

L'impegno di Laura Dallapiccola nel suo ruolo da traduttrice inizia in seguito alla perdita del proprio lavoro alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel marzo del 1939 per questioni razziali, e già dopo due anni, nel '41, viene pubblicata la sua prima traduzione di *Scritti e pensieri sulla musica* di Ferruccio Busoni. Probabilmente Laura non immaginava che quello che intendeva come un semplice ripiego per far quadrare i conti in casa sarebbe, da lì a poco, diventato per lei di un'importanza tale da spingerla a lasciare volontariamente il suo nuovo incarico da Vice Direttrice alla Biblioteca Nazionale nella quale era stata reintegrata nel '44.

Il mio intervento si concentra sull'opera *La musica di Gustav Mahler* di Hans Heinrich Eggebrecht, che Laura traduce nel '94. Si tratta quindi di uno dei suoi ultimi lavori, a cui lei giunge dopo una lunga carriera che la vede confrontarsi con testi di Dahlhaus, di Edler, di Busoni e di molti altri musicisti e musicologi. Non era la prima volta, tuttavia, che Laura si approcciava al mondo di Mahler: nel '74 lavora alle lettere di Alma Mahler, che la avvicinano alla figura del compositore boemo, svelandole il fascino della sua personalità straziata e dolorante.

Prima di concentrarci sul rapporto di Laura con Mahler, e nello specifico con l'opera di Eggebrecht, è doveroso accennare al fatto che la specializzazione nei vari ambiti musicologici delle traduzioni di Laura era via via suggerita dagli interessi musicali del marito. Di contro, la personalità di Laura, forte e discreta, esercitò una grande influenza su Dallapiccola, come si può comprendere anche solo osservando che, dalla data del loro primo incontro nel 1931, finisce la fase delle composizioni giovanili del musicista ed inizia l'esplorazione della grande letteratura europea. Tra questa, Laura amava soprattutto *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, tanto da dividere il mondo in due categorie: "fra chi l'ha letto e fra chi non l'ha letto". In quel romanzo ritrova la stessa storia che stava vivendo con il marito, ovvero la storia di chi, caduto nel pozzo come Giuseppe, impegna tutta la propria vita a uscire dall'oscurità al fine di conquistare la luce della libertà. Ne nascono come diretta reazione le *Tre Laudi*, i *Canti di prigionia*, *Il Prigioniero* e *Canti di liberazione*, esempi straordinari della capacità di uscire a riconquistare la luce. È quindi anche grazie a Laura che la dodecafonia diventa il manifesto imprescindibile dell'antifascismo e soprattutto contro le leggi razziali.

L'abilità e l'acume della penna di Laura non si limitano a fornire al marito, e a tutti i futuri fruitori delle sue opere, una traduzione asettica ma restituiscono, attraverso una costruzione della frase minuziosamente studiata, scritti stimolanti nei quali anche i concetti più complessi risultano esposti in modo chiaro. Si configura, così, il nucleo del rapporto fra i coniugi Dallapiccola, pieno di rispetto reciproco e solidarietà per i drammi dell'altro, fino a trasformare i drammi in opera d'arte.

È forse anche questo aspetto ad avvicinare i coniugi Dallapiccola a Mahler, poiché la caratteristica fondamentale del lavoro del compositore è proprio quella di raccontare il proprio dramma in musica, attraverso la descrizione del mondo in cui vive, senza censure per gli aspetti più torbidi. Ce lo mostra efficacemente proprio Eggebrecht nella sua opera, che dà al lettore una chiave di lettura per capire la musica di Mahler, nella quale il concetto di "mondo" diviene una costante. Attraverso la biografia del compositore, Eggebrecht mostra il mondo quotidiano di cui ha fatto concreta esperienza Mahler, identificato sin dall'inizio con frastuono, confusione, miseria e dolore: a cominciare dal matrimonio infelice dei suoi genitori, con un padre brutale, lunatico, manesco e con la madre zoppa dalla nascita, affetta da una malattia cardiaca, oberata dal lavoro e perennemente incinta, poi le brutte esperienze nel passeggero periodo scolastico a Praga, la morte di un fratello all'anno dal 1869 e il 1872, il suicidio del fratello Otto nel 1873, la morte nel 1874 del fratello Ernst, a cui Mahler era particolarmente legato, la perdita dell'amata madre nel 1889, le preoccupazioni per i fratelli minori ancora viventi; per non parlare del mondo professionale e delle istituzioni culturali, nel quale Mahler

trovava “sempre e dappertutto lo stesso comportamento falso, sleale, totalmente infetto”. Con simili esperienze di vita, non stupisce che Mahler rappresentasse nella sua “musica vissuta” proprio questo mondo e si sforzasse di confrontarlo con il mondo opposto, quello della natura incontaminata dalla mano dell’uomo, collegata con il sogno e la mestizia e che sopravvive all’interno del corso del mondo attraverso il raccoglimento nell’intimità del nostro animo e per mezzo del quale prende forma la musica.

Il coraggio di riflettere con estrema sincerità sull’ambiguità estetica e sociale della propria epoca varrà a Mahler le definizioni di “intruso” ed “inattuale” ad opera dalla maggior parte della critica. Questo aspetto della poetica di Mahler è ben compreso da Laura, che nel periodo in cui si occupa della traduzione di Eggebrecht afferma e ribadisce più volte il suo sentirsi “inadatta” al mondo dove viveva, nel quale non si riconosceva più. Ai suoi occhi era venuta meno una realtà fatta di valori, in cui il senso della vita era dato dalla coscienza dell’essere piuttosto che dettato dalla volontà dell’apparire.

L’intreccio fra le biografie della traduttrice e del compositore boemo, tuttavia, non si limita a questo aspetto. Altro tema di unione è la libertà, l’indipendenza intellettuale ed artistica dell’artista senza patria. Laura, obbligata dalla Legge Falco nel 1928 ad iscriversi alla Comunità Israelitica di Firenze, non si piegherà mai a frequentare attivamente quell’ambiente che non sentiva suo, essendo lei atea; così Mahler, libero, incapace di farsi assorbire dalle norme estetiche tradizionali, è un senzatetto musicale. Lui stesso affermò: “Sono tre volte senza patria: boemo tra gli austriaci, austriaco tra i tedeschi ed ebreo in tutto il mondo”.

Ultimo anello che ci permette di capire il forte legame intellettuale che lega Laura a Mahler è la conversione al cattolicesimo. Il 23 gennaio 1938 Laura viene battezzata ed entra a far parte formalmente della comunità cattolica; tuttavia, il battesimo per Laura è funzionale al matrimonio con Luigi Dallapiccola. Allo stesso modo in cui l’atto di conversione di Laura prende la fisionomia di un atto di convenzione, così si può intendere il battesimo di Mahler. Il compositore sapeva bene che la sua condizione di ebreo gli avrebbe impedito l’accesso a tutti i teatri di corte e, il 23 febbraio 1897, si fece battezzare, ricevendo pochi mesi dopo la nomina di direttore al teatro imperiale di Vienna, vale a dire la posizione musicale più prestigiosa dell’impero austriaco.

Proseguendo, non si può parlare dell’operato di traduttrice di Laura senza soffermarsi sul tipo di scrittura da lei utilizzato: Laura rileggeva ogni due anni i *Promessi Sposi*, che sappiamo essere un romanzo che ha impegnato il Manzoni in un minuzioso lavoro compositivo. La natura razionale e ordinatrice di Laura non poteva che trarre godimento dall’incredibile abilità del Manzoni nell’inserire un infinito numero di riflessioni importanti all’interno di una storia di fantasia e soprattutto dalla maestria con cui l’autore costruisce i suoi personaggi, ognuno portatore di diverse tematiche, tutte estremamente care a Laura: abbiamo la determinazione di Renzo, l’inerzia di Lucia, la prepotenza di Don Rodrigo, c’è il tema della religione corrotta impersonificata da Don Abbondio e dalla Monaca di Monza, il desiderio di redimersi di Fra Cristoforo e la sua conversione, la conversione dell’Innominato con la sua crisi interiore. L’inutilità della cultura di Don Ferrante, fine a se stessa, che insieme alla volontà della moglie nel voler “aiutare” il prossimo è solo capace di nuocere alla società ma, soprattutto, ci narra dei drammi della povera gente. Sappiamo bene che il sugo della storia del Manzoni è che “I mali, anche a non cercarli, ti trovano sempre. Ma quando questo accade, bisogna sperare nella divina provvidenza, che li raddolcisce e li rende utili per vivere una vita migliore.”; cosa che Laura e Luigi Dallapiccola, per nulla estranei a questi mali, sapevano bene. Nella struttura del romanzo Laura ritrova un ordine perfetto, un ordine che l’aveva aiutata a contraddistinguere il suo lavoro da traduttrice e attraverso il quale aveva consegnato alla Storia l’opera di Luigi Dallapiccola,

di cui sono testimoni i due Fondi, entrambi a Firenze, conservati al Gabinetto Vieusseux e alla Biblioteca Nazionale Centrale.

È interessante, infine, pensare che la medesima attenzione che Manzoni pone nello strutturare il suo romanzo, inventando di fatto una lingua nuova a partire da un volgare sciacquato nell'Arno, quell'attenzione che Laura tanto apprezza, sia la medesima che Mahler impiega nella costruzione della sua musica e a cui Eggebrecht, nel suo libro, dedica tanta attenzione.

Eggebrecht chiama "vocaboli" tutti quei costrutti (melodie, motivi e temi) che si riallacciano al linguaggio musicale "familiare". I vocaboli utilizzati da Mahler si formano su formule tipiche, standardizzate dal consumo, dalla funzione e dalla tradizione, sia all'interno del linguaggio musicale del quotidiano e sia entro modi di esprimersi consolidati e diventati tipici di un linguaggio musicale specifico della musica d'arte tramandata; questi costrutti, nella fissità della loro sostanza sonora, sono paragonabili a parole che il compositore utilizza per la formazione di vocaboli. I vocaboli risultano quindi come formule già pronte, perché, in quanto tali, sono ricche di significato e contenuto e di conseguenza considerate da Mahler il mezzo più adatto per ritrarre chiaramente in musica il "mondo" così come il compositore lo vede. Si può ovviamente parlare di vocaboli solo quando la composizione in cui sono inseriti non cancella la connessione e il riallacciamento ai luoghi di provenienza di tali costrutti, che ne determinano il tratto distintivo. I vocaboli di Mahler non sono determinati solo attraverso le componenti motiviche e tematiche, ma da tutte le dimensioni della composizione: armonia, tecniche compositive, dinamica e anche le indicazioni scritte per l'esecutore che spesso descrivono verbalmente il carattere del vocabolo, come "alla marcia", "in tono popolare", "cantato delicatamente", "timidamente", ma anche "stridente", "selvaggio", "con forza rude", "rozzamente". Anche la strumentazione ha per Mahler carattere di vocabolo: arpa indica "bello", corno inglese indica "elegiaco", violino "estasiato", contrabbasso con sordina "faticoso", spesso il compositore usa strumenti inconsueti nella musica sinfonica al fine di esprimere con maggiore chiarezza un vocabolo, per esempio le campane, i carillon, i campanacci da gregge, la chitarra, il mandolino, strumenti che trasportano direttamente l'ascoltatore negli ambienti in cui questi suoni vengono uditi abitualmente. Tutta la composizione di Mahler è quindi contrassegnata da figure, idee, immagini sonore che racchiudono forti poteri indicativi. A svolgere la funzione di vocabolo è anche la costruzione della forma musicale, impiegata tenendo conto dei contenuti espressivi alla quale è stata collegata dall'uso e dalla tradizione. Così sviluppa nelle sue composizioni tipi di strutture come la marcia, il valzer, la serenata, lo scherzo, il rondò al fine di utilizzarne il lo significato semantico. Mahler così facendo infrange l'aspettativa di una forma artificialmente levigata dove tutto torna in favore di una concretezza musicale che trova la sua logica in quel che la musica dice all'ascoltatore. Il termine vocabolo non è inteso nello stesso senso in cui si parla del vocabolario di un determinato compositore, che comprende il patrimonio lessicale specifico di una persona, di un'epoca, di un genere musicale, di una scuola, le cui unità linguistiche hanno sì in comune con i vocaboli il fatto che possiedono un potere evocativo ma, allo stesso tempo, se ne differenziano in quanto queste unità evocative si inseriscono nella composizione in modo artificiale, levigata al buon ordine della musica d'arte, senza creare nessuna frattura stilistica. In Mahler, invece, i vocaboli si svincolano dalla tradizione stilistica da cui derivano, per parlare con una forza e una luminosità diverse. Tra il tessuto compositivo di alto livello artistico e i vocaboli che ne costituiscono la sostanza, rimane un divario che fa apparire i vocaboli come "altro" rispetto all'arte, la loro musica esce dalla storia della composizione e rimane come materia fuori dal tempo.

In conclusione, leggendo le traduzioni di Laura Dallapiccola ne appare una figura rigorosa e matematicamente ordinata, obbediente alle disposizioni, ma ferreamente libera. È lei il vero motore

propulsivo della creatività dallapiccoliana, pur rimanendo sempre un passo indietro, senza creare clamore e nel più profondo rispetto alla vita pubblica di suo marito, di cui è l'anima invisibile.

Ringrazio il Centro Studi Luigi Dallapiccola, il Conservatorio Luigi Cherubini e tutte le persone e le istituzioni che hanno reso possibile questa bellissima manifestazione; un ringraziamento speciale va al Maestro Mario Ruffini per avermi dato la possibilità di contribuire, nel mio piccolo, alla memoria di Laura, una donna che ha acceso un faro nello sviluppo della musica italiana del '900.

Gioia Bertuccini