

Mario Ruffini

IL "DIVERTIMENTO IN QUATTRO ESERCIZI" DI LUIGI DALLAPICCOLA

La scelta di un brano musicale di Luigi Dallapiccola in occasione dell'ingresso del Kunsthistorisches Institut in Florenz nella Max-Planck-Gesellschaft¹ è quasi naturale, vista la doppia cultura italo-germanica del compositore, che unisce il rigore del sistema dodecafonico – elaborato a Vienna agli inizi del Novecento da Schönberg e dai suoi allievi Berg e Webern –, al recupero dei massimi valori della tradizione musicale della civiltà occidentale, con particolare attenzione alla melodia. In Dallapiccola si congiungono mirabilmente la *seconda prattica* di Monteverdi e la *nuova logica* di Schönberg, cioè il perfetto connubio monteverdiano di parola e musica con l'ausilio dell'armonia, al perfetto connubio schönbergiano di razionalità musicale e organizzazione costruttiva.

Il mondo di lingua tedesca ha riconosciuto in Dallapiccola quasi un figlio elettivo, attribuendogli attraverso le sue massime istituzioni culturali vari riconoscimenti ufficiali e consacrando come una delle grandissime personalità della cultura europea del Novecento: segnalato al Concorso Emil-Hertzka-Preis di Vienna (1934); invitato dal Consolato di Germania di Firenze al ricevimento in onore di Wilhelm Furtwängler (1941); membro della Bayerische Akademie der Schönen Künste di Monaco (1953); membro dell'Akademie der Künste di Berlino (1958); riceve il "Grosser Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Musik" (1962); a Braunschweig gli viene conferito il "Premio per la Musica Ludwig Spohr" (1964); insignito del "Verdienstkreuz I Klasse des Verdienstordens" della Repubblica Tedesca (Bonn, 18 agosto 1968), che precede di poco la messa in scena alla Deutsche Oper di Berlino della prima assoluta di *Ulisse* (29 settembre 1968); riceve dai musicisti del Bachfestival di Lipsia un tondo con effigie di Johann Sebastian Bach (1969); membro infine dell'Akademie für Musik und Darstellende Kunst di Graz (1969), città dove nel 1917 era stato internato con la famiglia e dove aveva deciso di diventare musicista, dopo una rappresentazione al Teatro dell'Opera del *Der Fliegende Holländer* di Wagner².

E c'è un ulteriore motivo che rende la scelta di questo brano forse la migliore possibile per questa occasione: il *Divertimento in quattro esercizi* è la prima composizione che avvia il lungo percorso dallapiccoliano di acquisizione della complessa tecnica del sistema dodecafonico, che tanto ha segnato la cultura del Novecento; un auspicio dunque per questo primo atto del Kunsthistorisches Institut in Florenz che entra nella prestigiosa Max-Planck-Gesellschaft.

¹ Desidero ringraziare di cuore il Prof. Max Seidel per avermi invitato a scegliere un brano musicale adeguato alla Cerimonia di ingresso del Kunsthistorisches Institut in Florenz nella Max-Planck-Gesellschaft: un momento che ho vissuto con profonda emozione e grandissimo orgoglio. In mezzo alla piccola Babele linguistica, il "suono dallapiccoliano" non ha avuto bisogno di traduzioni, coniugando forse in modo esemplare il carattere scientifico e il carattere artistico che si incontrano in questo giorno davvero fausto. La mia partecipazione è stata possibile grazie all'adesione di sei straordinari collaboratori quali il soprano Paola Matarrese, la flautista Paola Bassi, l'oboista Antonella Spremulli, il clarinetista Roberto Ricciardelli, il violista Nicola Canato, la violoncellista Valentina Migliozi, che sono interpreti di primissimo ordine nell'intero panorama italiano. Vorrei ringraziare infine il Prof. Konrad Eisenbichler, per la traduzione inglese dei testi antichi che sono alla base del *Divertimento in quattro esercizi*.

² Per l'elenco completo di tutti i riconoscimenti, cfr. MARIO RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002, pp. 428-432.

Il *Divertimento in quattro esercizi*, del 1934, è un'opera importante e particolarmente significativa della produzione giovanile, poiché compie «il primo passo verso l'indipendenza»³, che Dallapiccola dichiara di aver trovato «fra i ventinove e i trent'anni»⁴, ovvero il passaggio verso una autonomia dai modelli che lo avevano influenzato fino a quel momento. Siamo dunque di fronte all'ideale "opera prima" del compositore istriano, nella quale egli stesso riconosce una «chiarificazione sonora»⁵. Questo aspetto viene d'altronde anche dal titolo dato alla composizione, che sottende con "esercizi" un lavoro di addestramento intellettuale, iniziato dieci anni prima in occasione dell'ascolto del *Pierrot lunaire* di Schönberg alla Sala Bianca di Palazzo Pitti (1 aprile 1924): il *Divertimento* ha evidentemente una "italianità" del tutto estranea all'opera schönberghiana, ma è lì che vanno cercate le segrete influenze nella «scelta dei testi, organico, condotta della voce e accentuazione contrappuntistica»⁶.

Inizia infatti con il *Divertimento in quattro esercizi* il primo avvicinamento pratico al mondo della dodecafonìa, che in questo scorcio degli anni Trenta è per Dallapiccola e per la cultura musicale italiana ancora sconosciuto e dai contorni incerti. Scrive il compositore: «Proprio nel periodo in cui nessuno parlava di atonalità e di dodecafonìa, cominciai ad interessarmi e ad appassionarmi in modo particolare a tali problemi. E già nel primo periodo della mia attività di compositore (quello che va dal 1934 al 1939, cioè dal *Divertimento in quattro esercizi* a *Volo di notte*), in modo innegabilmente molto timido, fanno capolino delle serie di dodici note; in qualche opera impiegate a puro scopo coloristico, in altre con intento esclusivamente melodico»⁷.

Ma bisogna distinguere questo lavoro da quelli propedeutici dei primi anni di apprendistato: come è noto, ogni composizione di Dallapiccola si collega a quella che la precede e a quella che la segue, così è possibile risalire, con un filo d'Arianna che mai si interrompe, dall'ultima composizione alla prima. Ciò non vale per i primissimi lavori giovanili, che vanno dal 1926 al 1932: dopo tale data non torneranno infatti mai più i temi "istriani", né le tematiche esotiche come quelle sul poema nazionale finnico, composizioni che non a caso Dallapiccola rifiuta di pubblicare (solo i testi di Jacopone saranno ripresi ancora successivamente). È dal 1932, anno in cui Dallapiccola conosce Laura Coen Luzzatto, sua futura moglie, che iniziano i lavori con caratteristiche che poi ricorreranno fino alla fine: tre sono le composizioni che precedono il *Divertimento*, nelle quali già è evidente una significativa svolta espressiva: *Partita* (lavoro per grande orchestra di marca caselliana e mahleriana, in cui l'inserimento della voce nell'ultimo tempo già denota tendenze verso una autonomia: un brano che non ha il minimo riferimento neoclassico, tranne nel titolo⁸), *Estate* per coro a cappella (in cui compaiono i lirici greci, prima composizione a essere pubblicata) e infine gli straordinari *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, divisi in tre serie per coro a cappella, coro e strumenti, coro e grande orchestra (ma solo la prima serie è antecedente al *Divertimento*, la seconda e terza serie vennero composte immediatamente dopo).

³ GIANANDREA GAVAZZENI, *Introduzione*, in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 24; Dallapiccola conferma questa affermazione ancora in una delle sue ultime interviste: URSULA STÜRZBECHER, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München, Deutscher Taschenbuch GmbH & Co. KG, 1973, p. 260.

⁴ L. DALLAPICCOLA, *Lettera alle Edizioni Suvini Zerboni (Esz)*, 12.2.1955, in *Luigi Dallapiccola: saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975, pp. 88-89.

⁵ FERDINANDO BALLO, *Le musiche corali di Dallapiccola*, in «La Rassegna Musicale», X (1973), 4, p. 140; cfr. inoltre BRUNO ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941)*, Padova, Zanibon, 1974, p.32.

⁶ DIETRICH. KÄMPER, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 30.

⁷ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 452.

⁸ Cfr. LUIGI ROGNONI, *Note*, in «Teatro del Popolo della Società Umanitaria», Stagione «935-936», programma di sala.

Il *Divertimento in quattro esercizi* giunge dunque dopo una fase giovanile che l'autore ritiene debba essere conservata rigorosamente nel cassetto, e una seconda fase "neomadrigalista" costituita da lavori già rilevanti ma dove ancora non è chiara la strada da intraprendere. Il *Divertimento* indica per la prima volta il senso di un orientamento, l'inizio di un lungo percorso che si concluderà quarant'anni dopo: dà il "via" all'evoluzione di una coscienza artistica che procederà d'ora in poi a piccoli ma inarrestabili passi, mai per moda ma sempre e solo per necessità espressive. «La sua carriera non fu né rapida né faticosa: fu un esempio di un respiro calmo e naturale»⁹. Stupisce in questo brano la capacità di rendere eloquente, pur nella forma germinale, il profilo tecnico-espressivo di un nucleo poetico. Dal *Divertimento* inizia la ricerca del punto di arrivo: «trovarlo e realizzarlo era questione di pazienza, di applicazione costante, di maturazione, infine di fedeltà a se stessi», dice Dallapiccola¹⁰.

È da sottolineare che la rotta verso la dodecafonia e verso Vienna viene perseguita nell'ambito di una fortissima conservazione della propria cultura umanistica, di una tradizione a cui Dallapiccola è particolarmente attaccato. Il compositore ha alle spalle il linguaggio del neomodalismo, un po' asettico e inamidato, già usato da francesi e italiani della generazione precedente, nonché tutta una formazione nel segno di Dante, a cui suo padre lo aveva avviato sin da piccolo. È nella congiunzione fra futuro e passato, in lui saldati in modo estremo, che va letta la sua opera: il *Divertimento in quattro esercizi* è uno degli anelli più importanti di questa saldatura fra passato e futuro.

Se attraverso lo studio complessivo della produzione possiamo ricostruire i passaggi che portano Dallapiccola alla conquista del proprio definitivo linguaggio, l'aspetto ufficiale che amava dare di sé era quello del musicista dodecafonico tutto d'un pezzo, di cui voleva si conoscesse solo il punto d'arrivo e non quello di partenza: il mondo dei suoi studi propedeutici alla dodecafonia doveva sparire¹¹. Una scelta come quella della Scuola di Vienna, che non era proibita in Italia dal Fascismo, come lo era invece in Germania e in Austria dal Nazismo (gli italiani erano liberi di coltivare la dodecafonia se avessero voluto; non lo facevano semplicemente perché era un linguaggio ostico, e nessuno aveva voglia di essere fischiato o sbeffeggiato), lo colloca inevitabilmente nell'ambito di una cultura mitteleuropea che gli era peraltro consona per educazione e carattere. Dallapiccola, non va dimenticato, era un musicista che amava la musica riservata, la musica per pochi. C'era un motto di Cocteau che ripeteva spesso, «ce que le public te reproche, cultive-le: c'est toi» («quello che il pubblico ti rimprovera, coltivalo, perché corrisponde alla tua vera natura, sei tu»¹²), una frase che, come demone, aiuta lo stesso Schönberg a andare avanti¹³. E in questa volontà di non confondersi con la mischia, un musicista colto come Dallapiccola – che aveva scelto la Scuola di Vienna, la dodecafonia – non poteva non essere e non sentirsi isolato negli anni prebellici, quando la parola d'ordine era di procedere in direzione di una musica popolare.

Proprio in questo isolamento si avverte in lui la forza della tradizione: nell'universo di aforismi, sentenze e detti che usava, c'è una citazione di Murilo Mendes che viene da lui spesso ripresa, specie nel ricordare i momenti come quello a metà degli anni Trenta in cui la decisione di virare

⁹ QUIRINO PRINCIPE, *Dallapiccola pezzo per pezzo*, «Il Sole 24 Ore/Domenica», 8.9.2002, n. 245, p. 41.

¹⁰ SERGIO SABLICH, *Luigi Dallapiccola, "Divertimento in quattro esercizi"*, in «Teatro Comunale di Firenze, 47° Maggio Musicale Fiorentino», Concerto Boston Symphony Chamber Players del 16.5.1984, programma di sala, p. 182.

¹¹ Preziosa è stata la decisione della vedova Laura Dallapiccola di non distruggere le opere giovanili, com'egli avrebbe voluto. Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Dietrich Kämper*, 13.3.1973: «Farò distruggere ogni manoscritto anteriore alla mia prima opera pubblicata; perché troppo mi dorrebbe poter immaginare in circolazione mie opere ancora così immature».

¹² L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 153.

¹³ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 216.

decisamente verso "Vienna" divenne definitiva: «Non si può essere cristiani se prima non si è stati pagani o israeliti»¹⁴. Una frase che traduce forse esemplarmente questo suo stato d'animo, che ci fa sentire vicini all'uomo e al compositore che matura scelte radicali, ma con una tradizione alle spalle.

Molte caratteristiche del *Divertimento in quattro esercizi* preannunziano dunque il suo futuro stile personale: compare la metrica fluttuante, ovvero la giustapposizione di tempi diversi, e gli artifici fiamminghi del contrappunto diventano evidenti. Lo speciale organico (voce più piccolo gruppo di strumenti) – che tornerà spesso nelle opere della maturità – è particolarmente adatto alle ricerche sul suono di questi primi anni; anche la voce si avventura verso salti intervallari mai usati in precedenza: «La continuità dell'*ars inventendi* dallapiccoliana si palesa nel fatto che il tema della *Siciliana* prefigura nel suo nucleo motivico la costellazione dodecafonica dei futuri *Canti di prigionia*»¹⁵. Le tre danze di carattere diverso precedute da un'*Introduzione* si prestano al contrasto fra lirismi sospesi e passaggi veementi e insieme alla sperimentazione di nuove combinazioni che tendono all'allargamento del materiale linguistico tradizionale. Il carattere preminentemente melodico si innesta in modo stupefacente nel temperamento polifonico, in cui compare una ostinata irregolarità metrica. La voce è sempre molto espressiva, e spesso vocalizza sopra un tessuto in cui è rilevante la sovrapposizione di accordi che allontanano da una armonia tradizionale e introducono caute sperimentazioni per quarte sovrapposte: si palesa dunque per la prima volta la tematica seriale nel mezzo di una opposizione fra diatonismo e cromatismo.

L'*Introduzione* è in forma di recitativo, ma il canto, pur nel declamato, spazia con grande libertà, con un lirismo drammatico che trova nei grandi salti il mezzo di espressione, e presenta in modo efficace atmosfere, sonorità, carattere, una intensa invocazione d'amore («Riguardami le labbra mie rosse, Ch'aggio marito che non le conosce»); una imprevista cadenza divide in due il primo brano, mentre una sospensione sonora in cui si inserisce un suadente "equivoco modale" lo conclude. Dalla sospensione nasce il secondo pezzo: «Al rondò dell'*Introduzione* segue l'*Arietta* tripartita, quasi interamente basata sull'esafonia. Ma Dallapiccola raramente usa l'esafonia pura, il più delle volte la spezza con una nota estranea alla serie usata»¹⁶. Compagnano quarte sovrapposte nel corso e alla fine del pezzo. L'*Arietta* è pervasa da un intimismo leggerissimo e caldo insieme, il risveglio amoroso primaverile di una donna (che non può dormire «per il bel cantar d'un merlo [...], si leva nuda nudella [...] e aspetta il suo dolce amor»). A tale rarefazione si contrappone l'estrema vivacità ritmica e sensuale della *Bourrée* che segue («l'uva è già vermiglia»), in cui domina il clarinetto, strumento caro al compositore. Le quarte sia giuste che eccedenti si fanno più evidenti, e alla veemente articolazione strumentale si contrappone la voce, che per contrasto viene presentata sola. «La parte centrale della *Bourrée* trova vita essenzialmente nel ritmo (che ricorda quello di *Per la sera della Befana*¹⁷), quasi a valorizzare il carattere dispettoso del testo poetico, e si conclude in un vorticoso vortice strumentale reso incandescente dallo spostamento degli accenti in ogni parte, che trova il suo compimento solo nell'unisono degli ultimi tre accordi. Il *Divertimento* finisce con una *Siciliana*, culmine drammatico dell'intero lavoro: il salto di settima maggiore che dà inizio alla linea del canto pone l'intera composizione in un ambito nuovo. La linea melodica è accompagnata dall'ossessivo ritmo proprio di questa danza, e le quarte sovrapposte generano cromatismi che si ritrovano, poco dopo, anche nella terza seria dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. La struttura dei "quattro esercizi"

¹⁴ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 347.

¹⁵ D. KÄMPER, *Luigi Dallapiccola* cit., 1985, p. 29.

¹⁶ B. ZANOLINI, *La conquista* cit., p. 35.

¹⁷ *Per la sera della Befana* è il terzo dei quattro movimenti del brano inedito *Dalla mia terra*, del 1928, composto su poesie popolari istriane.

è bilanciata da un uso equilibrato di voce e strumenti: nell'*Introduzione* e nella *Siciliana* è la voce a caratterizzare maggiormente il *pathos* drammatico, mentre nelle altre due danze sono soprattutto gli strumenti a contrassegnare l'andamento musicale¹⁸.

Tali problematiche tecniche non impediscono una leggerezza complessiva della composizione, di cui si percepisce una fresca semplicità espressiva, anche grazie alla felice scelta dei testi: Dallapiccola ignora i secoli vicini e salta all'indietro fino a un lontano Medioevo popolare, fuori dal tempo. Testi che lo aiutano, al riparo dalla grande letteratura, a indagare senza affanno i meccanismi compositivi: passeranno quindici anni prima di cominciare a affrontare i grandi autori contemporanei, Antonio Machado, Joyce, Goethe, Heine, Wilde. Sergio Sablich ritiene, a differenza di Guido Maggolino Gatti, Gianandrea Gavazzeni, Alberto Mantelli, Ferdinando Ballo, che la produzione giovanile fiorisca da esigenze tecniche prima che spirituali. Personalmente ritengo anche che solo con l'avvento delle persecuzioni razziali il primato spirituale si sia coniugato alle acquisizioni tecniche, costituendone la ragione¹⁹.

I testi duecenteschi si inseriscono in un clima diatonico-arcaicizzante tipico del Novecento musicale italiano, ma questo lavoro «è già tutto dallapiccoliano nei suoi scatti drammatici, nella ferma linea del contrappunto, preannunziante la futura poliritmia, nella precoce tendenza a tutto ricondurre a pochi elementi base (nella *Siciliana* l'idea principale subisce un trattamento non troppo dissimile da quello delle serie dodecafoniche del Dallapiccola di poi)»²⁰. I quattro movimenti – *Introduzione*, *Arietta*, *Bourrée*, *Siciliana* – sono determinati dallo specifico carattere delle poesie. Ogni testo incarna una forma musicale diversa, che pure non scalfisce la speciale unità sonora che caratterizza questo linguaggio intensamente espressivo, già inconfondibilmente dallapiccoliano. Sono testi prepotenti e crudi, capaci di esprimere sentimenti che giungono, nella *Siciliana*, a minacciose invettive. L'amore è una imperiosa necessità, o peggio, fatalità, di fronte a cui ogni altra cosa impallidisce e perde importanza.

Il brano nasce da una commissione di André de Blonay per la Società di musica da camera "Le Carillon" di Ginevra, e in occasione della prima esecuzione assoluta (22 ottobre 1934) il programma di sala riporta il titolo *Divertissement pour voix et cinq instruments*, mai più utilizzato successivamente.

Subito dopo il XIII Festival SIMC (Società Internazionale di Musica Contemporanea) lo incluse nelle proprie programmazioni del 1935, giudicandolo uno dei lavori più rappresentativi delle giovani leve italiane (insieme al brano di Dallapiccola era stato scelto anche *Introduzione e Allegro* per violino e undici strumenti di Goffredo Petrassi²¹). L'esecuzione avvenne a Praga il 3 settembre 1935, e le note di sala segnalano: «Le compositeur a choisi quatre textes anonymes du XIII^e siècle, âpres en même temps que doux, plein d'imagination et d'esprit, et il s'est imposé la tâche d'en faire revivre l'esprit en musique. Les quatre parties expriment successivement la mélancolie, la gaieté, la joie et le désespoir»²². Successivamente fu eseguito praticamente in tutta Europa, tra l'altro a Parigi, Londra, Amsterdam, Budapest, Cracovia, e dovunque venne giudicato "profondamente italiano nello spirito e pieno di cuore"; soltanto in Italia il giornalismo di regime lo definì «internazionale di spirito» e «cerebrale», che erano epiteti infamanti nel lessico fascista.

¹⁸ Cfr. ALBERTO MANTELLI, *Ritratto di Dallapiccola*, in «Meridiano di Roma», XVI (1938).

¹⁹ Cfr. S. SABLICH, *Luigi Dallapiccola, "Divertimento in quattro esercizi" cit.*, pp. 183-185.

²⁰ BORIS PORENA, *Note*, in «Accademia Filarmonica Romana», Concerto diretto da Luigi Dallapiccola, Roma 25.3.1965, programma di sala.

²¹ L. DALLAPICCOLA, *Lettera da Praga*, in «Bollettino Mensile di vita e cultura musicale», IX, 9 (settembre 1935-XIII), pp. 203-205.

²² *XIII^e Fête Musicale de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Prague*, 1935, programma di sala.

L'esecuzione del lavoro a Praga segna «l'impatto cosciente con la musica di Webern [...] che eserciterà d'ora in poi su Dallapiccola un influsso che, se possibile, supera persino quello di Schönberg e di Berg»²³. Dallapiccola rimane colpito dalla inverosimile brevità del *Concerto op. 24* per nove strumenti e dalla «concentrazione assolutamente singolare» che lo «costringe a meditare»²⁴. Quella esecuzione determina una ulteriore spinta verso l'adozione definitiva della tecnica dodecafonica; e Alban Berg si complimenta con Dallapiccola «per il bel successo a Praga»²⁵. Sempre a proposito della stessa esecuzione, scrive Luigi Rognoni: «Nel recentissimo *Divertimento in quattro esercizi* il Dallapiccola, senza per nulla venir meno al suo mondo lirico, dimostra di avere, come Petrassi, anch'egli una chiara visione intellettuale dell'arte e della sua espressione, visione che a noi sembra maggiormente rispondente a un clima veramente moderno»²⁶. L'esecuzione praghese è forse decisiva nella determinazione a intraprendere la strada "per Vienna".

La dedica a Alfredo Casella²⁷, come la scelta dei testi antichi tratti da due raccolte di poesie profane del XIII secolo e le forme di quattro movimenti (*Bourrée* e *Siciliana* veri «*loci classici* del linguaggio di Casella»), sono il frutto di un doveroso omaggio verso colui che molto lo aveva aiutato e incoraggiato²⁸, anche a guardare l'arte fuori da ogni confine politico²⁹; un omaggio al Maestro più anziano e al suo neoclassicismo strumentale (non va dimenticato che Casella aveva composto nel 1923 le *Canzoni trecentesche*), che sottolinea la riconoscenza verso colui che era stato determinante per il primo serio contatto editoriale e che aveva anche diretto l'esecuzione praghese del *Divertimento*. Ma tale dedica ha delle connotazioni complesse: è infatti innegabile che la composizione si discosti con risolutezza dal mondo neoclassico teorizzato da Casella, ovvero dalla «musica puramente strumentale, completamente emancipata da ogni vincolo diretto o indiretto colla parola»³⁰. È a tutti noto quale importanza abbia la *parola* nella complessiva opera dallapiccoliana: non a caso è alla vocalità di Gian Francesco Malipiero che guarda con interesse Dallapiccola, autore che sente vicino anche per le comuni radici umanistiche³¹, nonché alla melodia teorizzata da Ferruccio Busoni. Un omaggio dunque formale e riconoscente che però, nella sostanza, determina un chiaro allontanamento dal pensiero musicale di Alfredo Casella.

Dallapiccola fu ben conscio che questo lavoro segnava una svolta importante: l'entusiasmo traspare dalle sue stesse impressioni a caldo: «La partitura è finita. Il primo pezzo è uno splendore. Dove è riuscito bianco è tanto bianco quanto la *Siciliana* è nera. A un dato momento, per arrivare al bianco ho avuto bisogno di affidare all'oboe una cadenza, la prima cadenza della mia vita»³².

Questo piccolo brano è dunque alla base di una monumentale opera che Dallapiccola compì nei successivi quaranta anni: il primo mattone dell'intero edificio. Oggi Luigi Dallapiccola è ormai

²³ D. KÄMPER, *Luigi Dallapiccola* cit., 1985, p. 31.

²⁴ L. DALLAPICCOLA, *Incontro con Anton Webern*, in *Parole e musica* cit., p. 230.

²⁵ ALBAN BERG, *Lettera a Dallapiccola*, 20.9.1935. Cfr. *Luigi Dallapiccola: saggi, testimonianze* cit., p. 63.

²⁶ L. ROGNONI, *Note* cit.

²⁷ D. KÄMPER, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 30.

²⁸ Alfredo Casella era stato determinante per la pubblicazione di *Partita* e del *Divertimento in quattro esercizi* presso la Casa Editrice Carisch, primo importante editore di Dallapiccola.

²⁹ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 337.

³⁰ A. CASELLA, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, Londra 1923, p. VIII.

³¹ Cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola* cit., nota 18, pp. 28-29.

³² L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Laura*, 4.9.1934.

comunemente considerato uno dei più grandi compositori del Novecento: il fatto che la NHK Symphony Orchestra di Tokyo abbia inaugurato il nuovo millennio con *Il Prigioniero* sottolinea la diffusione internazionale della sua musica. Soprattutto in Italia, quella di Dallapiccola è stata una vera e propria figura guida per tutta una generazione, da Luigi Nono a Luciano Berio.

Gli anni giovanili erano stati difficili: l'essere un pioniere della dodecafonia nell'Italia fra le due guerre lo aveva non di rado esposto allo scherno; nella prima maturità fu costretto ad affrontare il dramma delle persecuzioni razziali, che colpirono sua moglie Laura; gli anni Cinquanta lo videro oggetto – in Italia – di attacchi polemici e pretestuosi, che culminarono a Firenze il 20 maggio 1950 in occasione della prima rappresentazione de *Il Prigioniero* (fu attaccato contemporaneamente da fascisti, comunisti e dalla Chiesa Cattolica). Dopo tali episodi Dallapiccola volse la sua attenzione fuori dai confini italiani: Stati Uniti e Germania. Gli Stati Uniti si accorsero, fra i primi, del suo non comune valore: Dallapiccola vi si recò con frequenza, per una attività progressivamente più intensa di compositore, docente e interprete che gli permise di raccogliere frutti straordinari. La Germania, dopo gli orrori degli anni di guerra e delle persecuzioni – contro sua moglie ebrea, contro la sua musica, bandita in tutti i territori sotto il dominio nazista – lo accolse poi con una quantità di riconoscimenti riservata solo alle più grandi personalità del secolo, e ospitò la prima assoluta di *Ulisse* a Berlino nel 1968.

Nato da genitori trentini a Pisino d'Istria il 3 febbraio 1904 sotto l'Impero austro-ungarico e morto a Firenze (sua città di adozione, dove era arrivato nel 1922 e dove è sempre vissuto) il 19 febbraio 1975, Dallapiccola è senza dubbio il compositore che ha maggiormente contribuito a "fare anche italiano" il sistema basato sulla tecnica dei dodici suoni, denominato appunto dodecafonia. Egli è un vero figlio della civiltà mitteleuropea, erede ideale di Ferruccio Busoni, altro importante compositore italiano di cultura italo-tedesca³³. Sullo sfondo frammentario dei vari "ismi", Dallapiccola sa evitare gli «equivoci del nazionalismo musicale»³⁴, collegandosi al meglio che le tradizioni italiana e tedesca offrono: "schillerianamente *sentimentalisch*", ha come Busoni una concezione intellettuale dell'esperienza musicale³⁵, e paga ciò con l'isolamento morale e intellettuale nella reativa Firenze in cui impera Ildebrando Pizzetti³⁶.

Dallapiccola compie senza interruzione sin dalla fine degli anni Trenta la sua ricerca dodecafonica, che si svolge nel segno della sua importante produzione teatrale: *Volo di notte* è del 1939 (tratta del rapporto tra individuo e collettività, felicità individuale e interesse collettivo), il balletto *Marsia* del 1943 (indaga il rapporto tra uomo e dio, ossia l'umana ansia di accostarsi alla condizione divina), *Il Prigioniero* del 1948 (scandaglia il problema della libertà), la sacra rappresentazione *Job* del 1950 (affronta il perché del male e la sua conciliabilità col bene), e infine *Ulisse* del 1968, che rappresenta la sua massima conquista musicale e insieme il massimo traguardo spirituale. Una *summa* etico-estetica che al definitivo compimento della tecnica dodecafonica unisce il traguardo morale di tutta l'opera dallapiccoliana con un segno – la scoperta di Dio da parte di Ulisse –, che aggiunge una delle più significative variazioni alla millenaria evoluzione della figura omerica. Un percorso di conoscenza che Dallapiccola fa a sua volta proprio

³³ Sulle numerose riflessioni che Dallapiccola dedica a Ferruccio Busoni, cfr. fra l'altro L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., *ad indicem*. Del musicista di Empoli, Luigi e Laura Dallapiccola traducono, fra il 1939 e il 1977, tutti gli scritti: cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 406-407.

³⁴ F. NICOLODI, *Equivoci del nazionalismo musicale*, in EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 205-262.

³⁵ Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, in *Dallapiccola, letture e prospettive*, a cura di Mila De Santis, prefazione di Talia Pecker Berio, Atti del Convegno Internazionale di studi dedicato a Luigi Dallapiccola, (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Milano-Lucca, Ricordi/Lim, 1997, pp. 25-33.

³⁶ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 168.

nella "traversata" alla scoperta del mare dodecafonico: Ulisse diventa per lui il simbolo dell'uscita in mare aperto, l'eroe mai sazio di sapere e infinito.

Tutta la musica di Dallapiccola è dramma. Ognuna delle sue opere è investita dalle problematiche dell'uomo contemporaneo: *Volo di notte*, *Il Prigioniero*, *Ulisse* è un andare a ritroso nel passato che pure permette a Dallapiccola un'adesione sempre più sistematica e attuale ai problemi del proprio tempo³⁷. Dallapiccola è un personaggio "inquieto", la cui inquietudine è il motore di una ricerca che percorre tutto il Novecento. Un travaglio che nasce dal profondo e deriva in massima parte dalla sua provenienza geografica³⁸. Già il suo paese di origine, Pisino d'Istria, ne è lo specchio, luogo di incontro e scontro fra tre culture in un nome che si trasforma: Mitterburg, Pisino, Pazin³⁹. L'Istria, contesa da popoli di tre etnie diverse, è un paese dove i confini sono in continuo mutamento, ovvero il risultato di un «dramma eterno»⁴⁰, come dice il poeta Biagio Marin: crescere in quel luogo vuol dire imparare a fare i conti con una millenaria inquietudine.

Suo padre Pio Dallapiccola, di Trento, era professore di greco e latino, uomo di profonda cultura umanistica e amante soprattutto di Dante. A Pisino era Preside del locale Liceo (scuola che divenne – o fu considerata – una specie di centro dell'irredentismo istriano al punto che, poco prima della Grande guerra, fu chiusa) e, bollato come «politisch unverlässlich», fu spedito in internamento a Graz con tutta la famiglia: una tragedia che si rivelerà la più grande fortuna per il quattordicenne Luigi⁴¹. Venti mesi che segnano, nel bene e nel male, tutto il futuro percorso: è la prima grande difficoltà, che Dallapiccola sa volgere a suo vantaggio. Nonostante l'umiliazione e le difficili condizioni morali e materiali, quell'internamento gli permette, a soli quattordici anni, di ascoltare oltre ottanta rappresentazioni dal loggione dell'opera e «conoscere Wagner abbastanza profondamente»⁴². «Nel mio intimo avevo deciso di dedicarmi alla musica già la sera in cui per la prima volta avevo assistito alla rappresentazione del *Vascello fantasma*»⁴³. Era il 18 maggio del

³⁷ Cfr. MASSIMO MILA, *La missione teatrale di Dallapiccola*, in «Atti del Convegno su Luigi Dallapiccola», (Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 14 aprile 1978), Trieste 1978, pp. 7-13.

³⁸ Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 400.

³⁹ «In tale geografia sta la radice di una cultura. Cioè nei composti etnici e biologici, nella forma spirituale dei luoghi e nella loro figura storica. È su tali fondamenti – natura, forma spirituale, in senso maniano (... il discorso per un ritorno a Lubeca), geografia [...] un carattere chiave: il nordicismo. Che vorrà dire, in certe punte, goticismo. Insieme al fondamento umanistico italiano. [...] Coincidente ancora con il punto triestino è la lettura dello scrittore che a Trieste trovò mordenti congeniali: James Joyce. E triestina sarà l'acuminata e attentissima compagna di tutta la vita: Laura Coen Luzzatto». G. GAVAZZENI, in L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 25; cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 63-64.

⁴⁰ BIAGIO MARIN, *Pisino e la sua Scuola - Ricordi di uno scolaro*, "Discorso celebrativo" pronunciato in occasione del raduno degli ex allievi del Ginnasio-Liceo Scientifico di Pisino, Trieste, Famiglia Pisinota di Trieste, 1959.

⁴¹ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 403.

⁴² L. DALLAPICCOLA, *Lettera di Luigi Dallapiccola a Wolfgang Wagner*, 15 aprile 1968. Così Dallapiccola ripensa a Wagner cinquanta anni dopo: «Scrivere su *Meistersinger*? Come potrei farlo? All'Opernhaus di Graz, nel maggio 1917, quando avevo tredici anni, fu *Der Fliegende Holländer* che mi fece prendere la decisione di dedicarmi alla musica. Un mese più tardi, e proprio per il San Giovanni [...] mi avvenne di ascoltare per la prima volta *Meistersinger*. Per anni quest'opera mi sembrò la più alta fra quelle di Richard Wagner (*Parsifal*, evidentemente, non è Opera per adolescenti); la amai profondamente e la amo. Come dimenticare, sul palcoscenico di Graz, nell'atto secondo, l'entrata di Pogner e di Eva, dal fondo della strada, mentre la musica s'imbruna e s'abbassa? Che stia cadendo la sera sarebbe evidente, anche se le luci sulla scena non si estinguessero a poco a poco. Mi accorsi quella sera, e per la prima volta, di che cosa possa essere il paesaggio in musica; mi accorsi che protagonista del secondo atto è la notte di San Giovanni. (Qualche tempo più tardi cominciai a pensare che il protagonista del terzo atto di *Tristan* sia il mare). E all'uscita dal teatro dopo il miracolo musicale, un altro miracolo; ma questa volta della natura. Il *Vollmond* splendeva; non più sulla scena, ma in cielo. (Non oso credere che l'Intendant, di cui ricordo ancora il nome, Julius Grevenberg, abbia previsto anche questo)». E nel saggio *Testimonianza sulla dodecafonia* (L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 418) aggiunge che Wagner, «uno dei più grandi innovatori che la musica ricordi, neppure lui al fattore ritmico dedicò particolari cure. In tutta la sua gigantesca produzione una sola volta usò il ritmo di 5/4», nella II scena del III atto del *Tristan und Isolde*.

⁴³ L. DALLAPICCOLA, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, p. 146.

1917. A diciassette anni, tornato a Pisino subito dopo l'amaro ma fondamentale periodo di Graz⁴⁴, Dallapiccola scopre *Harmonielehre* di Arnold Schönberg: «How life begins»⁴⁵, così commenta, con citazione joyciana, il primo impatto con il volume. Il ritorno in Italia e la lettura del libro determinano un duplice squarcio verso una vita nuova.

Altre tragedie colpiscono Dallapiccola nel corso della sua esistenza, e sempre riesce a trasformarle in intuizioni artistiche: questa capacità di mutare le difficoltà personali in arte universale ne fa una delle massime figure morali e spirituali del Novecento. Reagisce con sdegno all'inizio delle persecuzioni razziali del 1938: nascono i *Canti di prigionia*, a suo avviso unica forma possibile di protesta contro il provvedimento. Gli anni di guerra rappresentano un periodo di grande angoscia e sofferenza, che egli vive da vicino per la pesante condizione cui è sottoposta sua moglie Laura, costretta a nascondersi senza sosta. La Germania proibisce l'esecuzione delle sue musiche, e anche l'attività concertistica è possibile solo nei paesi non invasi dalle truppe di Hitler: unica luce, una indimenticabile serata con Anton Webern a Vienna, a casa del direttore della Universal Edition Alfred Schlee⁴⁶.

La produzione artistica dallapiccoliana è intrisa di eventi personali: il confino a Graz, l'immagine 'incombente' di Filippo II che si porta dietro dall'infanzia in seguito a una lettura di Victor Hugo, la dittatura, le persecuzioni razziali, il tema della libertà: tutto ciò si ritrova nelle sue opere: *Canti di prigionia* prima, *Il Prigioniero* poi e infine *Canti di liberazione* rappresentano una delle espressioni musicali più importanti nella contrapposizione contro la terribile tirannia che colse l'Europa. Dallapiccola esprime con la musica ciò che Thomas Mann esprime col linguaggio letterario: una vicinanza ideale che si concretizza con la reciproca dedica di opere.

Nel mezzo del dramma dell'irrazionale furore che colpisce l'Europa con la guerra, Dallapiccola trova se stesso per mezzo dell'assoluto e razionale rigore, che è l'unico modo di espressione e di vita a lui possibile. E nel quadro generale di quel nuovo modo di organizzare i suoni, denominato dodecafonia, Dallapiccola sa ritagliarsi uno spazio autonomo. Se Alban Berg era angustiato dalla rigidità dodecafonica, la severità delle regole era esattamente ciò che più allettava Dallapiccola, il quale traeva la propria linfa dalla severità del sistema, riuscendo a coniugare ordine e libertà, senza mai rinunciare all'uno né all'altra. La dodecafonia è per Dallapiccola un principio d'ordine fra i tanti possibili, che offre libertà e pone limiti: le composizioni dallapiccoliane «non sono capolavori nonostante la dodecafonia, bensì proprio grazie alla dodecafonia»⁴⁷. La dodecafonia costituisce la base dalla quale scaturisce la visione della musica dallapiccoliana: ciò lo porta più vicino alle posizioni di Webern (la dodecafonia come ponte verso il futuro) che non a quelle di Schönberg, che vide nel sistema da lui ideato la conclusione di un processo di esaurimento e disgregazione del sistema tonale. Con Webern, Dallapiccola condivide inoltre la mancanza di una "disperazione espressionista", che pervade invece l'opera di Schönberg e Berg.

⁴⁴ «Un amico mi aveva regalato, al momento della partenza, una medaglia di ottone, rappresentante San Giorgio che ammazza il drago. Intorno, la leggenda: In tempestate securitas. "È un buon augurio", aveva commentato mio padre, dopo aver esaminato la medaglia». L. DALLAPICCOLA, *Appunti, Incontri, Meditazioni* cit., p. 155.

⁴⁵ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 240. Dallapiccola dedica molte pagine a *Harmonielehre*.

⁴⁶ Vienna, 9 marzo 1942. L. DALLAPICCOLA, *Lettera di Anton Webern a Luigi Dallapiccola*, 3 giugno 1942; cfr. *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze*, cit., pp. 66-67; cfr. inoltre L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., ad indicem.

⁴⁷ MASSIMO MILA, *Sulla dodecafonia di Dallapiccola*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, VI/3, p. 1118.

Dallapiccola vive i primi momenti di approccio al metodo schönberghiano in totale solitudine⁴⁸, in mezzo allo scherno di chi lo circonda, poiché l'ambiente musicale italiano considera attuale, in quello scorcio di anni Trenta, non più che il "barocco musicale", mentre l'Austria, invasa da Hitler, è un territorio quasi impenetrabile alla comunicazione.

Nel dopoguerra Dallapiccola si pone come baluardo in difesa di Schönberg («insolentissimo»⁴⁹ giudicò l'articolo di Pierre Boulez *Schönberg è morto*), e si tenne ben lontano da Darmstadt, dove pure fu invitato ripetutamente dal 1950 al 1960 ai ben noti "Ferienkurse": egli è profondamente antitetico, dunque estraneo, al pensiero strutturalista, vista la centralità nella sua estetica e etica musicale del soggetto, dell'uomo, della coscienza dell'individuo, ovvero di ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura eventualità, luogo geometrico, punto d'intersezione fra strutture⁵⁰.

L'opera di Luigi Dallapiccola arriva alla razionalità assoluta in un processo progressivo di assimilazione della tecnica dodecafonica che parte da lontano, ovvero dell'ideale opera prima qual è il *Divertimento in quattro esercizi*, fino ad arrivare all'*Ulisse*, opera-mito che percorre tutta la sua vita, dalle iniziali emozioni di ragazzo fino all'estrema maturità di artista⁵¹. Le citazioni, o meglio le allusioni iterative, costituiscono una linea che non conosce interruzioni. Lo stupito «Ist's möglich» dei *Goethe-Lieder* si trasmette – nella sua articolazione di tre note (la-si-sib) – attraverso le serie che arrivano fino all'*Ulisse*: «una composizione pare così scaturire dall'altra, sotto forma di arricchimento, una vera e propria *Aufhebung* dialettica, una riarticolazione in termini più profondi di un medesimo lessico comune»⁵². In questo sviluppo si manifesta quella preferenza per cicli costruiti secondo precisi schemi simmetrici, con una linea che lega senza soluzione di continuità ogni lavoro: la melodia dei primi anni di ricerca e l'umanesimo dallapiccoliano segnano anche l'ultima espressione di costruzione e razionalità. La sua cultura («non illimitata ma profonda e selettiva», come felicemente la descriveva Fedele D'Amico⁵³) «oltre a farsi oggetto di riflessione e trasfigurazione artistica è un abito mentale, uno stile di vita, un modello di civiltà»⁵⁴.

Nel 1972 compone *Commiato*, un palindromo musicale il cui titolo sembra presagire la fine (*Abschied*), come ampiamente notato dagli studiosi. È emozionato da questo lavoro scritto per Graz, dove cinquantacinque anni prima era nata la sua vocazione musicale. Non aveva mai sfiorato in precedenza una tale coerenza nella costruzione di una struttura palindromica. Un *adieu à la vie*.

Commiato colma il vuoto che, in *Ulisse*, è affidato solo all'illuminazione di un attimo, prolungando in una struttura ciclica, quindi infinita, quel momento musicale in cui Ulisse scopre Dio, e il suo testo («O fratel nostro, che se' morto e sepolto») completa a sua volta l'epigrafe posta a chiusura dell'*Ulisse*, dove Sant'Agostino ricorda che solo la morte chiude, nel silenzio, le nostre

⁴⁸ «In quel periodo avrei avuto bisogno di una guida, di un aiuto: almeno di un confidente o di un contraddittore non fanatizzato. Ciò non mi fu possibile trovare. [...] Tutte le volte che mi rivolsi a qualcuno per aver lumi sulla tecnica dodecafonica mi sentii invariabilmente rispondere: «È finita». [...] Lontano dallo scoraggiarmi per la pochezza dei risultati che ottenevo, pensavo a una frase di Ferruccio Busoni: "Evita il mestiere. Fa che ogni opera costituisca un principio"». L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 452.

⁴⁹ L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 255.

⁵⁰ Cfr. G. MONTECCHI, in *Dallapiccola, letture e prospettive* cit., pp. 389-416.

⁵¹ Cfr. WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI, *Mythos und Moderne: Luigi Dallapiccola und seine Oper "Odysseus". Gedanken nach einem Gespräch mit dem Komponisten*, «Deutsche Oper am Rhein, Luigi Dallapiccola. Odysseus», Düsseldorf, 1970, pp. 1-7.

⁵² G. MONTECCHI, *L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola*, in «Rassegna veneta di studi musicali», V-VI (1989-1990), Padova, Cleup, 1990, p. 349.

⁵³ FEDELE D'AMICO, *Il catalogo aggiornato delle donne sedotte*, «L'Espresso», 17.1.1971; ora in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze* cit., p. 45.

⁵⁴ F. NICOLÒDI, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dallapiccola, letture e prospettive* cit., p. 56.

inquietudini: «Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te». L'intera opera dallapiccoliana, collegata «secondo una teleologia che a Dallapiccola non sarebbe del tutto dispiaciuta»⁵⁵, si trasforma in pensiero teologico, giungendo a *Ulisse* e a *Commiato*, che lo compie: l'uomo inquieto, che ha percorso con bramosia, determinazione e fede i mari del sapere dodecafonico, l'uomo partito da quel semplice *Divertimento in quattro esercizi* ha trovato, in fondo alla sua ricerca, quella piccola lucetta, o *lichtlein*, che è lo scopo ultimo di tutti gli uomini.

⁵⁵ S. SABLICH, *Luigi Dallapiccola, "Divertimento in quattro esercizi"* cit., p. 181.

TESTI

I. Introduzione [Come recitativo]

Non mi mandar messaggi, chè son falsi;
Non mi mandar messaggi, chè son rei.
Messaggio sieno gli occhi quando gli alsi,
Messaggio sieno gli occhi tuoi a' miei.
Riguardami le labbra mie rosse,
Ch'aggio marito che non le conosce.

II. Arietta [Moderato, grazioso]

E per il bel cantar d'un merlo
La bella non può dormire;
E quando dorme e quando vegghia
E quando trae di gran sospiri.
E la si leva nuda nudella
Fuor del suo letto puli;
E poi ne già nel suo giardino
Sotto il suo mandorlo fiori;
E lì si calza e lì si veste
E lì aspetta el suo dolce amor tì.

III. Bourrée [Vivo ma non troppo]

L'acqua corre alla borrana,
E l'uva è già vermiglia;
El mio amor mi vuol gran bene,
E datemi quella figlia.
Questo ballo non sta bene,
E potrebbe stare meglio.
E tu, compagno mio,
Vanne al lato al tuo desio
E quivi ti sta fermo.

IV. Siciliana [Movimento di siciliana]

Mamma, lo temp'è venuto
Ch'eo me voria maritare.
D'un fante che m'è si plazuto
Nol te podria contare.
tanto me piazze 'l so fatto,
Li soi portamenti e i semblanti,
Che ben te lo dico entrafatto,
Sempre 'l voria aver davanti.
El drudo meo ad omne patto
Del meo amor voi che se vanti.
Matre, lo cor te se sclanti
Si tu me lo voi contrariare.

*Poesie popolari profane del XIII secolo*⁵⁶

TEXTS

Do not send me messages, for they are false;
Do not send me messages, for they are guilty.
Let your eyes be the message, when you raise them,
Let your eyes be the message to my eyes.
Fix your eyes on my red lips,
For I have a husband that knows them not.

For the lovely song of a blackbird
The pretty girl cannot sleep;
And when she sleeps and when she is awake
And when she heaves great sighs.
And she gets up naked and pretty
From her chaste bed;
And then she goes into her garden
Under her almond tree in bloom;
And there she puts on her shoes and her clothes
And there she waits for her sweet gallant lover.

The water runs to the ditch,
And the grapes are already vermilion;
My beloved loves me true,
So do give me that young maiden.
This dance is not going well,
And it could go better.
And you, my fellow,
Go to the side as you please
And stay there, do not move.

Mother, the time has come
When I would like to marry.
I could not even start to tell you
Of a fine youth I like so much,
I like his figure so much,
His bearing and his looks,
That I tell you firmly now
I'd have him always in front of me.
I would always want my lover
To boast of my love.
Mother, may your heart break
If you deny me this.

Secular Poetry of the Thirteenth Century
(Translated by Konrad Eisenbichler)

⁵⁶ Riferimenti bibliografico: *Le pagine della letteratura italiana* di G. Lipparini, I, Milano, Signorelli, 1924, pp. 36-43; *Cantilene e Ballate, strambotti e madrigali, nei secoli XIII e XIV* a cura di G. Carducci, Sesto San Giovanni, Madella, 1914, pp. 49-50, 65, 66-67, 75-76.

DIVERTIMENTO IN QUATTRO ESERCIZI
per soprano, flauto (e ottavino), oboe, clarinetto, viola e violoncello
1934

Introduzione
Arietta
Bourrée
Siciliana

Lunedì 3 giugno 2002 - ore 16,30

Aula Magna dell'Università degli Studi di Firenze
Piazza San Marco, 4 - Firenze

Esecutori / Performers

Mario Ruffini
Direttore / Conductor

Paola Matarrese
Soprano / Sopran

Paola Bassi
Flauto / Flute

Antonella Spremulli
Oboe / Oboe

Roberto Ricciardelli
Clarinetto / Clarinet

Nicola Canato
Viola / Viola

Valentina Migliozi
Violoncello / Cello