



Una scena dall'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola allestito dal Teatro Regio di Torino nel 1987

Canti di prigionia, Prigioniero, Canti di liberazione: un ciclo di "protest-music"

Cosciente, civile

«Quando la borghesia comprenderà che l'artista ha problemi ben più gravi da risolvere che non quello di allietare la scorta di alcune centinaia di persone convenute in una sala da concerto?»: per le sue implicazioni è una delle frasi più ostiche e ambivalenti di Luigi Dallapiccola. Parole che oggi suonano di un'arroganza a dir poco sconcertante e che, tuttavia, pronunciate nel 1936, avevano un significato totalmente diverso rispetto a oggi. Oggi quando i "problemi da risolvere" sembrano più che altro questioni di bottega, concernenti la giustificazione di questa o quella procedura compositiva. In questi gravi problemi invece si riassume in toto il senso dell'impegno di Dallapiccola, una nozione nella quale ricerca artistica, coscienza civile e integrità morale sono sovrapposte e fuse in modi che, allora come oggi, sempre si fatica a cogliere e, forse, ad accettare fino in fondo. Nel 1936, a trentadue anni, Dallapiccola non era ancora antifascista. Lo diventerà due anni dopo, quando nel giro di pochi mesi le voci circa l'allineamento del regime fascista alla politica razziale del Terzo Reich trovarono una sconvolgente conferma con le leggi razziali.

Per Dallapiccola, che come compositore era giunto alle sue prime affermazioni anche grazie all'attivismo del regime in materia di nuova musica italiana, fu come aprire gli occhi su un mondo da incubo: «Strane voci cominciarono a circolare: [...] avrebbero iniziato i fascisti un movimento antisemita, accostandosi servilmente all'ignobile esempio di Hitler? [...] Il 15 luglio 1938 apparve sui giornali il manifesto razziale [...] il cui lerciume risultava anche più ributtante perché venato di concetti scientifici [...]. Come potrei descrivere il mio stato d'animo in quel fatale 1 settembre 1938, ore 17, nell'udire, proclamate dalla voce del Mussolini, le decisioni del governo fascista? Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto da non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione». Giusto il 30 aprile di quell'anno Dallapiccola aveva sposato l'adorata Laura Coen Luzzatto. Ma a parte il movente familiare, la sua

era un'indignazione che veniva da molto più lontano, aveva dietro di sé secoli, millenni di saggezza e di civiltà, quel patrimonio gigantesco cui Dallapiccola, fino all'ultimo, ostinatamente e anacronisticamente si tenne sempre fedele, facendone il metro, lo specchio e la chiave di lettura quotidiana del proprio tempo. Da quell'indignazione, raccontata in uno dei suoi scritti autobiografici più noti - *Genesi dei "Canti di Prigionia" e del "Prigioniero"* (1950) - nasce il primo autentico capolavoro di Dallapiccola, per l'appunto quei *Canti di Prigionia* che hanno il loro posto nel novero delle più grandi pagine del XX secolo e che, per l'Italia, segnano anche l'inaugurazione di quello specialissimo genere che nel dopoguerra ricevette la denominazione di protest-music.

Dallapiccola tradusse la sua "mobilitazione" contro l'orrore razziale in tre brani per coro e strumenti meditati a lungo e ultimati nel 1941. Una breve preghiera vergata da Maria Stuarda («O Domine Deus! speravi in Te. / Oh care mi Jesu! nunc libera me», ecc.); un passo dal *De consolatione Philosophiae* di Severino Boezio e, infine un passo dalla Meditazione sul salmo *In te Domine speravi* di Girolamo Savonarola. Invariabilmente erano testi latini, testi rari, eruditi persino, oggettivamente lontani, sia cronologicamente sia concettualmente da quella realtà così brutale e verminosa contro la quale intendono ergersi. Declinata in allusione severa ma generica, quella di Dallapiccola suona come una mobilitazione piuttosto blanda, politicamente defilata. E tuttavia è l'inizio di una fase indelebilitamente marchiata da questo tema della prigionia. Com'è noto, *Il prigioniero* (dove l'Inquisizione diviene icona di un potere sadico che usa la speranza come il più atroce strumento di tortura) sfociò in un caso politico, scatenando un vespaio di polemiche e mietendo accuse ora di anticatolicesimo ora di anticomunismo. Eppure non era finita, perché a completare il tragitto ideale mancava ancora l'ultimo imponente capitolo, i *Canti di liberazione*, (1951-1955), su testi di Sebastiano Castellio, dall'*Esodo* e dalle *Confessioni* di Agostino. Ancora testi remoti, tratti dal passato, ancora la lingua la-

La stasi esta

A cento anni dalla nascita (3 febbraio 1904), nel vuoto lasciato dalla sua scomparsa quasi trentennale (19 febbraio 1975), la voce di Luigi Dallapiccola continua a risuonare nelle sue partiture, colmando quel silenzio e quel vuoto come se si trattasse di un nuovo inizio, della riconquista, faticosa e sofferta, di un modo sempre nuovo di considerare la sua musica. Vengono alla mente le parole lungimiranti, profetiche di Arnold Schönberg: la vera vita di

un artista comincia solo dopo la morte, quando la consapevolezza che un itinerario creativo si è definitivamente concluso lo colloca sul piano delle acquisizioni assolute. In altri termini, lo consegna alla storia. Dallapiccola, che in ogni atto anche mini-

mo tendeva ad attingere la misura di eternità che all'uomo è concessa, non temeva il verdetto della storia: del resto, in essa era vissuto, con essa si era confrontato in momenti difficili, quando la fedeltà a scelte contrarie alle mode lo aveva portato ineluttabilmente alla solitudine e all'isolamento, alla condanna di essere giudicato un musicista ostico e cerebrale. Ma mai avrebbe potuto sottrarsi al proprio destino, quello di dare voce e forma all'ansia di ricerca e di espressione che l'animava, dicendo fino in fondo, anche quando sembravano inattuati, le cose che aveva da dire. Siccome subito dominante si era palesata la

In *Tre laudi*, del 1937, le prime tracce

Folgorato

In quel linguaggio aspro trovò la strada per

Mentre ancora risuonava l'eco del colpo di pistola che diede avvio alla "grande guerra", Luigi Dallapiccola, allora tredicenne, veniva internato a Graz insieme alla famiglia, per l'accusa di irredentismo rivolta a suo padre Pio, preside di un istituto di Pisino definito dalle autorità «Trotz-Gymnasium». Al ritorno da Graz, città che si rivela determinante per il suo futuro di musicista, Dallapiccola legge una famigerata polemica di Ildebrando Pizzetti contro *Harmonielehre*, trattato pubblicato da Arnold Schönberg nel 1911; rimane folgorato dalla stroncatura e corre a procurarsi il volume (commenterà più tardi la scoperta con le parole di Joyce: «How Life Begins»). *Harmonielehre* diventa il suo breviario di riflessioni sull'armonia, sui *Quartenakkorde* e sugli accordi di sei e più suoni. Le idee del giovane e aspirante musicista cominciano a convergere dentro una struttura organizzata del pensiero, come si addice alla sua natura. Dallapiccola si trasferisce a Firenze nel mese di maggio del 1922, e quando a venti anni ascolta *Pierrot lunaire* e vede di persona Arnold Schönberg alla Sala Bianca di Palazzo Pitti in quello storico primo aprile 1924, capisce al volo la strada da intraprendere. È il suo primo incontro con la musica dello Schönbergkreis, avvenuto in mezzo alla ilarità fiorentina. I contatti con i Viennesi continuano agli inizi degli anni Trenta: incontra Berg e ascolta il suo *Der Wein*; due articoli di Willi Reich e di Herbert Fleischer portano in primo piano (siamo nel 1935) il "problema Schönberg", mentre Dallapiccola presenta a Praga il suo *Divertimento in quattro esercizi* (Fiamma Nicolodi ipotizza reminiscenze bergiane in questa "opera prima"), e ha così occasione di ascoltare il *Concerto op. 24* di Webern, le *Variazioni op. 31* di Schönberg e la *Lulu-Symphonie* di Berg,

• Giordano Montecchi

atica di Dallapiccola

passione per la musica, e siccome poi come musicista aveva voluto essere un compositore, accettare il proprio destino significò anche vivere nel presente la situazione concreta dell'evoluzione del linguaggio, dello stato della musica (ma anche dell'arte e della cultura in generale) nel suo tempo. Così, scegliere la dodecafonia, all'inizio un atto di pura deduzione logica, divenne un traguardo che in un secondo tempo si sarebbe tramutato nella determinazione definitiva e cosciente di tutta la sua vita d'artista. La sua formazione culturale, che così profondamente avrebbe inciso su una natura già predisposta, era avvenuta lungo due direttrici complementari: a una solida educazione umanistica, radicata nell'infanzia e alimentata dall'ambito familiare e sociale, perseguita poi per tutta la vita con tenace attaccamento e convinzione, si era aggiunto col tempo, nel nome della musica, l'attrazione per la cultura e l'arte tedesca: l'una e l'altra calate in un'inquietudine tanto vigile quanto fertile, dovuta anche al fatto d'esser nato e cresciuto in una città di frontiera, Pisino d'Istria, nel miscuglio di stirpi e di costumi che facevano ancora capo all'impero austro-ungarico. In quella mentalità inquieta, questo tardivo figlio della civiltà mitteleuropea ormai al tramonto seppe trovare la molla per non disperdere, pur tra differenti interessi, la lucida coscienza

della propria "missione" (termine che implicava senz'altro un senso religioso), proseguendo un cammino ideale che aveva avuto un illustre precedente nella figura del "laico" Ferruccio Busoni, anch'egli conteso da due patrie e due culture.

Trasferitosi a Firenze per continuare l'apprendistato musicale, Dallapiccola vi trovò soprattutto incomprensione e ostilità, e dovette a lungo sopportare, com'egli stesso ricordava, l'«amarezza dello scherno». Ma Firenze, alla quale egli rimase attaccato per tutta la vita, si rivelò in seguito il luogo adatto per raccogliersi nel lavoro e superare ampiamente il buio di quei primi anni di ambientamento, che sarebbero stati del pari scomodi in qualunque altra città italiana. Il tirocinio compositivo fu scandito da folgoranti illuminazioni. Esse cadevano su un terreno ancora immaturo, ma il loro sigillo si sarebbe impresso in modo indelebile sul giovane artista, avviandolo alla maturità. Se si dovesse indicare il centro ispiratore della musica di Dallapiccola, questo andrebbe individuato nel canto come matrice stessa dell'atto compositivo. E non soltanto per mere considerazioni statistiche - i due terzi della sua produzione contemplano la parola cantata - bensì perché, per Dallapiccola, la musica è canto, e non potrebbe essere altrimenti. Solo che il suo canto non si presenta nella forma in cui



Luigi Dallapiccola nel 1969

siamo abituati tradizionalmente a intenderlo, bensì sottoposto a un processo di mediazione, di cristallizzazione, che lo rende ora concentrato ora diluito, a seconda del modo in cui i valori melodici nascono e si dispongono, come in un messaggio strutturale cifrato, nell'impalcatura della serie dei dodici suoni. A volte accade che la serie già di per sé non sia altro che pura nostalgia del canto, affondante le radici in una specie di romanticismo represso, quasi ghiacciato da una razionalità che gli impedisce di espandersi, fors'anche di essere go-

duto come tale; eppure, sempre, quel ghiaccio risplende, "super nivem dealbatur". Onde, in consequenziale coincidenza, la scelta del metodo dodecafonico e della tecnica seriale come regno della disciplina e della autoimposta costrizione, dalle cui fondamenta unicamente può liberarsi e prender vita l'immagine poetica; o più semplicemente rifiuto dell'improvvisazione, dell'istinto nebuloso, perfino del dono della trovata estrosa, peraltro posseduto in modo innato, per accedere, sostenuto da alti modelli, a una nuova dialettica della composizione.

Il filo rosso che ha sempre guidato il cammino di Dallapiccola è la meta di una musica statica, capace di sospendere il tempo. La sua stasi è un'estasi, dolcissima, fissata in un istante: più che l'attimo di Faust, quello di Sant'Agostino. Così, se la sostanza della sua musica si concretizza nel canto, nel canto come essenza della musica («alla melodia l'avvenire», aveva proclamato Busoni), la tendenza a considerare la melodia come esplicitazione di rapporti idealmente depurati dal ritmo, cioè a tramutare il tempo in spazio, vanificando gli impulsi al moto, si realizza nell'equivalenza tra rapporti verticali e orizzontali consentita dalla griglia dodecafonica. In questo contesto la nuova dialettica dell'articolazione funziona da solvente, toccando vertici di virtuosismo stellare, ma sempre nella dimensione umanistica, quasi rinascimentale, di un artigiano padrone dei suoi strumenti di lavoro e di tutta la parabola creativa dell'opera.

• Sergio Sablich

ce di dodecafonia nella sua opera da Webern

esprimere rigore, umanesimo e fede

che lo sconvolgono. Traduce inoltre, insieme a Laura Coen Luzzatto, che sarà sua moglie, *Die neue Instrumentation* di Egon Wellesz, che rimarrà inedito perché Wellesz è ebreo. La sua ansia di approfondire la tecnica si evince anche dalla rapidità con cui si procura i testi disponibili: Krenek pubblica nella primavera del 1937 *Über neue Musik*, e il 25 maggio Dallapiccola ne è già in possesso; su quel testo fonda le sue conoscenze dodecafoniche.

Dallapiccola assimila tutta la lezione del nuovo, ne osserva il fermento e la traduce in forma teorica (*Di un aspetto della musica contemporanea*) e compositiva. È con *Tre Laudi* che compare nel 1937 la prima serie di dodici suoni e la sua compiuta forma retrograda: un ponte lanciato verso il futuro e insieme pietra fondativa di una poetica umanistica e religiosa che lo condurrà a scandagliare gli interrogativi fondamentali dell'uomo. Mentre la Germania proibisce la dodecafonia ritenendola arte "degenerata", il fascismo al contrario tollera le espressioni della musica nuova, e anzi favorisce la nascita di festival (Simc, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia) in cerca di consensi culturali presso l'intelligenza, nella certezza che si tratta di circoli circoscritti e inoffensivi. Tale politica porta prestigio internazionale al nostro Paese, avvalorando così l'equivoco di un provvido e liberale mecenatismo: è questo il contesto delle rappresentazioni di *Volo di notte* al "Maggio" (1940).

L'incontro con Webern, risalente al 1938, rappresenta per Dallapiccola una ricchezza che si sedimenta nel profondo e riaffiora più tardi con tutta la forza imperativa del messaggio insostituibile; dopo l'iniziale influenza berghiana e la definitiva svolta di Webern, Dallapiccola costruisce tutto il suo percorso nel segno di Schönberg. La seve-

rità delle regole è esattamente ciò che più lo allietta nel tentativo di coniugare ordine e libertà: le composizioni dallapiccoliane «non sono capolavori nonostante la dodecafonia, bensì proprio grazie alla dodecafonia». Bisogna però evitare la cristallizzata visione di un Dallapiccola fautore di una "dodecafonia ben temperata", a causa del carattere vocale della sua opera e della penetrazione fra sfera tonale e dodecafonica. Tale stereotipo "italianista" è da considerarsi ormai superato grazie agli studiosi che hanno saputo mostrare la chiave di lettura per comprendere il Dallapiccola che dalla metà degli anni Cinquanta in poi arriva alle ultime istanze della speculazione dodecafonica più estrema.

Dallapiccola fa propria l'asciuttezza weberniana; la melodia è meno "italiana", a volte aspra, perché la voce segue processi intervallari più in funzione musicale e strutturale che melodica, la timbrica non ha pretese di suadanza ma di essenzialità, il ritmo è continuamente spezzato. La serie, per la prima volta, non si concede ambiguità tonali: è l'intervallo di semitono che diventa protagonista, e caratterizza le quattro microserie di tre note che formano la serie completa. Dai *Goethe-Lieder* si assiste a una complessità contrappuntistica progressiva, che arriva agli estremi esiti: in *Commiato* tutti i parametri - dalla serie, al testo, alla composizione nel suo insieme - sono sviluppati in forma di palindromo. Ma la complessità non impedisce, anzi esalta, l'espressione della più profonda elevazione spirituale in una circolarità di gesti e luoghi e spunti tematici. Con rigore, umanesimo e fede Dallapiccola ci ha donato tutta la sua spiritualità per mezzo dell'unico linguaggio a lui possibile, il sistema dodecafonico.

• Mario Ruffini

55°

Concorso Pianistico Internazionale "Ferruccio Busoni"

2004: 22 - 29 agosto: preselezioni
2005: 24 agosto - 3 settembre: fasi finali

Limite d'età: 16 - 28 anni
Termine per l'iscrizione: 31 maggio 2004

Premi: 2004: borse di studio
2005: Euro 55.000 e scritture per 60 concerti in Italia e all'estero

Vitto e alloggio gratuito per tutti i concorrenti finché sono in gara.

Comitato Fondatore: Claudio Arrau, Wilhelm Backhaus, Arturo Benedetti-Michelangeli, Alexander Borowsky, Robert Casadesus, Alfred Cortot, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Josef Iturbi, Dinu Lipatti, Cesare Nordio, Nikolai Orloff, Egon Petri, Arthur Rubinstein, Rudolf Serkin, Gino Tagliapietra, Carlo Zecchi

.....

2° Festival Pianistico Internazionale "Ferruccio Busoni"

26 agosto - 4 settembre 2004

con la partecipazione di:

English Chamber Orchestra,
Orchestra "Haydn", Ursula Oppens, Arnaldo Cohen,
Ivo Pogorelich, Lilya Zilberstein, Renaud e Gotier Capuçon,
Andrea Lucchesini, Igor Kamenz,
Dietrich Henschel, Irwin Gage

Fondazione Concorso Pianistico Internazionale "Ferruccio Busoni"
39100 Bolzano - Piazza Domenicani, 25 - Italy
Telefono: (39/0471) 97 65 68 - Fax (39/0471) 32 61 27
E-mail: info@concorsobusoni.it Website: www.concorsobusoni.it