottocento) e poi, al termine della sua lunga vita, quasi ostracizzato a causa della sua attività durante il nazismo, e, durante tutti gli anni '50 e gran parte degli anni '60, stigmatizzato dai cascami "semplificati" della dicotomia adorniana come uno dei "reazionari della musica", contrapposti ai compositori "liberatori" dediti alla democraticissima serialità della scuola di Darmstadt...

*Note di passaggio*, come Sablich ha riintolato ciò che Schuh aveva edito come *Riflessioni e ricordi*, esce nel 1991, ed è uno dei primi contributi italiani capaci di indagare Strauss senza pregiudizi politicizzanti (quelli che ancora si leggono nel lavoro "estetico" di Vito Levi: Pordenone, Studio Tesi, 1984), e giungeva quasi come conferma "documentale", tratta dagli scritti dell'Autore, delle teorie espresse da Quirino Principe nel suo mega volume di Rusconi (1989, poi Bompiani, 2004).

È interessante notare come in molte citazioni bibliografiche, il nome di Sablich, curatore scientifico, eclissi quello di Laura Dallapiccola.

Eppure è lei ad aver avuto a che fare con i testi tedeschi di Strauss: testi affidati a pubblicazioni giornalistiche di diffusione spesso generalistica, e anche a riflessioni private rimaste manoscritte a Garmisch, e quindi impressi in un tono quasi più da conferenza che da articolo, buttati giù seguendo più l'idea del parlato che dello stampato. Testi ricchi di ripetizioni, incisi, subordinate, carichi anche di errori, e zeppi di sardonici giochi di parole e frecciate umoristiche...

La traduttrice ne restituisce la foga colloquiale, e taglia l'ironia con una certa spigliatezza, mantenendo alla lettera molte idiosincrasie della prosa "parlata" straussiana, non edulcorando mai errori e ridondanze, e mantenendosi nella filosofia traduttiva del far corrispondere a ogni concetto/parola "originale" un concetto/parola "tradotto"...

Questo è facilmente riscontrabile non solo con l'ovvio confronto con l'originale tedesco ma anche con la comparazione della lettura delle divertenti *Dieci Regole auree per un giovane direttore d'orchestra* che figurano tradotte anche da Principe nel suo volume dell'89... Principe, illustre germanista, rende meglio l'ironia complessiva dell'originale, ma nel farlo travalica la "lettera" straussiana, aggiungendo incisi chiarificanti (che spiegano l'ironia) non presenti in Strauss, e correggendo gli "anacoluti" colloquiali. Dallapiccola, invece, mantiene tutto, in modo impietoso, restituendoci Strauss *verbatim* nel bene e nel male.

La lettura diretta degli scritti del compositore ci restituisce almeno 4 aspetti della sua lunga parabola biografico-creativa...

1. L'essere stato un giovane molto attratto dal nuovo;

2. La sua ossessione per Mozart e il suo rapporto con il passato;
3. L'elaborazione di un sistema organizzativo musicale tedesco di proporzioni olistiche, che includesse anche l'educazione dei giovani per il perseguimento di una qualità produttiva capace di rendere possibile il discernimento, da parte del pubblico, tra opere artisticamente meritevoli e opere non meritevoli;
4. La sua adesione al nazismo...

Nei primi scritti presentati, che Sablich allinea secondo l'ordine cronologico di scrittura e non raggruppati in aree tematiche d'argomento, come invece li aveva sistemati Willi Schuh, si vede uno Strauss relativamente "giovane", armato fino ai denti contro tutte le "scuole" e le "maniere" che ama Wagner e mai i wagneristi, Liszt e mai i lisztiani, e Mozart e mai i mozartiani...

Questo Strauss "fanciullo" è apertissimo alle novità musicali, soprattutto interpretative, e annuncia un suo rapporto con il passato molto proficuo, che il filisteismo delle suddette scuole e maniere intralcia. Già in gioventù, Strauss mette a punto una sua idea particolare di teoria dell'evoluzione musicale, considerando l'inizio della cultura occidentale, musicale e non, nella Grecia antica (estaticamente vista in un viaggio nel novembre 1892, a 28 anni; viaggio che aveva come punto di arrivo l'Egitto) e il punto massimo, passando per Johann Sebastian Bach e la prima scuola di Vienna, in Wagner... Wagner che è ancora, appunto, un punto massimo, da cui sviluppare però nuove idee, nuove opere e nuove creazioni, cosa impossibile da fare sotto la minaccia delle pedanterie museali delle scuole e delle correnti storicizzanti e cristallizzanti in uno stile immutabile e archeologico. Uno Strauss convinto che il passato sia ancora vivo e pulsante, magari anche che «tutta l'arte è contemporanea», come oggi credono artisti come Maurizio Nannucci e Driant Zeneli...

Questo Strauss giovane è sicuro che per i greci e per Wagner passi una sorta di linea protesa verso l'eternità, una linea diretta tra passato e futuro...

Strauss partecipa, quindi, con gioia al proseguire sull'idea del Repertorio, del Canone di grandi glorie musicali del passato da eseguire accanto alle novità... un Repertorio che da pochi decenni, dalle riscoperte di Johann Sebastian Bach e di Franz Schubert, aveva fatto breccia nelle abitudini musicali d'Europa...

Lo Strauss giovane sposa felicemente l'idea di Repertorio, ma ancora in un senso di contemporaneismo, di consustanzialità tra passato e presente. Strauss sembra convinto di essere fatto della stessa pasta dei classici, dei greci, dei compositori tedeschi da Bach in poi (in special modo Haydn, Mozart, Beethoven, Weber: compositori che nelle *Note di passaggio* vengono raggruppati moltissime volte nella dicitura «nostri classici», occorrenza che incorre decine di volte), e in questa consustanzialità trova un compagno formidabile in Hans von Bülow, il maestro idolatrato della gioventù, dal quale desume molte di queste idee e dal quale impara l'idiosincrasia per le pedanterie stilistiche interpretative.

La consustanzialità tra passato e presente era per Strauss brodo primordiale di ispirazione, antro da cui attingere per la creazione originale. Ciò è provato dalle scelte dei soggetti teatrali

(moltissimi di ispirazione classica, complice Hugo von Hofmannstahl), dal suo interesse per la rielaborazione della musica del passato (di Couperin, per esempio, e delle forme operistiche tradizionali, senza mai dimenticare lo scherzo di considerare *Salome* ed *Elektra* da dirigere come fossero state composte da Mendelssohn)... e soprattutto è provato dal rapporto di Strauss con Mozart...

Con Mozart, Strauss inizia un “colloquio” che durerà tutta la vita...

Mozart è il formidabile ipotesto su cui Strauss costruisce in piena libertà rinnovatrice le sue opere nuove: *Cavaliere della rosa* sulle *Nozze di Figaro*, *Donna senz'ombra* su *Flauto magico*, *Ariadne* su stilemi "antichi" del tutto mozartiani, gli ultimi concerti (per oboe e il secondo per corno) sistemati con organico strumentale e strutture formali del tutto desunte dal salisburghese.

Mozart è pilastro anche della carriera direttoriale di Strauss... Basandosi sulla performance “apripista” di Hermann Levi (all'Opera di Monaco, 1895), Strauss riscoprì, proprio partecipando massimamente all'idea di costruzione del Repertorio, *Così fan tutte*, nel 1897 (Residenztheater, Monaco) e poi, forte dell'edizione di Gustav Mahler alla Staatsoper di Vienna, nel 1905, la impose di nuovo all'Opera di Monaco nel 1910, mentre Thomas Beecham la dava all'Her Majesty's di Londra... Quindi la replicò a Salisburgo, nel 1922, garantendone la stabilità teatrale odierna...

*Così fan tutte* e la sua “riscoperta” diventano un'ossessione di Strauss: in *Note di passaggio* quasi tutti gli articoli raccolti menzionano l'opera e la sua messa a punto come termine pratico di paragone per le idee interpretative direttoriali, come punto di partenza per riflessioni wagneriane [Strauss si domanda perché Wagner amasse così poco *Così fan tutte* e *Nozze di Figaro*], e come fulcro di mille ricordi: *Così fan tutte* per Strauss è come *Don Giovanni* per Luigi Dallapiccola (come ci informa il noto saggio di Mila De Santis, *Presenze del «Don Giovanni» di Mozart nella drammaturgia musicale di Dallapiccola*, in Cecilia Bacherini, Giacomo Sciommeri, Agostino Ziino [a cura di], *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, pp. 527-550), o, meglio, come la *Recherche* di Proust per gli studi narratologici di Gérard Genette: *Così fan tutte* per Strauss diventa metonimia dell'intera musica...

Forse proprio sul colloquio mozartiano, osservando quanto il pubblico avesse avuto bisogno dell'imposizione in Repertorio di *Così fan tutte*, Strauss comincia a elaborare il complesso discorso olistico sul valore della musica, sulla qualità della musica, e su come questa qualità possa venire comunicata e recepita dalla gente. Un olistismo che, negli anni, giunge ad abbracciare in toto l'organizzazione produttiva dell'opera tedesca, la macchina gestionale dei teatri e l'educazione musicale di nuovi spettatori del futuro...

Leggendo *Note di passaggio* si nota che proprio lì, nell'elaborazione e nel tentativo di realizzazione dell'olismo della cultura musicale tedesca, Strauss, negli anni, ripiega e si trasforma egli stesso nei filistei che aveva odiato, finendo per proporre proprio quei musei

dell'opera che prendeva in giro, e giungendo a considerare Wagner non più come apice di un immortale linea protesa verso l'eternità che mai si consuma, ma come termine ultimo, come grandioso finale di una cultura occidentale che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, non poteva che essere conclusa, impossibile da rinverdire...

Ed è nell'inseguire quell'olismo estetico-organizzativo che Strauss cade tra le braccia del nazismo, quella forza che ha decretato lo spezzarsi della linea protesa verso l'eternità...

Il ripiegamento prende avvio da un grosso problema estetico di valutazione dei gusti del pubblico...

Il primo passo dell'organizzazione olistica della musica tedesca sarebbe dovuto essere il far abituare il popolo alla qualità performativa e alla grandezza artistica...

Organizzando i teatri, Strauss era convinto di riuscire ad "assuefare" il pubblico al top della qualità di realizzazione operistica, così da disabituarlo alle produzioni scadenti: educandolo alla qualità (anche immaginando una straordinaria rivoluzione didattica che avrebbe permesso già agli studenti elementari di imparare la musica), il pubblico avrebbe ricercato la qualità e poi preteso la qualità anche nei teatrini di provincia, che si sarebbero industriati per ottenerla, aiutati magari da sussidi statali da attingere dai sempre maggiori incassi che un'industria teatrale foraggiata dal pubblico educato ed esigente avrebbero garantito.

Nella mente di Strauss c'era da innescare un circolo virtuoso di produzione teatrale, che, a cascata, doveva giungere nelle più remote aree della Germania, così da rendere inammissibili gli arrangiamenti banalizzanti, le riduzioni d'organico, o l'accontentarsi di cantanti e orchestre inadeguate. Tutti i teatri, anche quelli più piccoli della più minuscola provincia, avrebbero dovuto avere una macchina scenica «state of the art» e un'orchestra al top! La messa in cartellone delle operette (che Strauss odiava) là dove non era possibile fare un'opera nuova per problemi organizzativi o di allestimento, sarebbe cessata: e così la musica sarebbe sempre stata di superba qualità e mai più tramortita dagli arrangiamenti per organetto o dalle esecuzioni antologiche zeppe di tagli (e Strauss rimproverò sempre i detestati Franz Lehár e Giacomo Puccini di permettere che la loro musica circolasse in organici aggiustati per la scarsità dei teatri piccoli periferici: Lehár e Puccini supportavano, secondo Strauss, il circolo vizioso che abbassava la qualità e manteneva ignorante il pubblico invece di educarlo alla qualità)...

Con un sistema teatrale ed educativo come lo intendeva Strauss, si sarebbero potute eseguire grandi opere al massimo della solerzia, che avrebbero richiamato un pubblico avido di musica, capace di godersi con cognizione di causa anche grandi novità sperimentali, e non solo nelle grandi città ma anche in provincia...

Un progetto che, negli anni, e specie quando, nel 1919, diventa direttore della Staatsoper a Vienna, Strauss si rende conto essere molto difficile da realizzare non tanto per gli,

insormontabili, problemi pratici, ma anche per l'atteggiamento di un'audience che si era assuefatta sì a qualcosa, ma non certo alla qualità né al Repertorio dei «nostri classici»...

Nel cuore della *Volk* tedesca c'erano opere italiane, o commedie musicali innocenti, oppure le odiate operette (Strauss dimostra a più riprese, nelle *Note di passaggio*, di detestare, oltre a Lehár e Puccini, anche il *Trovatore* di Verdi, e la *Martha* di von Flotow, che il pubblico invece adorava)...

Operette eseguite, anche nei grossi teatri, in maniera più che scadente...

E quando Strauss si rese conto che il *Volk* riempiva il teatro di Vienna solo e soltanto con *Trovatori*, *Marthe* e *Vedove Allegre* eseguite male, capì che sperare che il pubblico accorresse a vedere una *Salome*, un *Oberon* di Weber, un *Così fan tutte*, o un'opera nuova eseguite bene era impossibile, e ancor più impossibile sarebbe stato garantire a quel glorioso Repertorio e a quella interessante novità di avere esecuzioni adeguate...

Il circolo vizioso dei Puccini e dei Lehár sembrava prendere il sopravvento...

E allora Strauss, dopo gli sconvolgimenti della Prima Guerra Mondiale, capisce che la linea protesa verso l'eternità e la consustanzialità tra presente e futuro è incrinata... ed è da qui che lo Strauss avanguardistico decade verso lo Strauss museale...

Tra il garantire ai «nostri classici» la presenza in cartellone onde abituare il gusto del pubblico con performance al top, e assicurare uno spazio alle novità sperimentali, Strauss sceglie la prima...

Nei suoi scritti le novità, finora motore della riscoperta del passato e del Repertorio, vengono relegate nelle retrovie...

La sua mèta rimane la qualità esecutiva, che secondo lui è il grado zero per innescare l'ancora idealizzato circolo virtuoso olistico... Usare il Repertorio come palestra di perizia orchestrale è il nuovo modo di inseguirlo... E in una logica di extrema ratio, garantire anche alle odiate operette e commedie volute dal *Volk* una qualità esecutiva adeguata avrebbe comunque aiutato ad abituare il pubblico almeno a distinguere tra diversi gradi di merito performativo... Anche un *Trovatore* e una *Martha*, se fatte bene, avrebbero poi portato, magari, all'apprezzamento di una ugualmente fatta bene *Così fan tutte*...

In tutto questo le novità erano però d'intralcio, e allora, pur di mantenerle, non c'è che da proteggerle, salvaguardarle: dare un'opera nuova in pasto a un teatro centrale, grande, il cui pubblico è però abituato a sentire pessimi *Trovatori* equivaleva a farla nascere morta...

Se invece la novità si dava in ambiente periferico, dove già si era cominciato a eseguire decentemente *Martha* e *Così fan tutte*, allora quella novità poteva essere in qualche modo

coltivata in altre piazze, sempre più centrali, e, dopo un'adeguata gavetta, guadagnare il palcoscenico grande di una capitale...

Che questo circolo protettivo fosse in realtà una vera e propria gabbia squalificante, relegante le novità nelle secche del periferico, è un problema che Strauss sembra considerare poco...

Passati i 50 anni di età, Strauss perorò queste idee a tutti quanti: al Kaiser e alla Repubblica di Weimar, senza mai ottenere nulla, e ciò lo faceva soffrire per via del suo smisurato ego, immenso, che lo affliggeva tremendamente...

Proprio perché convinto di essere fatto della stessa pasta di Mozart e Wagner, si sentiva meritevole di allori ed incarichi che gli furono sempre negati. Inoltre, educato in ambiente di altissima borghesia, con pregiudizi para-aristocratici, fu sempre contrario al suffragio universale, convinto che gli ignoranti e i gretti non avrebbero mai dovuto aver voce in nessun capitolo, ed è per questo che gli rodeva tantissimo dover avere a che fare con un *Volk* innamorato di Lehár...

In *Note di passaggio* si scorgono alcune sue sparate in favore di azioni governative autoritarie, soprattutto monarchiche, che si sposano in modo strano con sue inclinazioni personali individualiste estreme, quasi anarchiche: al giorno d'oggi si potrebbero trovare somiglianze tra il suo carattere e quelli dei registi cinematografici Clint Eastwood, Michael Cimino e John Milius...

In *Note di passaggio* si coglie anche un aspetto molto più inquietante: Strauss non perdeva occasione di sottolineare l'appartenenza di un personaggio incontrato all'ebraismo...

È una questione spinosa, da non prendere affatto alla leggera e da affidare a studiosi seri, capaci di indagare le testimonianze in modo molto più approfondito di quanto sto per fare io. Ma da *Note di passaggio* si evince che Strauss additasse l'ebraismo di una persona più per odiosa abitudine scherzosa che per razzismo: con tutti gli ebrei che identifica in *Note di passaggio*, Strauss ha lavorato, amichevolmente, come se nulla fosse... e cercava la loro compagnia e la loro esperienza per miriadi di progetti culturali ed esistenziali...

Erano ebrei la nuora di Strauss, i suoi librettisti (Hedwig Lachmann, Hofmannstahl, Stefan Zweig), il suo editore (Adolph Fürstner), il suo arrangiatore per canto e pianoforte (Felix Wolfes), certi scrittori su cui basava i suoi soggetti (Ben Jonson: ispirata alla commedia di Jonson è *La donna silenziosa*)...

È come se Strauss intendesse l'ebraismo di una persona come caratteristica canzonatoria ma del tutto inconsistente, quasi una sciocchezza attributiva di un pregiudizio da presa in giro senza alcuna implicazione effettiva né pratica...

Sembra che Strauss indichi l'ebreo come tipo fumettistico, come noi si indica il genovese o il lucchese tirchio, o come si definisce il turco un bestemmiatore: uno Strauss antisemita solo di intercalare, di gesto privo di pensiero e raziocinio...

Strauss usa la parola ebreo come in paesi meno consapevoli linguisticamente si usano dispregiative parole designanti le persone di colore, o gli omosessuali...

Anche qui si nota la somiglianza tra Strauss e Clint Eastwood: se avete visto *The Mule*, l'ultimo film di Eastwood, si vede quanto il regista rifletta sull'uso di parole oggi esecrabili per il loro significato, che invece, in altri contesti, vengono pronunciate semplicemente come significante del tutto staccato da quell'odioso significato, spesso del tutto incompreso dal pronunciante...

Forse, Strauss con gli ebrei era come il protagonista di *The Mule* con i neri...

Fatto sta che, alla soglia del suo 70esimo anno di età, l'arrivo di un capo politico che alimentasse il suo ego con l'offerta di prestigiosi incarichi, che abolisse il suffragio universale, e che aveva i suoi stessi intercalari antisemiti, suscitò in Strauss ammirazione immediata!

Nei primi mesi del Terzo Reich (dal novembre 1933 al giugno 1935), Strauss fu convintissimo che dalla sua, più onoraria che altro, carica di direttore della Reichsmusikkammer, incarico prestigioso che Hitler finalmente gli elargiva (suo vice-direttore fino al 1934 fu Wilhelm Furtwängler), potesse agire come un super-manager dei teatri tedeschi, in grado di realizzare la sua dottrina olistica con pieni poteri (espressione che al tempo era di moda e che, purtroppo, ha avuto un ritorno di sfarzo pochi giorni fa)... Realizzare, finalmente, quella ricerca di qualità delle rappresentazioni, quell'eterno colloquio interpretativo con Mozart e i «nostri classici», capace di fare piazza pulita dei Puccini, dei Lehár, dei *Trovatori* e delle *Marthe* fatte male, e finalmente ricongiungersi con le novità da rimettere in primo piano e non più nel ghetto della provincia!

La convinzione si rivelò ben presto un sogno, e, quasi subito dopo, un incubo...

Il risveglio amaro fu constatare quanto Hitler e Goebbels l'avessero messo lì, alla Reichsmusikkammer, come nome famoso spendibile più per scenografia che per vera azione, e, soprattutto, per Strauss fu anche traumatico capire che le boutade antisemite non erano affatto disgiunte in significante e significato com'erano le sue...

Strauss non riuscì a capire che la sua organizzazione della qualità cozzava con un Terzo Reich che Hitler e Goebbels volevano plasmare non su oggettivi canoni, ma sugli indeterminati gusti proprio di quel *Volk* tedesco che Strauss tanto disprezzava... L'odiato Lehár era uno dei compositori preferiti da Hitler e il trattamento delle novità musicali non era trattato con alcun criterio...

Quelle opere, anche nuove, che Strauss voleva ghettizzare per protezione, ma comunque rappresentare (per esempio quelle di Paul Hindemith), Goebbels le voleva proprio abolire, così come tanti altri esemplari, perfino appartenenti agli amati «nostri classici» (vedi l'amato Mendelssohn! O anche Mahler), che dovevano farsi da parte per far posto a milioni di rappresentazioni della *Vedova Allegra*!

E fin qui era un sogno estetico che si tramutava in un incubo, ma ben presto l'incubo fu personale...

In piccolo, Strauss visse male gli oltraggi che Hitler impose al paese di Garmisch, l'adorato paesino natale, costretto alla fusione con Partenkirchen onde ottenere le Olimpiadi invernali nel 1936, e con la croce uncinata a sventolare sulla bandiera issata sulla montagna dello Zugspitze, massiccio di eterna ispirazione straussiana (vedi la *Alpensinfonie*)...

E, in grande, Strauss quasi cadde dalle nuvole quando Goebbels gli vietò la collaborazione con Stefan Zweig, e si terrorizzò allo scoprire che la Gestapo gli bussava alla porta quando voleva, nelle sue case di Berlino e Garmisch, con la minaccia di arrestare sua nuora e i suoi nipotini, tutti ebrei (quasi tutti i parenti della nuora, residenti in Repubblica Ceca, morirono a Terezín, e Hitler si rifiutò di risparmiarli, mentre invece intervenne per far ottenere certificati di arianità alla moglie di Franz Lehár [ma neanche Lehár riuscì a salvare i suoi librettisti e cantanti preferiti, anch'essi deportati a Terezín])!

Willi Schuh tace molte di queste cose, e non include alcun documento riguardante il periodo nazista... ma negli ultimi articoli raccolti in *Note di passaggio* (la lunga requisitoria aneddotica sulle prime rappresentazioni delle opere straussiane, del 1942; e tre pezzi del 1945: la *Lettera sul ginnasio umanistico*; il *Testamento artistico* a Karl Böhm; le riflessioni sul volume di *Storia del teatro* di Joseph Gregor), datati 1942 e 1945, si trova lo Strauss ultimo, sconfitto, museale e disilluso che abbiamo anticipato: quello convinto che Wagner non sia più da considerare un apice a cui ispirarsi per creare nuove idee, ma un termine ultimo della civiltà...

Su queste questioni e sull'interpretazione dell'ultimo Strauss, dei suoi rapporti col nazismo e della sua disperazione successiva di ultra ottuagenario, è incentrato *Richard Strauss dietro la maschera*, di Giangiorgio Satragni, che la EDT, la stessa casa editrice di *Note di passaggio*, ha pubblicato nel 2015...

E su tutta l'opera di Strauss, negli ultimi anni, si è rinvigorito un interesse musicologico tutto nuovo, con al centro studiosi come Barry Gilliam, Michael Kennedy, Tim Ashley, Mark-Daniel Schmid, e Lawrence Kramer

Tutti loro setacciano di nuovo gli archivi tedeschi alla ricerca di nuove prove e di nuovi elementi atti a scrutare tra le pieghe dello Strauss avanguardista, dello Strauss conservatore, dello Strauss neoclassico, e dello Strauss nazista; ma, soprattutto, questi studiosi tendono a riinterpretare e riconsiderare sotto una nuova luce ermeneutica quanto su Strauss si è già detto (e sul suo rapporto col nazismo ha già detto tanto Michael Kater), e, ancor di più, quanto Strauss ha lasciato scritto...

In quest'ottica di studio, in italiano, essendo la Bibbia di Norman Del Mar ancora sconosciuta all'editoria nostrana (una Bibbia ferma al 1972 e a una vita editoriale stoppata dal 1986), il lavoro di Laura Dallapiccola si rivela importantissimo, come orizzonte pregresso indispensabile di ogni futura indagine; come ambiente studiante imprescindibile per controllo, verifica e



riscontro di qualsiasi altro dato estetico-documentale nuovo che gli autori citati stanno sviluppando...

La traduzione di Laura Dallapiccola di *Note di passaggio* si accosta, quindi, quasi a certe storiche traduzioni musicologiche canoniche, come quella di Luisa Pavolini del *Puccini* di Carner o quella di Luigia Minardi del testo di Frits Noske su Mozart e Verdi [tanto per nominarne due]... e, per certi versi, si staglia come classico delle versioni italiane quasi quanto certe traduzioni letterarie, rimaste uniche!

per esempio quella di Massimo Mila di *Siddharta* di Hesse, di Gabriele Baldini di *1984* di Orwell, o quella di Remo Ceserani di *Comma-22* di Joseph Heller: traduzioni oggi sì anche rimpiazzate (Baldini da Stefano Manferlotti e Ceserani da Sergio Claudio Perroni) ma ancora proverbiali (pensiamo alla dicitura «Grande Fratello» per il «Big Brother» pensata da Baldini) e parte del DNA culturale sempiterno... e DNA culturale musicologico rimangono nel medesimo modo le *Note di passaggio* tradotte da Laura Dallapiccola!

E con questa iperbole adulante, forse obbligatoria in un convegno proprio su Laura Dallapiccola, concludo...