



# IL PRIGIONIERO / JOB

Luigi Dallapiccola



TEATRO MASSIMO BELLINI  
FONDAZIONE

STAGIONE LIRICA 2004

# Giobbe Furioso

## IL POEMA DEL PESSIMISMO E DELLA RIVOLTA

di Mario Ruffini

*«Job pone a Dio  
la domanda più ardua e più impegnativa  
che mai uomo abbia osato rivolgere alla Divinità»*

Luigi Dallapiccola

### DEO GRATIAS

Nessun commento potrebbe svelare meglio delle parole di Luigi Dallapiccola la genesi di *Job* (la pronuncia corretta è "Hob") e il pensiero che sottende alla realizzazione della sacra rappresentazione. Siamo lontani dallo stereotipo popolare che a Giobbe associa l'idea di pazienza: il Giobbe dallapiccoliano è un Giobbe furioso, un'immagine acuminata di colui che, indignato, pone domande a Dio con tutta la fierezza della sua innocenza, e gli chiede conto dell'ingiustizia che attraversa il mondo.

Dai ricordi di Dallapiccola tratti da una "dichiarazione" rilasciata lo stesso giorno della prima assoluta (30 ottobre 1950) emergono le spinte fondamentali che avevano determinato la nascita del lavoro: «Se la prima impressione dev'essere ricercata nella danza dell'espressionista Harald Kreutzberg, l'ultima – e la spinta a comporre – mi venne da una visita che ebbi la ventura di fare, nello scorso giugno, a Londra, allo scultore Jacob Epstein ("Questo straordinario vecchio mi invitò nel suo studio..."). Nello studio dell'artista vive un colosso di marmo, dell'altezza di undici piedi: *Ecce homo*. Gli occhi velati da una scofferenza senza nome sembra stiano per perdere l'ultimo raggio di luce.

Le labbra, che a tutta prima, sembrano atteggiare a sdegno, osservate meglio si rivelano piene di pietà. Da una contemplazione siffatta mi viene la forza di intraprendere una composizione irra di pericoli e affrontai così il *poema del pessimismo*. Perché *poema del pessimismo* è stato definito da qualche commentatore il *Libro di Giobbe*. Ma forse sarebbe più giusto definirlo *poema della rivolta*; mettendo bene in chiaro che Job fin che i mali gli vengono da Dio, è disposto a sopportarli. Ma la sua ribellione scoppia quando si accorge che non trova pietà fra i suoi simili. L'atteggiamento degli Amici di Job che non sanno se non condannarlo e che non possono ammettere che egli sia stato colpito senza aver peccato è quanto di più lontano si possa immaginare da una mentalità cristiana. Con la mia musica ho tentato di creare quella che sento essere un'atmosfera da Antico Testamento, badando però di aprire un piccolo spiraglio di luce alle ultime parole dello Storico: "E Iddio benedisse gli ultimi giorni di Job più dei primi". Uno spiraglio di luce che è anche una speranza.<sup>1</sup> Questo documento svela, forse più di ogni altro, il pensiero dallapiccoliano in merito al personaggio biblico, e insieme la sua visione cristiana della vita.

*Job* è la prima delle opere teatrali di Dallapiccola in cui compare uno spiraglio di luce e di speranza, perciò acquistano particolare importanza le parole scritte a compimento del lavoro: *Deo Gratias*. È significativo il motivo per cui Dallapiccola appone in calce all'ultima battuta questa antica formula di ringraziamento della chiesa latina, poiché si tratta di un "segno" intimamente autobiografico (tutti i suoi lavori sono percorsi da segreti segni autobiografici). Una formula, quella del *Deo Gratias*, presente nelle scritture, nella liturgia, nella pratica quotidiana dei Padri della Chiesa, che Dallapiccola fa sua e utilizza per chiudere, quasi in modo liberatorio, la terribile fatica, anche fisica, che ogni atto compositivo comporta. Ma in lui questa formula assume rilievo perché non si tratta di una abitudine codificata: non viene infatti utilizzata nel momento più buio e tormentato della sua vita, quando sembra venir meno quella luce di speranza che guida il suo percorso musicale e spirituale.

Non concordiamo però con Dietrich Kämper quando afferma: «Alla fine della partitura di *Job* riappare infatti anche il *Deo Gratias* assente da tanto tempo».<sup>2</sup> Se ciò rispondesse a verità, costringerebbe infatti a osservare quel periodo con un'ottica diversa (e Kämper deduce che «Disperazione e dubbio sono scomparsi, fede e speranza riacquistate»): prendendo in esame i dieci anni che Dallapiccola passa in spirito "fra prigionieri e prigionieri", la formula è presente alla fine delle partiture di *Volo di notte*, di *Canzoni di prigionia*, del *Ritorno di Ulisse in patria*, di *Due liriche di Anacreonte*, di *Due Pezzi per*

Orchestra, e soprattutto in calce al *Prigioniero*, dunque senza interruzione nel-  
l'uso. E tranne *Marsia*, tutte le opere teatrali trovano il loro *Deo Gratias*  
liberatorio, che si trasformerà, alla fine di *Ulisse*, nell'assunzione del detta-  
to di Sant'Agostino «Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec  
requiescat in te».

Si può ipotizzare un Dallapiccola "furioso" negli anni in cui sua moglie  
deve nascondersi per sfuggire alla deportazione, in cui viene ucciso Anton  
Webern in un banale incidente, in cui la ragione è mortificata e l'Europa rac-  
chiusa in un filo spinato: solo alle composizioni di quello specifico periodo  
manca il *Deo Gratias* finale (*Cinque frammenti di Saffo*, *Sex Carmina Alcaei*,  
*Marsia*). L'orrore prevale in quei frangenti sullo spirito e il compositore,  
come Giobbe, sembra chiederne conto a Dio, con quella formula mancante  
(non parlerei però di «fede scomparsa»).

#### DALLAPICCOLA FRA SPIRITUALITÀ E RICORDI

Per avvicinarsi a questa sacra rappresentazione è utile dare uno sguardo  
alla precedente produzione "spirituale" del compositore, nonché agli scritti  
che lo stesso Dallapiccola lascia su *Job*, perché già dalle primissime prove è  
chiaro quella tendenza spirituale che segnerà tutto il corso della sua opera.  
Nel periodo in cui, come Joyce, cantava da lontano la sua terra natale,  
Dallapiccola compone *Dalla mia terra* (1928), su quattro poesie popolari  
istriane, i cui testi (*Per la notte di San Giovanni*, *Per un bambino*, *Per la sera della*  
*Befana*, *Per il mattino della Risurrezione*) sono testimonianza di quella religio-  
sità popolare genuina, legata a opere di vita quotidiana, per la riuscita delle  
quali si chiede l'aiuto divino: un buon fidanzato, una buona notte al bambi-  
no che si addormenta, una buona preghiera per la salvezza. Seguono, subito  
dopo, *Die Laudi di Fra Jacopone da Todi* del 1929, e altre volte Dallapiccola si  
rivolgerà alla poesia dell'antica spiritualità duecentesca, tornando anche a  
quella del mistico tuderte. Fra il 1930 e il 1932 Dallapiccola affida alla voce  
di un soprano l'ultimo tempo della sua *Partita* per orchestra, e molti cambia-  
menti si intravedono: sta finendo il tempo delle prove, e cominciano le  
prime vere composizioni, con le quali si interrompe per sempre il rapporto  
con la poesia dialettale e popolare dell'Istria. È comparsa Laura Coen  
Luzzatto nella vita del compositore, e il testo *Nona Beatae Mariae Virginis*,  
il primo in latino, rappresenta una evoluzione particolarmente significativa.

A ridosso della guerra e dei drammi razziali nascono, insieme all'inizio del percorso dodecafonico, i primi capolavori, ancora nel segno della più profonda e sofferta spiritualità del lontano passato: *Tre Laudi*, su testi tratti dal *Laulario dei Battuti di Modena* e *Canzi di prigionia*, su testi ancora latini di Maria Stuarda, Boezio e Girolamo Savonarola.

Quando dunque Guido Maggiolino Gatti decide di commissionare un'opera sacra in occasione del Giubileo del 1950, rivolgersi a Luigi Dallapiccola diventa quasi un atto dovuto, e Gatti trova ascolto poiché il tema biblico di Giobbe, evocato fin dal tempo di Graz dalla recitazione di Alessandro Moissi, era entrato d'imperio nei pensieri del compositore già dalla metà del 1949 con la furiosa danza di Harald Kreutzberg.



Harald Kreutzberg, il ballerino che ispirò Dallapiccola per il suo Job

Dallapiccola infatti ricorda di quando era internato in Austria il «sofocleo *Edipo Re*, protagonista Alessandro Moissi. La voce, almeno nella recitazione in lingua tedesca, regolata sul la centrale: tunica bianca e, già al suo primo apparire sulla scena, le braccia distese orizzontalmente: un uomo legato alla croce. Senza alcun dubbio, vari decenni più tardi, nel *Prigioniero* e nella sacra rappresentazione *Job*, il ricordo di quell'*Edipo Re*, il gesto di Alessandro Moissi, la sua voce mi sono stati presenti»,<sup>4</sup> a cui ripensa anche successivamente: «... selber komm'ich hicher, ich, Mit Ruhm von allen Oe-di-pus genannt» (Eccomi qui di persona, io, da tutti chiamato con fama E-di-po), come a un inconscio insegnamento quando nel libretto viene scandito «Questo, tutto questo dico i-o, i-o, Job», insegnamento talmente forte da essere entrato in precedenza anche in *Volo di notte* «i-o, i-o solo, Rivièrè...».<sup>5</sup>

Ma il ricordo fondamentale è quello in cui Dallapiccola ripensa a quando «Danzava quella sera, il 13 giugno 1949, al Teatro della Pergola, Harald Kreutzberg ("Cominciò con dei passi, con delle danze astratte basate su 4 Studi di Czemy, scelti anche fra i più semplici e oserei dire fra i più stupidi. Kreutzberg creava qualche cosa che per me era assolutamente nuovo (...) si passava di meraviglia in meraviglia (...) Poche volte ho veduto espresso dalla danza qualche cosa di così tremendo")<sup>6</sup> il penultimo pezzo del programma: *Giobbe lotta con Dio*. Non ricordo quale fosse l'ultimo pezzo della serata; il penultimo aveva completamente assorbito la mia attenzione e la mia possibilità di ricevere. Usciti dal teatro, mia moglie ed io, si parlò di *Giobbe* ("Lui che osò indirizzare a Dio la più terribile domanda che mai uomo abbia indirizzato alla divinità. Paziente *Giobbe*. E si arrivò alla conclusione che questo era probabilmente il risultato di una educazione in cui ai ragazzi si sconsiglia la lettura del Nuovo Testamento (...) Si stava parlando di ciò quando la mia pazienza fu messa a dura prova...")<sup>7</sup> Né lei né io si sarebbe sospettato che proprio in quell'epoca C. Jung stesse pensando a una delle sue opere capitali, *Antwort auf Hiob*».<sup>8</sup> Dallapiccola ne riporta altrove il rivoluzionario pensiero: «34 varie edizioni in 5 lingue del *Libro di Giobbe* debitamente commentate. Le lessi tutte 34, me ne mancava una perché non era stata ancora scritta, quella *Antwort auf Hiob* di C.G. Jung composta nell'estate del 1950 e pubblicata nel 1952 dove Jung sostiene arditissimamente una tesi, che il *Libro di Giobbe* sia in realtà un libro autobiografico e che *Giobbe* abbia realmente rivolto a Dio la domanda (...) e che Dio molti molti secoli dopo, perché ovviamente a certe altezze i secoli sono meno che attimi, e che Dio abbia risposto a *Giobbe* col Cristianesimo. Questa la tesi di Jung».<sup>9</sup>

Dallapiccola è persona attenta agli incontri fortuiti, e come accadrà per l'Ulisse,<sup>10</sup> similmente per Job trova il suo fortuito e fausto incontro nella ricordata opera dello scultore inglese Jacob Epstein, conosciuto nel corso del viaggio a Londra immediatamente successivo alle due rappresentazioni fiorentine del *Prigioniero* del 1950. Un'immagine significativa da essere ricordata anche successivamente, troneggiante di «un immenso blocco di marmo *Behold the Man*»,<sup>11</sup> «Questo *Eccè homo* che aveva sulle labbra un'amarrezza come forse non ho mai veduto nell'effigie di un Cristo, eccezion fatta, o una mezza eccezione fatta per quello di Piero della Francesca di Borgo San Sepolcro, che sembra guardarsi intorno e, quasi, mi si permetta una frase così tremenda, quasi disperare della sorte del genere umano».<sup>12</sup> Un'immagine tanto forte per il compositore che, mentre lavora alla composizione di Job, tiene sul suo tavolo la fotografia della scultura di Epstein.<sup>13</sup>

Prima del dallapiccoliano Job la figura di Giobbe era entrata nel repertorio musicale con un oratorio di Giacomo Carissimi (1650 ca.), e poi con circa venti opere di autori minori che, da fine Seicento agli anni Trenta del Novecento, portano in scena la figura biblica nel solco della più tradizionale rappresentazione popolare, quella che la associa alla "pazienza".<sup>14</sup> Nel 1945, per la prima volta, Friedrich Wilckens mette in musica, per la coreografia di Harald Kreuzberg, il balletto *Hiob hadert mit Gott* (Giobbe lotta con Dio), che quattro anni dopo ispira Dallapiccola in occasione della ricordata recita fiorentina.

#### GUIDO MAGGIOLINO GATTI E LAURA DALLAPICCOLA

In quel fondamentale 1950 a Firenze era stato rappresentato per la prima volta il *Prigioniero*, in una atmosfera che ben si riassume nel contenuto di una delle lettere di protesta arrivate al Ministero: «È una vergogna che, in Italia, durante l'Anno Santo, si rappresenti un'opera in cui si mette in fosca luce la Santa Inquisizione di Spagna». Un periodo difficile che lo stesso compositore definisce «Inquisizione senza cappuccio, autodafé senza fiamme».<sup>15</sup> A due mesi dalla prima rappresentazione assoluta del *Prigioniero*, Dallapiccola riceve la visita di Guido Maggiolino Gatti,<sup>16</sup> «un mio vecchio e provato amico», venuto appositamente per parlargli dell'Associazione Anfibarnaso, di cui era presidente: «Abbiamo pensato a te noi del Comitato per una sacra rappresentazione». Grande meraviglia da parte del compositore, che domanda a Gatti: «A me una sacra rappresentazione in un momento in cui si sta dicendo che il mio *Prigioniero*

«o vuole essere un attacco niente-podimeno-ché contro la Chiesa Cristiana Cattolica Apostolica Romana?».<sup>17</sup> Gatti fa presente a Dallapiccola di ricordare la forte impressione di un brano spirituale come *Tre Landi*: «Si tratta di quattordici anni fa – risposi – nel frattempo c'è stata la seconda guerra mondiale. Non mi credo più capace di dipingere un quadro su fondo oro».<sup>18</sup> Ancora una volta Dallapiccola nota, con il suo solito senso storico, come gli avvenimenti e la politica interagiscano direttamente sulla sua opera di compositore.

Determinante in questa occasione la figura di Guido Maggolino Gatti, che aveva fondato l'Anfiparnaso nel febbraio 1949 insieme a Simone Cuccia, Ettore Giannini, Renato Guttuso, Manlio Larinucci, Goffredo Petrassi, Sergio Pugliese, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Vincenzo Tomassini, Luchino Visconti, proprio con lo scopo di promuovere la rappresentazione di opere brevi.<sup>19</sup> A Gatti il compositore aveva dedicato l'ultimo dei *Cinque frammenti di Saffo* come regalo di compleanno (30 maggio 1942), e a lui si era rivolto, subito dopo la guerra, quando si era trovato in gravissime difficoltà finanziarie: in quell'occasione Gatti aveva risposto commissionandogli la musica per il documentario d'arte *Incontri con Roma: le Accademie straniere*.<sup>20</sup>

Ma ancor più determinante è ancora una volta la moglie Laura,<sup>21</sup> figura fondamentale per il compositore in tutte le sue scelte, che così incita il marito: «Se i ministeriali si sono tanto scandalizzati per *Il Prigioniero*, perché non rispondere loro con un "Giobbe"?». A lei erano state dedicate *Tre Landi*, prima composizione con tutti i dodici suoni; a causa delle persecuzioni razziali da lei subite erano stati composti *Canti di prigione*; a lei si deve la scoperta e la segnalazione del racconto *La torture par l'espérance* come possibile trama per una azione scenica, da cui nascerà *Il Prigioniero*; e ora *Job*, che ha inizio proprio nel segno della sua estrema sollecitudine verso il lavoro dallapiccoliano. Dallapiccola sottolinea la straordinaria e fattiva collaborazione, ricordando come, all'indomani della visita di Gatti, «nel mio studio, si trovavano 34 diverse edizioni del *Libro di Giobbe*, in varie lingue e con commenti vari»: tale disponibilità derivava evidentemente dall'essere Laura Dallapiccola vicedirettrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. A lei si deve inoltre la prima sceneggiatura della sacra rappresentazione,<sup>22</sup> una maniera (quella di sceneggiare o pensare una regia) molto amata anche da Arnold Schönberg per le proprie opere, nella quale viene sottolineata l'indifferenza del cielo di fronte alle tragedie umane, per mezzo del metaforico scorrere delle nuvole. Fondamentale dunque il ruolo che Laura Dallapiccola ha avuto nel lavoro del compositore, di cui percepisce già da allora l'importanza storica con



assoluta chiarezza: per dedicarsi e donarsi completamente a quell'immenso monumento musicale in costruzione, Laura Dallapiccola lascia il suo incarico alla Biblioteca Nazionale a soli trentanove anni, proprio in quel momento così pieno di eventi e carico di conseguenze.<sup>23</sup>

DALLA "LIBERTÀ" ALLA "GIUSTIZIA"

*Job*, racconto biblico proveniente dalle culture sumera e babilonese, permette a Dallapiccola di mostrare in pieno la sua particolare inclinazione alla numerologia: il lavoro trabocca di simboli e allusioni nascoste (in questo è il più berghiano dei "Viennesi") ed è pieno di numeri che sommati fanno dieci,<sup>24</sup> nonché di formule "a specchio" o di parole paradigmaticamente dallapiccoliane come "stelle" e "cielo". Dallapiccola tornerà ancora al *Libro di Giobbe* alla fine del suo cammino di compositore, traendovi il titolo per il brano *Sicut umbra...*, e l'intera citazione posta alla fine della stessa partitura: «Sicut umbra dies nostri sunt super terram» (VIII/9).

Dalla lettura di tutte le edizioni del *Libro di Giobbe*, e dall'assorbimento di quella storia biblica, Dallapiccola intuisce immediatamente che «in una "sacra rappresentazione", una costruzione divisa in pezzi divisi l'uno dall'altro, a numeri, come si diceva una volta, sarebbe stata più che ammissibile anche nel nostro secolo. Una serie di quadri che si succedono l'un l'altro, seguendo lo svolgersi della vicenda. Per quanto riguarda la forma musicale, uno dei pezzi aveva già nella Bibbia indicazioni così precise che sarebbe stato assurdo non accettarle e non seguirle. Si tratta, nel nostro caso, del secondo numero»<sup>25</sup> della sacra rappresentazione. E, citando alcuni capoversi del primo capitolo del *Libro di Giobbe*, Dallapiccola mostra come in effetti sia la stessa Bibbia a indicare con precisione la forma di quartetto, «Ed è inutile da parte mia sottolineare l'entusiasmo col quale accettai l'indicazione della Bibbia, in quanto non mi era accaduto prima di allora di poter affrontare sulla scena un quartetto. (...) Punto culminante del tutto, il penultimo pezzo, ovviamente i capitoli 38-41 del *Libro di Giobbe*, quello in cui Dio, in mezzo alla procella, risponde alla domanda famosa. E questo punto culminante sarebbe stato affidato al coro. Chiaro mi parve anche come l'intervento dello storico, voce recitante, non fosse fuori luogo in una sacra



rappresentazione, mentre mi sarei guardato bene dal ricorrere a un siffatto artificio in un'opera, per esempio. Allo storico sarebbe stato riservato il compito di introdurre la vicenda drammatica, di concluderla e di unire fra loro alcuni episodi con brevissimi interventi. Rimaneva da decidere come risolvere la contesa fra Dio e Satana. E, data l'estrema importanza drammatica di ciò, mi parve che due cori parlati, posti in luoghi diversi sulla scena, avrebbero rappresentato la possibile soluzione, in quanto mi avrebbero permesso di portare con una chiarezza che il coro cantato non può avere, il significato della contesa a conoscenza del pubblico».<sup>25</sup>

Come è evidente, la lettura e l'assorbimento del testo configurano a priori la struttura fondamentale di tutta la drammaturgia: avviene quindi a livello drammaturgico lo stesso procedimento del livello musicale dove, già dalla serie, Dallapiccola riesce a condensare le caratteristiche musicali di personaggi e situazioni.

Dalla contrapposizione "ministeriale" al *Prigioniero*, nasce dunque *Job* su suggerimento di sua moglie: se nell'opera precedente vi era l'anelito alla "libertà", qui viene messo in scena l'anelito alla "giustizia". E considerando quanto profondamente le opere dallapiccoliane siano legate alle sue vicende personali, c'è da chiedersi se nella furia di *Job* che chiede conto a Dio delle ingiustizie del mondo, non sia da ravvisare la furia personale dello stesso Dallapiccola, che chiede conto a Dio degli orrori appena passati sopra l'Europa.

L'insieme delle opere teatrali dallapiccoliane sono un ordito di domande e risposte, e con le prime tre opere Dallapiccola pone domande, che rimangono drammaticamente senza risposta: su felicità individuale e interesse collettivo in *Volo di notte*, sull'ansia umana di accostarsi alla condizione divina in *Marsia*, sulla libertà nel *Prigioniero*. Con *Job* affronta il tema della giustizia, il perché del male e la sua conciliabilità col bene: è lo stesso Dallapiccola a dichiarare che *Job* si presenta chiaramente a lui stesso come «a kind of reply, a first step that will lead to the reply»<sup>27</sup> (una specie di risposta, il primo passo che porterà alla risposta). Con *Job* la via è dunque segnata, e della luce si possono già intravedere i primissimi bagliori; altre risposte arriveranno con *Canti di liberazione*, con *Requiescant*, passi intermedi di una strada che condurrà alla luce definitiva di Ulisse: «Signore!», che nell'estrema ansia di conoscenza troverà la risposta definitiva e suprema.<sup>28</sup>

Dallapiccola in un disegno di Bacci

Dallapiccola nel suo rifugio di guerra al Covigliato, sulle colline di Fiesole, nell'estate del 1940

## LAVORI IN CORSO

Le vicende relative al rapporto fra Anfiparnaso e Dallapiccola si evincono principalmente dallo studio degli epistolari Gatti-Dallapiccola<sup>29</sup> e Dallapiccola-Anfiparnaso.<sup>30</sup> Un rapporto problematico a causa delle difficoltà finanziarie dell'Associazione: Guido Maggolino Gatti riuscì a salvare la commissione della sacra rappresentazione in *extremis*, inviando contratto e anticipo della cifra pattuita solo un giorno prima della scadenza definitiva posta da Dallapiccola dopo varie sollecitazioni. Il compositore non intendeva infatti impegnarsi in una impresa particolarmente difficile senza avere una certezza contrattuale, anche perché contemporaneamente aveva ricevuto la commissione di una versione orchestrale ridotta del *Prigioniero* da parte della Juilliard School of Music, in previsione di una rappresentazione dell'opera a New York nel 1951.<sup>31</sup>

Uno dei maggiori problemi contrattuali si rivelò chi dovesse assolvere, fra Rai e Edizioni Savini Zerboni, il pagamento dell'ingente costo della microfilmatura (le fotocopie non facevano ancora parte dell'attualità di allora); ma anche affidare la partitura in unica copia originale a mani sconosciute arrecò molta tensione al compositore, a causa della superficialità con cui l'Anfiparnaso affrontava il problema: Dallapiccola viveva con angoscia il dramma di una possibile perdita della partitura.

Alla scarsa qualità organizzativa dell'Associazione, che non informava adeguatamente il compositore su questioni fondamentali legate all'esecuzione, corrisponde da parte di Dallapiccola un comportamento rigoroso ed esemplare: pur di mantenere i propri impegni, lavora duramente per circa cinque mesi, e alla fine si vede costretto a chiedere alla moglie di trasferirsi altrove per quindici giorni con la figliolotta di sei anni, per poter terminare il lavoro. Ricorda Dallapiccola in una lettera del primo settembre: «È un mese che mai ho spento la luce prima delle quattro la mattina»; la sensibilità e il rigore gli impongono una attenzione estrema: «Lavoro per il futuro». L'assoluta concentrazione («tutti i miei pensieri sono concentrati sul lavoro») fa passare in secondo piano anche le problematiche più angoscianti legate ai rapporti con l'Associazione romana, e nelle sue lettere unisce problemi pratici a riflessioni tecniche sulla composizione («l'uscita dei tre Amici deve essere un *Canon triplex* a 9, come l'entrata era stata un *Canon duplex* a 6»),<sup>32</sup> dove sempre traspare una visione chiarissima della sua concezione teatrale. Dallapiccola incentra nelle opere teatrali le maggiori ambizioni per tradurre in musica la sua ricerca tecnica e spirituale perché è lì che esprime i dubbi, le condanne, le certezze più drammatiche.

Tutta la musica di Dallapiccola è dramma perché ognuna delle sue opere è investita dalle problematiche dell'uomo contemporaneo.

Non concordiamo con l'osservazione di Ciolfi, secondo il quale «colpisce la completa assenza di qualunque atteggiamento ironico, altrove presente con una vena pungente a tratti irresistibile, ma assente nei rapporti epistolari riguardanti *Job*, nei quali domina la stessa atmosfera musicale dell'opera, completamente permeata da una tragicità cupa e passionale».<sup>23</sup> Dallapiccola si mostra infatti ironico a modo suo, e tale sua vena, sempre presente anche quando sembra scomparire, la ritroviamo nella partitura con tutta la causticità a lui possibile: la citazione del *Concerto dell'albero* di Giorgio Federico Ghedini (*Job*, N. 5, battute 32 e sgg. «Perché gli empi continuano essi a vivere», ripetuta alla battuta 46 e sgg. «Perché non sono come paglia al vento») e del *Saïno IX* di Cofredo Petrassi (*Job*, N. 5, battute 33 e sgg. «forti, felici, sino alla vecchiaia!», ripetuta alla battuta 40 e sgg. «la mano di Dio non li tocca»), collegando le due citazioni con il selvaggio e quasi pagano ritmo di terzina puntata con la quale *Job* scandisce freneticamente le parole «Cantano, danzano al suono dei cembali», palesemente indirizzate a loro. Queste «furiose» citazioni sono la sua vendetta per la scandalosa esclusione delle sue *Liriche greche* al Premio Firenze, con un cavillo (che era soprattutto un velato attacco alla dodecafonia) che aveva

ASSOCIAZIONE ANFIPARNASO - RADIO ITALIANA  
GLI SPETTACOLI DELL'ANFIPARNASO AL TEATRO ELISEO  
10 ottobre - 1° novembre 1950

|                                                                                                                      |                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>ANFIPARNASO</b><br/>Commedia ambientata di<br/><b>ORAZIO VESCOPI</b><br/>Revisata di<br/>Eugenio Scarpitta</p> | <p><b>IL TURCO IN ITALIA</b><br/>Dramma buffo in tre atti<br/>di Felice Romani<br/>Musica di<br/><b>GIOACCHINO ROSSINI</b></p>            |                                                                                                                                                                                              |
| <p><b>ORFEO VEDEVVO</b><br/>Un atto di<br/><b>ALBERTO SAVINO</b><br/>Primo musicista</p>                             | <p><b>MORTE DELL'ARIA</b><br/>Tragedia in un atto<br/>di Toti Scialoja<br/>Musica di<br/><b>COFFREDO PETRASSI</b><br/>Primo musicista</p> | <p><b>IL TENORE SCONFITTO</b><br/>MUSICA<br/><b>LA PRESENZIOSA FURATA</b><br/>Farsa in un atto<br/>di Vitaliano Brancati<br/>Musica di<br/><b>VINCENZO TOMMASINI</b><br/>Primo musicista</p> |
| <p><b>JOB, una sacra rappresentazione</b><br/>di <b>LUIGI DALLAPICCOLA</b><br/>Primo musicista</p>                   |                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                              |

Locandina dalla stagione 1950  
dell'Associazione Anfiparnaso

fatto sobbalzare anche un giurista del calibro di Piero Calamandrei:<sup>44</sup> il cavillo fu che le *Liriche greche* non erano una composizione unitaria, ma riuniva tre differenti pezzi. Una vendetta sottile e acuminata contro guria (Petrossi ne faceva parte) e vincitore del concorso (Ghedini, appunto), indicata dallo stesso compositore in calce alla pagina della partitura con un «N.B.: sottolineando, come una citazione!», e poi ricordata in una conversazione con John G.C. Waterhouse.<sup>45</sup> Siamo di fronte a uno dei tanti celati simboli e allusioni e citazioni e numeri di cui è intrisa l'intera partitura, che collega *Job* in linea diretta con il più enigmatico dei "viennesi", Alban Berg.

Non concordiamo inoltre con la supposta «tragicità cupa e passionale» perché il teatro musicale dallapiccoliano, a differenza di quello berghiano, non è mai tragico, in quanto il dramma su cui si fonda ogni tema aspira sempre a un barlume di speranza, che da *Job* in poi diventa tangibile. L'opera dallapiccoliana va osservata nell'insieme dell'intera produzione, ed è metafora della stessa vita del compositore, il cui cammino, pur cadenzato da drammi, si svolge sempre sotto il segno della luce, spesso resa metaforicamente poetica con la parola "stelle" (come una lucetta o *lichtlein* di teologica accezione), che ne condiziona e ne indirizza la via. E se in *Volo di notte*, in *Marsia* e nel *Prigioniero* non è ancora possibile toccare con mano la luce in fondo al tunnel, la direzione è chiara e segnata, come dimostreranno i due successivi e conclusivi lavori teatrali: i finali di *Job* o di *Ulisse* ne danno ampia testimonianza.<sup>46</sup> Ulteriore e suprema conferma è l'ultima incompiuta composizione lasciata sul leggio del pianoforte prima della morte, *Lux*. In questo Dallapiccola è più vicino a Webern, con il quale condivide la mancanza di una "disperazione espressionista", che al contrario pervade l'opera di Schönberg e Berg.

La completa immersione di Dallapiccola nel proprio lavoro si configura come una «ritanica solitudine», che va letta in due modi, uno puramente tecnico (*Job* costituisce la prima opera dodecafonica di ampie dimensioni, totalmente costruita sopra una unica serie, e si tratta di uno sforzo senza precedenti dal punto di vista costruttivo), l'altro emotivo: la solitudine di *Job* nel chiedere conto a Dio dell'ingiustizia è la medesima solitudine che Dallapiccola stesso è costretto a sopportare sia a causa della guerra e delle persecuzioni razziali che del suo essere un "dodecafonico" (ancora anni dopo Dallapiccola ricorda lo scherno dei fiorentini contro la sua persona, quando la parola "dodecafonica" era poco meno che una bestemmia). In questa ottica è cosa nota quanto Dallapiccola incarni profondamente tutti i personaggi che di volta in volta fa salire sulla scena, da Rivière a Marsia, al prigioniero, a *Job*, fino all'ultima e paradigmatica figura di *Ulisse*, che ricchiude tutte le differenti e più estreme solitudini.

## LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DI "JOB"

Roma - Teatro Eliseo  
 Lunedì 30 ottobre 1950 - ore 21  
 Associazione Anfigarnaso - Radio Italiana  
 Gli spettacoli dell'Anfigarnaso

Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della Radio Italiana

|                               |                                                     |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Direttore d'orchestra         | Fernando Previtali                                  |
| Regista                       | Alessandro Fersen                                   |
| Scene e costumi               | Felice Casorati                                     |
| Maestro del Coro              | Gaetano Riccitelli                                  |
| Maestri sostituti             | Nino Antonellini, Bruno<br>Bartolotti, U. Vedovelli |
| Aiuto registi                 | C. Olivieri, A. Vigliani                            |
| Realizzazione scenica         | C. Santonocito, A. Tiburzio                         |
| Storico                       | Franco C. Calabrese                                 |
| Dio                           | Coro misto                                          |
| Satana                        | Coro misto                                          |
| Job                           | Scipione Colombo                                    |
| 1° Messaggero/Elifaz di Teman | Magda László                                        |
| 2° Messaggero/Baldad di Suach | Myriam Pirazzini                                    |
| 3° Messaggero/Zofar di Naama  | Emilio Renzi                                        |
| 4° Messaggero                 | Mario Borriello                                     |

La storia della prima assoluta di *Job* è legata a una serie di circostanze problematiche che produssero in Dallapiccola profonde ferte e durature amarezze. Ancora anni dopo il compositore ricorda con stizza gli eventi di quel 30 ottobre 1950 al Teatro Eliseo di Roma, a causa dei quali giurò che mai più avrebbe concesso la prima assoluta di sue opere a istituzioni italiane.

Questa severa decisione verrà mantenuta solo in parte, poiché alcune composizioni successive hanno visto in Italia la loro prima esecuzione: ma considerando che *Tartiniata seconda* (per violino e orchestra), *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (versione definitiva), *Tempus destruendi-Tempus aedificandi* (versione complessiva) e *Suite A di Ulisse* erano già state eseguite all'estero parzialmente o in altre versioni, l'unico brano dopo *Job* di tutta la produzione che vede in Italia la sua vera e prima esecuzione è *Dialoghi* per violoncello e orchestra.

Fersen impostò la regia della rappresentazione scenica su un piano statuario, ricollegandola idealmente – tranne che nel momento della ribellione di Job – all'essenzialità del teatro delle origini. Una "medievale" semplicità per rispettare la linea della musica nella sua volontà di ricreare «un'atmosfera da Antico Testamento». Per realizzare ciò, Fersen cercò di fondere il gesto mimico alla voce umana e alla musica, in modo «che la musica stessa detti l'impostazione mimica dei personaggi». Nonostante *Job* fosse messo in scena da un eccezionale «pittore da cavalletto» quale Felice Casorati e da un regista ebreo come Alessandro Fersen che, proprio per tale ragione, poteva capire in profondità una storia biblica come quella di Giobbe, l'esecuzione del coro si dimostrò particolarmente infelice e nell'insieme si trattò di una rappresentazione da dimenticare.

Ma Dallapiccola non poté purtroppo per lunghi anni dimenticare quella serata, perché la cattiva esecuzione fu anche conseguenza di due vicende infauste che coinvolsero la prima di *Job*: una rivendicazione sindacale, da cui conseguì (con una deprecabile decisione della dirigenza RAI, che aveva programmato la trasmissione diretta di *Job*) una delle storie più gravi che abbiano interessato la diffusione di opere dallapiccoliane. L'Anfiparnaso non aveva ancora pagato al coro le ultime recite, e gli artisti pensarono di bloccare la première di *Job*, programmata con inizio alle 21.00 («al piano di sopra si trattava di fare fumare cambiali a quelli che avevano garantito il pagamento altrimenti non si cominciava neanche alle dieci e mezzo»);<sup>29</sup> dopo trattative furiosamente convulse, lo spettacolo poté avere inizio con un'ora e mezzo di ritardo. Dallapiccola nel frattempo, per evitare lo strepito delle trattative, si era chiuso nel camerino del direttore d'orchestra, Fernando Previtali, e fu talmente irritato dall'imprevisto che vi rimase per tutto il corso della messinscena, non ascoltando personalmente il proprio lavoro.<sup>30</sup>

Nel frattempo si consuma ai danni di *Job* un ulteriore danno, ancora più serio, come ricorda lo stesso compositore due anni dopo: «Lo spettacolo iniziò

alle 22.30 anziché alle 21 per quel tale ammutinamento dei cantanti che l'organizzazione di detta società non aveva pagato. Dato che c'era la radiotrasmissione in Italia e un relais belga, il Ballo ebbe la squisita idea di trasmettere per radio alle 21, cioè prima che lo spettacolo avesse luogo, un nastro preso, se la memoria non mi inganna, all'antiprova generale. I cantanti, il Colombo sopra tutti, ne rimase indignato affermando che egli, come gli altri, aveva accennato e non cantato... Comunque il male era fatto e non c'era rimedio. (...) partitura alla mano, della mia stessa musica nulla ho capito».<sup>40</sup>

Passata la rabbia dei primi momenti, Dallapiccola risponde a una lettera conciliante che Gatti gli invia quindici giorni dopo, il 16 novembre 1950, ricordando che «Quella famosa sera (...) mi sembrò che ci fosse in giro una considerevole aria di volgarità e un modo di fare "plebeo" che è assai lontano dal mio spirito. Mi chiusi perciò nel camerino di Previtali ad aspettare. (...) Laura, che era in sala, mi assicurò che il mio *Job* è stato ascoltato con molta attenzione; né più di così potevo desiderare. (...) sono lieto di poterti confermare la mia gratitudine (...) grazie per avermi permesso di arrivare alla fine di *Job*».<sup>41</sup>



Fernando Previtali,  
il direttore della "prima" di *Job*  
all'Eliseo di Roma



Ma la ferita è talmente profonda da essere ricordata in un'altra lettera del 1952 in cui Dallapiccola definisce l'episodio della «vergognosa trasmissione (...) come uno fra i più disgustosi avvenimenti che possa ricordare nella mia carriera artistica»,<sup>42</sup> e in una ulteriore postilla di ben cinque anni dopo ricorda che «tale trasmissione non fa onore né alla RAI né all'autore della musica».<sup>43</sup>

*Job* rappresenta dunque un vero iato nella carriera artistica di Dallapiccola, uno spartiacque che contribuisce ad allontanarlo dall'Italia. È l'ultimo episodio di una serie: lo schermo degli anni dell'apprendistato dodecafonico, le leggi razziali, la vicenda delle *Liriche greche* al Premio Firenze (che qui in *Job* trova larga eco), l'ulteriore vicenda della prima rappresentazione del *Prigioniero*, cui fa seguito la prima di *Job*. Dopo tali episodi, Dallapiccola comincia a guardare oltre i confini, e gli Stati Uniti si accorgono immediatamente del suo eccezionale valore, ricoprendolo di incarichi, commissioni, onorificenze.<sup>44</sup>

Le cronache informano che dopo quella italiana, anche la prima esecuzione in Germania, a Darmstadt durante i *Ferienkurse für neue Musik* del 1952, fu particolarmente infelice: si tratta di una più che curiosa coincidenza poiché, come è noto, Darmstadt era la città dove si celebrava il rito della «nuova musica» e Dallapiccola, pur invitato ogni anno dal 1950 al 1960, non vi mise mai piede. Si trattava da parte sua di una profonda e viscerale estraneità al pensiero strutturalista, poiché al centro di tutto Dallapiccola poneva l'uomo, con tutto il peso della coscienza individuale, ovvero tutto quanto lo strutturalismo di Darmstadt svuotava e riduceva a pura eventualità, a luogo geometrico, a punto di intersezione fra strutture. Seguì per fortuna un ottimo articolo di Karl Heinrich Wörner che riportò alla luce questo fondamentale lavoro, e anche grazie a ciò *Job* riprese il corso della sua storia.<sup>45</sup> Wörner scrisse tra l'altro che «Hiob ist der heutige Mensch» (*Job* è l'uomo di oggi), e ancora che «Dallapiccolas Hiob ist symptomatisch für das Bild unserer Zeit» (*Job* di Dallapiccola è sintomatico per l'immagine del nostro tempo). Oltre a questi giudizi, il cronista si avventurò anche in questioni tecniche (come l'errata affermazione dell'uso «strettamente dodecafonico» nel *Prigioniero* o la formulazione sbagliata della serie dodecafonica di *Job*). Ma l'articolo fu storicamente importante e ebbe il potere di far programmare l'opera al teatro di Wuppertal di lì a poco: per questo Dallapiccola lo ringrazierà nel 1964, in occasione del «Maggio Espressionista», sottolineando che Wörner, al ricordo della prima tedesca di Darmstadt, «aveva ancora le mani nei capelli».<sup>46</sup>

Giobbe in una incisione tedesca  
che si richiama al dipinto di  
Albrecht Dürer



#### STUDI SU "JOB"

Su *Job* di Luigi Dallapiccola poco è stato scritto, e solo di recente questa sacra rappresentazione ha trovato la giusta attenzione. Fino a poco tempo fa la bibliografia si limitava a pochi articoli di Guido Maggiolino Gatti,<sup>47</sup> Karl H. Wöner,<sup>48</sup> Abraham Skulsky,<sup>49</sup> Howard Taubman,<sup>50</sup> Reginald Smith Brindle,<sup>51</sup> Arthur Jacobs,<sup>52</sup> Giovanni Ugolini,<sup>53</sup> Armando Gentilucci,<sup>54</sup> che il tema avevano sfiorato. Oltre alle traduzioni in lingua tedesca, inglese e francese del libretto,<sup>55</sup> esistevano i saggi di Massimo Veruti,<sup>56</sup> accenni al tema quali quelli di Virgilio Bernardoni<sup>57</sup> e Fiamma Nicolodi,<sup>58</sup> pagine dedicate a *Job* nell'ambito di più ampi studi (come il libro di Roman Vlad sulla dodecafonia,<sup>59</sup> o di Joachim Noller sul teatro musicale del Novecento),<sup>60</sup> e i volumi di Dietrich Kämper, Mario Ruffini, Raymond Fearn, Sergio Sablich dedicati all'intera opera dallapiccoliana. A quasi cinquant'anni dalla sacra rappresentazione, compaiono due studi interamente dedicati a *Job*, uno di Ute Schomerus,<sup>61</sup> e a ruota l'altro di Simone Ciolfi.<sup>62</sup> Alla musicologia tedesca va

dato ampio merito, per aver per prima studiato e pubblicato un volume significativo sulla sacra rappresentazione; Ciolfi mostra di aver ampiamente fatto tesoro dello studio compiuto dalla Schomerus, ricalcandone in gran parte gli esiti, ma aggiunge comunque una certosina ricostruzione delle fonti bibliche presso la Biblioteca Nazionale stampate fra il 1800 e il 1950 e utilizzate dal compositore.<sup>65</sup>

Ricorda Dallapiccola che la composizione del libretto ha avuto inizio il giorno successivo al colloquio con Gatti risalente alla metà del marzo 1950 (fra l'8 e il 10); delle trentaquattro versioni in più lingue del *Libro di Giobbe*, quattro edizioni della Sacra Bibbia – tra cui quelle di Monsignor Antonio Martini, Giovanni Luzzi e due edizioni di Giovanni Diodati – appartengono a sua moglie (la più antica delle edizioni Diodati è piena di scarabocchi, perché all'epoca Annalibera aveva sei anni); dunque Dallapiccola aveva già almeno quattro edizioni fra le più importanti, a cui si aggiungono quelle portate dalla Biblioteca Nazionale la mattina del 9 o dell'11 marzo. A esse vanno aggiunti gli altri testi riguardanti argomenti biblici (quasi quaranta) presenti nella biblioteca privata di Laura e Luigi Dallapiccola.

#### DALLAPICCOLA "LIBRETTISTA DI SE STESSO"

Dei trentaquattro *Libri di Giobbe* che la moglie gli deposita sulla scrivania, Dallapiccola «ne legge a forte solo pochi. Elimina quelli in versificazione regolare», il cui obbligo metrico di fatto snatura il latino biblico; elimina inoltre le edizioni dell'Ottocento, ricchi di una «prosa fiorita e verbosa (...)». Elege a sue fonti le traduzioni più recenti di Davide Castelli, Giovanni Luzzi e Ferruccio Valente; si serve di quelle più vecchie e in special modo della Bibbia tradotta da Samuel David Luzzatto per trarne alcuni arcaismi e della diffusa traduzione di Antonio Martini con testo latino a fronte, per alcuni effetti di solennità.<sup>66</sup>

Mentre nella produzione cameristica, corale e sinfonica Dallapiccola attinge per i testi alla più ampia letteratura, da quella popolare a quella più colta ed elitaria, nell'ambito della propria produzione teatrale egli è "librettista di se stesso". Tali sono le premesse che guidano Dallapiccola a interagire "teatralmente" con le numerose versioni del *Libro di Giobbe*, scegliendo e prendendo ora da una versione ora dall'altra, a seconda della capacità di ciascuna frase "a farsi teatro", intervenendo egli stesso e scrivendo in prima persona

frasi o singole parole che non trova secondo il suo gusto nelle varie edizioni consultate, o traducendole da versioni in lingue diverse.<sup>65</sup> Il N. 4 del libretto di Dallapiccola è l'unico Numero della sacra rappresentazione «che includa anche testi non biblici, tratti dai Padri della Chiesa».<sup>66</sup>

Un libretto scritto dunque da Dallapiccola in strettissima aderenza ai testi biblici delle edizioni consultate, e profondamente legato alle intenzioni drammaturgiche; infatti ritiene che «la collaborazione di un poeta sarebbe d'impaccio al mio lavoro di compositore», e fa sua l'affermazione di Arnold Schönberg nell'appendice a *Moses und Aron*, secondo cui «un libretto è finito soltanto quando l'Opera è compiuta nella sua parte musicale; talvolta anche più tardi».<sup>67</sup> Dallapiccola postula così i canoni per lui più significativi in tale fase creativa: «Scrivendo da me il libretto posso rielaborarlo con la massima libertà; posso organizzare il gioco delle domande e delle risposte in funzione puramente musicale-costruttiva; posso infine decidere dove sfruttare quel potere di "concentrazione" così caratteristico della musica nell'Opera, di cui parlò una volta, e con tanta lucidità, Ferruccio Busoni. Il che significa vedere dove la musica ci consente di ridurre le parole a un minimo».<sup>68</sup>

Non funzionali alla musica le disquisizioni teologiche, che infatti vengono ridotte, o accorciate nei dialoghi con gli Amici, o eliminate integralmente, come nel caso della figura di Eliù, che non compare tra i personaggi della sacra rappresentazione. L'eliminazione totale dei quattro monologhi di Eliù segue a un'esigenza teatrale, poiché la sua arringa si colloca tra il soliloquio di Job e la teofania, interrompendone tutta la valenza drammaturgica. Nemmeno compare l'ira di Dio contro i tre Amici di Job, ai quali viene imposto un olocausto di sette vitelli e sette montoni per non aver parlato rettamente (*Libro di Giobbe*, XLII, 7-8). Peraltro, secondo un commento della Bibbia di Padre Martini in merito alle prime parole di Jahveh («Chi è costui che oscura il consiglio con parole prive di senso?»), sarebbero riferite probabilmente a un quarto "Amico" di Giobbe, Elifut, che Dallapiccola non prende in considerazione, per evitare la "teologia": «secondo alcuni commentatori, con queste parole Dio anziché rivolgersi a Giobbe, si sarebbe rivolto al quarto scocciatore, cioè a questo amico Elifut che era andato troppo per le lunghe».<sup>69</sup>

La stessa scelta dei vocaboli, ora d'invenzione ora tratti dai testi biblici, è funzionale a un ordine metrico teso al rapporto con le corrispondenze musicali e a una seratica sacralità rituale. Emblematica in tal senso la ricorrente formula accusatoria degli Amici: «Non c'è morte senza peccato / né sofferenza senza colpa», costruita intorno a quattro sesantivi (morte, peccato,

sofferenza, colpa) che sembrano costituire «un quadrato magico lessicale [che] evoca in primo luogo simmetrie tipiche della costruzione dodecafonica». <sup>75</sup> La sovranaturalità seriale si fonde con la sovranaturalità del racconto biblico, in un gioco sempre misuratissimo di corrispondenze fra l'antico e il nuovo.

Nel libretto di *Job* confluisce dunque l'enorme attenzione alla parola che Dallapiccola ha sempre avuto: è utile ricordare il suo fondamentale saggio *Parole e musica nel melodramma*, <sup>76</sup> oltre alle straordinarie analisi di opere quali *Don Giovanni*, <sup>77</sup> *Rigoletto*, <sup>78</sup> *Simon Boccanegra*, <sup>79</sup> *Falstaff*. <sup>80</sup> Solo la lettura di tali contributi può permettere di comprendere quanto profondo e importante fosse per Dallapiccola il rapporto fra "parola e musica". Lo stesso essenziale volume dei testi dallapiccoliani *Parole e musica*, curato da Fiamma Nicolodi, riprende emblematicamente questo titolo, «parzialmente mutuato» – come dice il risvolto di copertina – dal celebre saggio dallapiccoliano (ma Dallapiccola aveva tenuto ad Ascona, il 12 marzo del 1959, una conferenza che portava esattamente quel titolo, *Parole e musica*). <sup>81</sup>

Celebri sono le analisi dallapiccoliane sulla struttura della quartina poetica utilizzata in veri libretti d'opera (come i quattro versi tratti dalla *Traviata*) in funzione della costruzione dell'aria nel melodramma:

Ogni suo aver tal femmina  
Per amor mio sperdea:  
Io cieco, vile, misero,  
Tutto accettar potea.

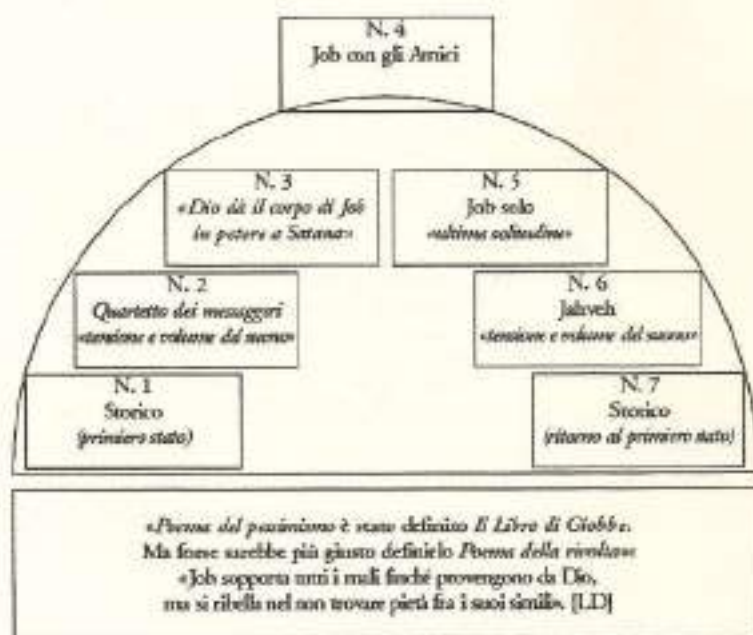
Comperando la struttura poetica con quella musicale, Dallapiccola dimostra che la prima frase serve per l'esposizione melodica e la seconda per la sua ripetizione, variata. Il dramma avviene nel terzo verso («il crescendo emozionale si trova sempre nel terzo verso»), mentre il quarto serve per chiudere e sciogliere la tensione. <sup>82</sup> Il quarto verso rappresenta cioè la conclusione della quartina, assorbendo e concludendo in diminuendo l'emozione del terzo verso.

Da tale chiarezza analitica consegue la rara capacità di organizzare la struttura generale di un'opera (come vedremo, anche *Job* si rifà a questa struttura): ognuno dei lavori teatrali di Dallapiccola è infatti un capolavoro di organizzazione drammaturgica, e paradigmatica rimane, nella storia della musica, quella costruzione a volta con cui viene schematicamente raffigurato l'intero *Ulisse*, dove ogni sapienza è portata alle estreme conseguenze.

## SCHEMA A VOLTA DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Dallapiccola schematizza la sua sacra rappresentazione in un preciso e dettagliato piano costruttivo: «L'inizio, affidato allo Storico, corrisponde alla fine, conclusa essa pure dallo Storico – allo stesso modo come – per tensione e per volume di suono – il secondo pezzo, il quartetto dei Messaggeri, corrisponde al penultimo, al coro cantato che interpreta la voce di Jahveh. Anche il terzo numero – quello in cui Dio dà il corpo di Job in potere a Satana – ha il suo parallelo nel quinto, quello che rappresenta la ultima solitudine del protagonista. Nel centro, la scena di Job con gli Amici. (...) l'opera complessiva è una costruzione a volta».<sup>29</sup>

Grazie a questa descrizione, è possibile dare una immagine grafica alla «costruzione a volta» della sacra rappresentazione:



Questo schema, qui tradotto in grafico per la prima volta sulla base di quanto descritto dal compositore nel 1950 per *Job*, si rifà a quello celeberrimo che lo stesso Dallapiccola avrebbe realizzato in prima persona nel 1967 per illustrare l'arco a volta del suo *Ulisse*.<sup>29</sup> È inoltre da sottolineare che lo schema

«ad arco» era stato ipotizzato da Dallapiccola già dal 1949 per il Don Giovanni di Mozart in una celebre conferenza, di poco precedente a *Job*.<sup>60</sup> L'opera mozartiana è talmente viva nel compositore (si ricordi quanta influenza ebbe su di lui già dall'epoca di Graz) che viene presa a modello non solo per la struttura ad arco dell'intero lavoro, ma anche per la formulazione ritmica di terzina e per la struttura intervallare presenti nella vocalità di Job e del coro che impersonifica Jahveh.

SCHEMA SINOTTICO

La azione rappresentazione *Job* si articola in sette Numeri:

N. 1 (*Libro di Giobbe, I, 1-12*)

Storico, La Voce di Dio, La Voce di Satana

[voce recitante; coro parlato; coro parlato]

- Lo Storico introduce la storia: «Viveva nel paese di Us un uomo giusto».
- Dio si serve di Satana per provare la fedeltà del suo servo Job.
- I beni di Job sono lasciati in balia di Satana.

N. 2 (*Libro di Giobbe, I, 13-22*)

Quattro Messaggeri e Job

[soprano, contralto, tenore, baritono; basso baritonale]

- I quattro Messaggeri annunciano a Job, uno dopo l'altro, tutte le sciagure che lo hanno colpito, ma Job conferma la sua fedeltà a Dio: «Dio ha dato, Dio ha tolto. Che il nome di Dio sia benedetto».

N. 3 (*Libro di Giobbe, II, 1-6*)

Storico, La Voce di Dio, La Voce di Satana

[voce recitante; coro parlato; coro parlato]

- Dio si serve ancora di Satana, e in un nuovo dialogo con lui affida in sua balia il corpo di Job (ma non la sua vita). Dopo questo Numero Satana esce definitivamente di scena.

N. 4 (*Libro di Giobbe, II, 7, III, 1-10 e IV posam*)

Storico, Job, Eliù, Temanita, Baklaj Sakhà, Zofar Naamato

[voce recitante; basso baritonale; soprano, contralto, tenore]

- Job, colpito dalla lebbra, esclama: «Si disperda il giorno in cui son nato», e chiede a Dio: «In che ho peccato?».
- Tre Amici lo esortano a pentirsi: «Non c'è sofferenza senza colpa».

N. 5 (Libro di Giobbe, XXX, 7-13, e XXXIX *passim*)

Job, solo

[basso baritono]

- Job è sdegnato dall'ingiustizia e, con impeto, ne chiede conto a Dio, interrogandolo con molte domande: «Questo, tutto questo dico, io, io, Job. Jahweh, rispondimi».

## N. 6 (Libro di Giobbe, XXXVIII e XLII, 5-6)

La Voce di Dio, Job

[corno cantato; basso baritono]

- Dio risponde, anzi interroga. Si chiede sdegnato: «Chi è costui che oscura il consiglio con parole prive di senso!», e «in mezzo alla pazzia» interroga violentemente Job sulla storia della creazione: «Job! Rispondimi, o uomo!».

- Job si disapprova e si pente «nella polvere e nella cenere».

## N. 7 (Libro di Giobbe, XLII, 10-15)

Storico

[voce recitante]

- «E Dio restituì Job al suo primiero stato».

## SINOSSI RAGIONATA

Se la costruzione "a volta" rivela le corrispondenze costruttive e le analogie fra i differenti Numeri, è possibile anche leggere la tensione drammatica di Job avvalendosi dell'analisi che Dallapiccola compie sulla citata quartina poetica tratta dalla *Traviata*. Infatti i primi quattro Numeri di Job possono essere comparati ai primi due versi della quartina (esposizione della storia), i Numeri cinque sei al terzo verso (apice emozionale e drammatico della vicenda), mentre il settimo Numero al quarto e ultimo verso (conclusione della vicenda).

La composizione a Numeri di Job, strutturalmente chiusa, porta il compositore alla necessità di organizzare il collegamento fra Numero e Numero: quello fra N. 1 e N. 2 è affidato a un flauto, con lo stesso tema che era dell'oboe. Fra il N. 2 e il N. 3 c'è una «pausa abbastanza lunga di 8 secondi». Allo Storico è affidato il collegamento, con precisa indicazione ritmica, fra il N. 3 e il N. 4. L'esile suono (*pp*) di un clarinetto serve a collegare il N. 4 e il N. 5. Al sordo rombo dell'orchestra (tremolato fortissimo di viole, violoncelli e



contrabbassi, trillo della gran cassa, tam-tam che risuona, accordi marcati nel piano di pianoforte e arpa, due timpani che rullano, anch'essi sordamente nel *ppp*, oltre al suono tenuto e pianissimo di ottoni e clarinetti) è affidato l'ingresso di Jahveh, che nel giro di un attimo trasforma il sordo tremolio in una esplosione violenta del cosmo. Un piatto sospeso solo, come era apparso all'inizio dell'opera, collega il N. 6 al N. 7, e tutta la sacra rappresentazione ha termine con il «perdendosi» degli archi ai quali si unisce un impercettibile suono di tam-tam, che trova la sua conclusione nelle parole *Deo Gratias*.

*I primi quattro Nimeri rappresentano l'esposizione del soggetto tematico, che viene trattato con una progressiva drammatizzazione.*

1. Lo Storico si presenta in modo "neutrale", con declamazione parlata, che differenzia il suo stato d'animo grazie al diverso tappeto sonoro dei vari passaggi: il fruscio del piatto sospeso all'inizio, l'oboe carico di sapore orientale, la misteriosa risonanza degli archi in sordina accompagnati da celesta e arpa («Il giorno in cui...»), il rullo sordo della gran cassa e il saltello "zoppo" del



Dallapiccola e Riccardo Malipiero  
si preparano per il congresso di  
Musica Dodecafonica

timpano all'apparire della parola «Satana», fino al canone "ebraico" dei due flauti posto in chiusura, caratterizzano da subito e fino alla fine un ideale luogo storico-geografico in cui collocare il racconto.<sup>61</sup> La parte parlata dell'*historicus* pone *Job* in linea con altri lavori del Novecento, come *Oedipus Rex* di Strawinskij, *Le roi David* di Honegger, *A Survivor from Warsaw* di Schönberg, il quale impiega lo *Sprecher* anche in *Kol Nidre*, nell'*Ode to Napoleon Bonaparte* e in *Madame's Psalm*. La voce narrante dello Storico, idealmente fuori campo, presenta le figure immateriali e non terrene del racconto, Dio e Satana, che Dallapiccola affida al coro, quali entità soprannaturali non fisicamente rappresentabili e riconducibili a una umana figura. Entrambi sono tradotti dal coro parlato, secondo l'antichissima tradizione dell'oratorio, nei Numeri 1 e 3; il parlato è espresso nelle tre dinamiche di «suono grave», «suono medio» e «suono acuto».<sup>62</sup> Dio non è contrapposto a Satana (lo stesso Dallapiccola parla di «patto fra Dio e Satana»),<sup>63</sup> come potrebbe erroneamente apparire a prima vista, ma si serve di lui per "provare" il suo servo *Job*. A Satana non è dato spessore drammaturgico, e non è un caso che la sua parte sia tradotta in coro parlato e mai cantato, e che con il Numero tre scompaia definitivamente dalla scena, dopo aver dato corso alle prove contro *Job*.

2. Il secondo Numero porta a compimento musicale quanto già la Bibbia espone in forma di "quartetto" (quando degli scolari di Tanglewood gli chiesero perché avesse scelto la forma di quartetto per il N. 2, Dallapiccola rispose: «Un quartetto perché so leggere»; fece prendere una Bibbia, e la lesse con loro).<sup>64</sup> La corrispondenza fra Dio e Satana dei Numeri uno e tre trova il suo esatto parallelo nella corrispondenza fra i Quattro Messaggeri e i Tre Amici dei Numeri due e quattro. La formulazione musicale è quella "suggerita" dalla Bibbia e da Dallapiccola accolta con entusiasmo. Il nome di *Job* è scandito dai quattro Messaggeri sempre nel «ff; *gritando*», con un intervallo di nona minore discendente, particolarmente importante nell'economia dell'intero lavoro. I Messaggeri sono interpretati dagli stessi cantanti che poi vestiranno i panni degli Amici (Elifaz Temanita, Baldad Suhita e Zofar Naumateo): era già successo in *Volo di notte* (Fabien e il Radiotelegrafista hanno la stessa voce) e nel *Prigioniero* («Le parti del Carceriere e del Grande Inquisitore devono essere sostenute dallo stesso interprete»), e accadrà ancora infine in *Ulisse* (a. «le parti di Calypso e Penelope devono essere sostenute dalla stessa interprete»; b. «le parti di Circe e Melanto devono essere sostenute dalla stessa interprete»; c. «le parti di Demodoco e Tiresia devono essere sostenute dallo stesso interprete»).

3. Con il terzo Numero Satana scompare definitivamente di scena. Scrive Dallapiccola in merito alla vocalità di Dio e Satana: «Se uno degli attributi della divinità è la non rappresentabilità in immagine, è anche ovvio che Dio non può cantare, e infatti nei secoli di storia della musica di cui noi abbiamo notizia, credo che la voce di Dio sia stata sempre rappresentata dal Coro e lo stesso Schönberg, quando fa parlare Dio dal rovelo ardente in *Mosé e Arooné*, anch'egli si è attenuto all'antichissima tradizione della coralicà per rappresentare Dio».<sup>26</sup> La struttura del terzo Numero è identica al primo Numero: voce recitante, coro parlato.

4. Come sempre in Dallapiccola domina il magistrale contrappunto, che della dodecafonia dallapiccoliana è l'anima discorsiva, ma non è ancora raggiunto il rigoroso controllo dell'ottava come accadrà due anni più tardi con il *Quaderno musicale di Annalibera*: l'entrata degli Amici (N. 4, battute 32 sgg.) è realizzata con un *Canon duplex* (a sei), e due canoni a tre voci sono l'uno di fronte all'altro (compare la prima serie derivata). L'uscita degli Amici è seguita da un ulteriore procedimento canonico, ancor più complesso, che una evidente funzione formale e simbolica (N. 4, batt. 144 sgg.): si tratta di un ampliamento a *Canon triplex* (a 9), che presenta una ulteriore derivata. E ancora una volta questioni drammaturgiche e dodecafoniche si intrecciano: la delusione di Job di fronte alle accuse di colpevolezza dei tre Amici porta Dallapiccola ad associare la serie derivata del *Canon triplex* alle parole «Si disperda il giorno». Ma è necessario notare che una ulteriore formulazione musicale caratterizza i Tre Amici: il loro ingresso, il loro canto e la loro uscita sono accompagnati da un pauroso ritmo puntato seguito da terzina, che Dallapiccola segna esplicitamente come «funebre». Questo evento determina la ribellione di Job, il quale è disposto a sopportare ogni sorta di male da Dio, ma si ribella con violenza «quando si accorge che non trova pietà fra i suoi simili». E non è un caso che proprio Dallapiccola definisca il *Libro di Giobbe* come «Poema della rivolta».<sup>27</sup>

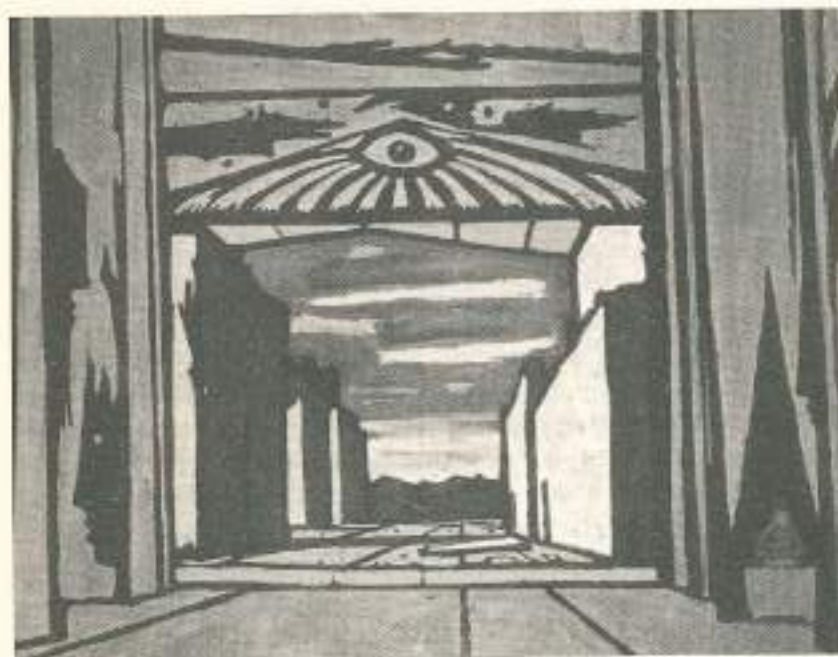
Nel quinto e sesto Numero troviamo il momento di massima tensione drammatica della sacra rappresentazione, in cui si svolge il dramma, tenario e dievano.

5. «Il numero 5 è il lamento di Giobbe. Gli Amici se ne sono andati e Giobbe è solo, una specie di settima solitudine. A un certo momento Giobbe scoppia».<sup>28</sup> Job, sconsolato dall'abbandono degli Amici e indignato per essere stato ingiustamente colpito (e soprattutto per essere stato ingiustamente accusato dagli uomini), ne chiede conto a Dio («Questo, tutto questo dico, io, io, Job. Jahveh, rispondimi»). Qui si rivela l'immagine di

"Giobbe furioso", ovvero di colui che si impone con tutta la certezza della propria innocenza: «rispondimi», è intimato da Job a Jahveh con un salto discendente di ottava diminuita (Mib-Mi), che tanto ha il sapore di recenti passi del *Prigioniero*, e di più antiche memorie (il Commendatore nel mozartiano *Don Giovanni*). Giobbe lotta con Dio: è lui (e con lui l'umanità intero) che si contrappone alla Divinità. Era già successo nel balletto *Marsia*, nel contesto di un paganesimo lontano e arcaico, ma in *Job* viene affrontata la materia biblica, con tutto il suo diverso spessore teologico (sia il balletto che la sacra rappresentazione nascono, a differenza delle altre opere, in tempi relativamente brevi). Ancora una volta, come in tutto il teatro dall'apiccoliano, l'uomo che lotta contro qualcosa molto più forte di lui. La vocalità di Job è il perno drammatico dell'intera sacra rappresentazione, col suo contrapporsi «alle "collettive" combinazioni vocali»<sup>16</sup> (nel N. 2 ai quattro Messaggeri, nel N. 4 ai tre Amici), con la sua teologica solitudine nel Numero cinque, e con il successivo e finale pentimento del Numero sei.

6. Scrive Dallapiccola che «Il punto culminante è il numero sei, cioè la risposta che Dio dà alla domanda di Giobbe (...) Dio gli risponde in mezzo alla procella. (...) Dio tenta di spiegare a Giobbe la piccolezza dell'uomo, e per sottolineare certi momenti particolarmente cari a Lui della sua creazione, parla di Beemod e di Levatan.»<sup>17</sup> Dio fa domande imperiose, come a ribadire che è la Divinità che sola può rivolgere domande all'uomo, e non viceversa (ancora una volta si evoca la voce dall'oltretomba del Commendatore del *Don Giovanni* di Mozart). L'antico inno gregoriano *Te Deum laudamus* si inserisce in modo stupefacente nell'organizzazione del contesto dodecafonico arrivando esso stesso al totale cromatico, grazie alla struttura intervallare dell'Inno (secondo maggiori e minori, trasposte e disposte a specchio), ed è eseguito dai cinque ottoni sulla scena (in piedi nella parte finale, per ottenere la massima sonorità). Dio viene fuori con tutta la forza possibile nella teofania del Numero 6: il coro è cantato inizialmente all'unisono, una sola voce che sembra quasi personificarlo in un'unica, grandiosa entità («Fuò la tua voce come la mia tuonare!»), segue un coro di natura madrigalistica, tornando infine alla più violenta e irata domanda, ancora con tutte le voci ridotta a una («Rispondimi, o uomo!»). Per questo effetto di "grandiosità scenica e ultraterrena", compare, oltre ai cinque ottoni, la voce maestosa dell'organo (utilizzato solo in questa scena e sulla scena, rigorosamente dodecafonico,

che prima è intercalato al coro, poi lo accompagna).<sup>92</sup> Una esaltazione della grandiosità, della potenza e dell'ira di Dio, come dimostrano le indicazioni dinamiche della partitura («impetuoso», «tumultuoso», «furioso»). La sua voce è un immenso tuono che sconvolge tutte le viscere della terra, e «L'organo sulla scena, "quasi improvvisando", prepara le domande che a sua volta Dio pone a colui che dubita».<sup>93</sup> Finalmente Job può esclamare: «Signore, Signore... oggi infine il mio occhio Ti ha veduto». È utile ricordare che Dallapiccola spesso si affida alla grande letteratura per comprendere significati di eventi complessi e intuire il senso profondo della teofania. *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann non poche volte lo aiuta a svelare le vicende bibliche (sarà essenziale ancora tre anni dopo, per la composizione dei *Goethe-Lieder*).<sup>94</sup> «La lotta tra luce e tenebre, tra bene e male, tra terrore e beneficio sulla terra, non era, come credevano le genti di Nimrod, la continuazione della lotta di Mardug contro Tiamat. Anche la tenebra, anche il male e gli eventi terribile e imprevedibili, anche il terremoto, e il fulmine sibilante, e gli sciami di cavallette che oscuravano il sole, e anche i sette venti malvagi, e l'Abubu di polvere, e i calabroni e i



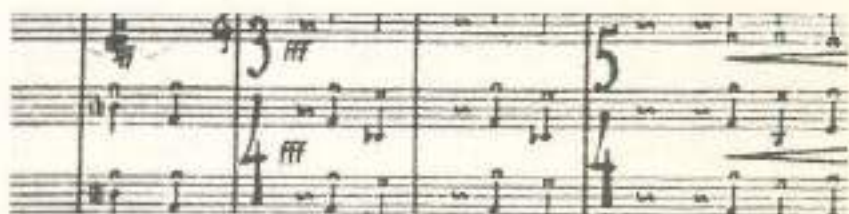
Bozzetto di Felice Casonati  
per la scenografia di Job  
ATELUSO di Roma

serpenti, venivano da Dio, ed egli si chiamava il re delle epidemie perché nello stesso tempo era Colui che le mandava e Colui che le guariva». Job di colpo si avvede della grandezza di Colui che è, e si prostra in sincero pentimento per la sua inavveduta ribellione, «nella polvere e nella cenere». Gli orrori della guerra sono archiviati, e dal *Dies Irae* che contrappuntava i *Canti di prigionia* siamo dunque passati al *Te Deum laudamus*, ancora una volta nel segno di un antico canto di chiesa.

*Il settimo Numero serve a concludere in diminuendo l'azione drammatica.*

7. Il motto «Cancrizat, vel canit more Hebraeorum»,<sup>22</sup> che come rivela Dallapiccola è preso dal *Trattato di contrappunto* di Padre Martini, è utilizzato qui per far notare in modo inequivoco che tale retrogrado, così consustanziale alla tecnica dodecafonica, segue la pratica della scrittura ebraica, da destra a sinistra. Nel N. 7 Dallapiccola utilizza la stessa la melodia della voce cantilenata (verrebbe quasi da dire "cantillata") affidata nel N. 1 solo all'oboe, e qui invece esposta a due voci, dapprima a due flauti (battute 4 sgg.), poi a due clarinetti (battute 14 sgg.). Un procedimento che vuole simboleggiare il raddoppio dei beni concessi a Job da Jahveh, ma serve anche a instaurare una circolarità con l'inizio della sacra rappresentazione, che idealmente potrebbe dunque non avere fine (il procedimento sarà ancor più radicale in *Comitato*). E ancora una volta il linguaggio dodecafonico interagisce con la struttura drammatargica, poiché il moto retrogrado si giustappone alle parole dello Storico «E Iddio resciut Job pentito al suo primiero stato». Il Numero 7 assorbe e conclude in diminuendo l'emozione del terribile e titanico scontro avvenuto nei Numeri 5 e 6 fra Dio e Giobbe. Il bene ha vinto il male, e con questa luce di speranza si conclude la sacra rappresentazione *Job*. Dallapiccola suggella con una *laudatio Dei*, posta in calce alla partitura, la fine dell'arduo e impegnativo lavoro.

Particolare della partitura dei  
Sei Cori di Michelangelo  
Bionanni il giovane





La serie Dodecafonica di Piccola musica notturna

## DODECAFONIA: UNA QUESTIONE TEOLOGICA

*Job* rappresenta la conclusione di un periodo in cui l'unità seriale era stata lo scopo da raggiungere e insieme l'inizio del periodo che tende verso la maturità dodecafonica: dai *Goethe-Lieder* in poi la dodecafonica sarà sviluppata fino alle estreme istanze della conoscenza tecnica. Da notare che Dallapiccola si rivolge a temi sacri per ogni inizio: anche con *Tre Laudi*, quattordici anni prima, aveva dato avvio alla ricerca del linguaggio dodecafonico, costruendo la sua prima melodia in cui compaiono in successione tutte e dodici le note, in forma originale e retrograda.<sup>86</sup> L'itinerario dodecafonico di Dallapiccola può essere dunque diviso in due fondamentali periodi: il primo, che va da *Tre Laudi* del 1937 a *Tre Poemi* del 1949, composizione in cui è per la prima volta pienamente raggiunta l'unità seriale; il secondo, che va dai *Goethe-Lieder* del 1953 a *Commiato*, ultima opera del 1972.<sup>87</sup>

"*Job*" si pone fra passato e futuro, ovvero fra primo e secondo periodo.<sup>88</sup> Grazie a Hans Nathan abbiamo le prime notizie sul "totale cromatico" in rapporto alla serie: «He examines what he has done and extracts a row from it – not a difficult task since he automatically employs the "totale cromatico". This happened with *Job*, *Sex Carmina Alcaei*, the song *Rencesvals* and the solo cantata *An Mathilde*».<sup>89</sup> E proprio nel 1950 in cui vede la luce *Job*, Dallapiccola scrive, riferendosi alla dodecafonica, che si tratta di «scottanti problemi di tecnica e di dialettica musicale; quei problemi appunto che vengono agitati da un quarto di secolo a questa parte e che – per l'entusiasmo dei sostenitori, per l'accanimento dei detrattori – continuano a costituire il centro degli interessi musicali del nostro tempo. Della dodecafonica, infatti, tutti parlano. Spesso dando prova di segnalata incompetenza, è vero; ma tutti ne parlano. E il fatto stesso che si parli è dimostrazione dell'interesse che suscita».<sup>90</sup> *Job* è in mezzo fra la serie dei *Tre Poemi*, dove si può ancora notare «il particolare gusto di Dallapiccola a giocare con le allusioni tonali [anche se] la composizione sotto il profilo del metodo dodecafonico non si concede licenze».<sup>91</sup>

e la serie dei *Goethe-Lieder*, dove scompare ogni «suggerimento di carattere tonale, mentre si nota l'accentuazione della tendenza a ruotare intorno all'intervallo di semitono. Le prime tre note sono la citazione letterale dell'incipit della prima della *Liriche di Anacreonte*».<sup>101</sup>

Fra l'unità seriale dei *Tre Poemi* e i *Goethe-Lieder* compare, come una atomizzazione del materiale seriale, la microserie di tre note, e con essa emerge progressivamente una razionalità costruttiva e strutturale, con una generalizzata estensione del principio di canone e una tendenza alla serializzazione delle durate, dei timbri e di ogni altro aspetto. Nella serie Dallapiccola riesce a configurare sempre più gli elementi caratterizzanti dell'intero brano, fra cui il semitono, che troverà la sua codificazione nel paradigmatico «Mi-Fa-Mib» dei *Goethe-Lieder*, dove il compositore, insieme alla formulazione tecnica, espliciterà la più drammatica espressione della domanda e del dubbio, da intendersi nella più completa accezione teologica, con le parole «Ist's möglich?» *È possibile?*

Con *Job*, con le prime microserie e le conseguenti serie derivate, inizia dunque il cammino della "domanda" che, attraverso le opposte fasi di "furore e raccoglimento" tipiche di Dallapiccola, farà incuneare quel "dubbio" nella preghiera di *An Mathilde*, nella simbolica croce dei *Cinque Canti*, nel *Natale di Flushing*, nel *Requiescant* per la madre morta (dove scompariranno definitivamente nella formulazione seriale quarte e quinte, già di fatto assenti da *Job*), nelle *Preghiere* di Murilo Mendes; e il dubbio continuerà a cercare risposte nei *Three Questions with two Answers* e nelle *Parole di San Paolo*. Finalmente con *Ulisse*, (la cui serie fondamentale inizia con la stessa microserie dei *Goethe-Lieder*, e dove una serie del primo atto è derivata dalla serie fondamentale di *Job*)<sup>102</sup> tutte le domande trovano "la risposta", e il dubbio si dissolve nella certezza della fede. *Es ist möglich! È possibile!*

Schema di "Ursa Major", in Luigi Dallapiccola, *Stenar* (senza)





Ecco rivelata appieno l'importanza di *Job*: da qui partono, anzi ripartono, la ricerca tecnica e quella spirituale, quel doppio cammino che Dallapiccola persegue per tutta la vita. È per questo motivo che *Job* si configura come un antecedente di *Ulisse*, non diversamente da come nell'esegesi biblica Giobbe rappresenti una prefigurazione di Cristo.<sup>129</sup> L'interrogativo biblico «Invenitque eum via errantem in agro, et interrogavit quid quaereret» (*Genesi*, XXXVII, 15), si trasforma in «Chi cerchi?» (Mann, *Il giovane Giuseppe*, cap. "Giuseppe va dai fratelli", par. "L'uomo sul campo"), e poi in «Chi è costui che oscura il consiglio» (Dallapiccola, *Job*, N. 6), fino all'ulissico «Chi sei? Che cerchi?» (Dallapiccola, *Ulisse*, Scena quarta). E scrive a tal proposito Dallapiccola: «Passo alla Chiesa di San Felice. E, mentre prego, "vedo" come il "Chi sei?" possa assumere altre dimensioni. Domanda fondamentale nella vita, sia che la domanda venga rivolta a noi stessi o ad altri. "Ist's möglich?" è sempre la domanda-base».<sup>130</sup>



Dallapiccola con il direttore Lotin Messel a una prova dell'*Ulisse*

## LA SERIE DI "JOB"

Avendo Piero Sarti notato che la serie di Job risulta una melodia già compiuta, da cui nasce di conseguenza tutta l'articolazione della sacra rappresentazione, Dallapiccola coglie l'occasione per affermare che «Il primo pezzo che io affrontai è il sesto, cioè la risposta di Dio (...) il primo e l'ultimo pezzo sono stati gli ultimi che io ho composto. (...) Da un lato Stravinskij dichiara all'epoca del suo *Persephone* che "non la più minuscola particella del mio lavoro sfugge al mio controllo", dall'altro lato c'è Schönberg che sostiene come una enorme parte nella creazione artistica sia proprio dovuta all'inconscio, e che lo sia piuttosto favorevole a questa seconda idea. (...) Io cominciai qui, ora da un punto di vista seriale, probabilmente quando io scrissi il numero sei, non avevo un'idea che questa serie potesse venire estratta melodicamente come dice lei, in quel modo quasi elementare e immobile del principio e della fine».<sup>105</sup>

L'unità seriale appena raggiunta è qui impiegata per la prima volta in un lavoro di estese dimensioni; la serie fondamentale è costituita da una sequenza intervallare che assume particolare importanza tecnica nonché emotiva (non va dimenticato che la dodecafonia è per Dallapiccola, oltre che una tecnica, anche «uno stato d'animo», come afferma proprio nell'anno della composizione di *Job*).<sup>106</sup>

<Fa, Sol♭, Sib, Do, Reb, Fab, Sol, Mib, La, Si, Re, Sol♯>

|                   |          |
|-------------------|----------|
| seconda minore    | Fa-Sol♭  |
| terza maggiore    | Sol♭-Sib |
| seconda maggiore  | Sib-Do   |
| seconda minore    | Do-Reb   |
| terza minore      | Reb-Fab  |
| seconda aumentata | Fab-Sol  |
| sesta minore      | Sol-Mib  |
| quarta aumentata  | Mib-La   |
| seconda maggiore  | La-Si    |
| terza minore      | Si-Re    |
| quarta aumentata  | Re-Sol♯  |

La serie, così formulata, è ricavata dal N. 1 della partitura, in cui la frase musicale, come nota Romano Pezzati, ripete le note con un effetto generativo aprendo poi a ventaglio: Dallapiccola utilizza cioè lo stesso procedimento usato da Schönberg nelle *Variazioni per Orchestra*.<sup>107</sup> È a proposito di questo attacco

dell'opera, Rosemary Brown scrive: «In the opening movement of *Job*, the series is exposed very gradually with inner fragmental repetition in such a way that new pitches are placed so a 1:10 correspond with the Narrator's unfolding of Job's list of possessions».<sup>108</sup>

La sequenza intervallare della serie si configura perfettamente allo scopo di formulare una melodia dal sapore pastorale, quale è quella iniziale dell'oboe; inoltre si giustappone benissimo dal punto di vista contrappuntistico alla struttura intervallare dell'antico inno gregoriano *Te Deum laudamus*, costituito da seconde maggiori e minori, in un totale cromatico che rende uniforme il contesto dodecafonico (a differenza dei *Canti di prigionia*, dove l'inserimento del *Dies irae* imponeva un inevitabile contrasto fra diatonismo e cromatico).<sup>109</sup> Afferma Dallapiccola a tal proposito: «Qui questo *Te Deum laudamus* che avevo scelto così in astratto cominciando a pensarci e a lavorarci, mi accorsi che trattandosi di intervalli di seconda minore, seconda maggiore e basta, dato che la linea melodica è basata su questi due intervalli, non mi sarebbe stato niente affatto difficile. Come? Trasponendo un altro grado della scala e trasponendo il due per moto contrario, ottenere il totale cromatico, ragione per la quale anche in un'opera dodecafonica questo poteva trovare la sua logica giustificazione». E in merito all'unità seriale dell'intero lavoro, ancora Dallapiccola afferma: «Un unico cedimento nella serie unica si trova nella scena degli Amici». Reginald Smith Brindle aveva scoperto infatti che la frase «Beato l'uomo cui corregge Iddio, non c'è morte senza peccato, né sofferenza senza colpa» non esiste nel *Libro di Giobbe*. Dallapiccola gli rivelò allora di averla desunta da uno degli antichi Maestri della Chiesa, e qualcuno aveva commentato che la riduzione era stata fatta sicuramente da un cattolico. «Forse è questa la ragione per la quale dei tanti modi di definire il *Krebs Canon*, il *Canone a ritroso*, ho scelto, fra i tanti modi antichi, dodici ne troviamo nel trattato di contrappunto di padre Martini, per esempio ho scelto quello: "Cancriat vel canit more obsecrum" quasi per rispondere a questi amici che trovavano che si vedeva benissimo che il libretto era stato fatto da un cattolico».<sup>110</sup>

Non mi sembra siano mai stati notati due collegamenti significativi fra *Moses und Aron* e *Job*: innanzi tutto la serie dell'opera di Schönberg inizia con un semitono ascendente (La-Sib, seconda minore), lo stesso utilizzato da Dallapiccola per *Job*. Inoltre, leggendo per moto retrogrado le prime due note (La-Sib) e le ultime due note (Si-Do) della serie realizzata da Schönberg, si evince che lette nel modo retrogrado costituiscono le quattro note emblematiche del nome BACH, che di lì a poco anche Dallapiccola, nel *Quaderno musicale di Annalibera*, evocerà.<sup>111</sup>

A proposito del problema delle relazioni di ottava, dice Dallapiccola che «In questa opera non ero arrivato ancora ad eliminare totalmente le ottave né le false relazioni di ottava», che in *Job* sono presenti per l'ultima volta. Comincia infatti a eliminare tali relazioni dall'opera successiva, *Il Quaderno musicale di Annalibera*, «non perché l'avessi letto sui libri, ma perché a un certo momento il mio orecchio mi rivelò quanto l'ottava suoni falsa, proprio stonata in una musica dodecafonica». E da questo momento impone ai suoi allievi la regola: «Le ottave non mai in nessun caso, e le false relazioni di ottava soltanto nel caso che siano diverse da almeno due settime maggiori per moto contrario».<sup>112</sup>

Ma tornando alla serie fondamentale di *Job*, dobbiamo constatare che avviene una curiosa differenziazione fra vari studiosi:

|                          |                                                                     |
|--------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Wörner <sup>113</sup>    | <Fa, Solb, Sib, Dob, Mib, La, Do, Lab, Re, Mi, Sol, Do#> (1954)     |
| Vlad <sup>114</sup>      | <Fa, Solb, Sib, Do, Reb, Fab, Sol, Mib, La, Si, Re, Sol#> (1958)    |
| Nathan <sup>115</sup>    | <Re, Mib, Sol, La, Sib, Reb, Mi, Do, Fa#, Sol#, Si, Fa> (1958)      |
| Brown <sup>116</sup>     | <Re, Mib, Sol, La, Sib, Reb, Mi, Do, Fa#, Sol#, Si, Fa> (1976-1977) |
| Kämper <sup>117</sup>    | <Fa, Solb, Sib, Do, Do#, Mi, Sol, Mib, La, Si, Re, Sol#> (1984)     |
| Schomerus <sup>118</sup> | <Fa, Solb, Sib, Do, Do#, Mi, Sol, Mib, La, Si, Re, Sol#> (1998)     |
| Cioffi <sup>119</sup>    | <Re, Mib, Sol, La, Sib, Reb, Mi, Do, Fa#, Sol#, Si, Fa> (1999-2003) |
| Fearn <sup>120</sup>     | <Si, Do, Mi, Fa#, Sol, Sib, Do#, La, Mib, Fa, Lab, Re> (2003)       |

L'origine di tanta disparità va trovata in un eccesso o forse in un vizio di indagine: verificare gli studi preparatori di Dallapiccola è infatti utile e necessario per ricostruire il percorso compositivo (un'indagine che non sempre può essere compiuta, perché il compositore ha distrutto non pochi schizzi e abbozzi), basta però non perdere di vista quella che è la partitura definitiva a stampa, l'unico documento da cui trarre le conclusioni a cui è giunto il compositore.

Lo stesso Dallapiccola su questo punto non lascia spazio a equivoci: «un abbozzo, anche se curato, è sempre un abbozzo».<sup>121</sup> Concetto ribadito in un'altra lettera: «al pubblico deve interessare l'opera finita e non gli abbozzi».<sup>122</sup> E in una missiva al direttore dell'Universal Edition Alfred Schlee scrive: «Non conosco gli schizzi di Bartók; ma conosco i miei, che, per quanto completi e minuziosi siano, richiedono, al momento di scrivere la partitura sempre nuovi cambiamenti anche nella composizione».<sup>123</sup> Un atteggiamento simile a quello di Berg, come è noto, per il quale fa fede solo il testo definitivo della partitura, e soprattutto l'ascolto.<sup>124</sup>

Vari studiosi desumono la serie principale dalla tabella seriale preparata da Dallapiccola all'inizio del lavoro, viziando così all'origine l'indagine: la tabella

seriale è uno strumento pratico di lavoro di cui il compositore si serve unicamente in funzione della composizione, e può essere massimamente utile per capire i processi compositivi, ma non può evidentemente sostituire la definitiva conclusione. La serie non è infatti cosa astratta, ma prende vita nell'articolazione e nella tensione della composizione, dove "si fa materia": solo nella partitura si trasforma e diventa musica. Principi sacri, naturalmente, ma evidentemente non così scontati.

Le note omologhe rappresentano un altro problema sul quale si riscontrano conclusioni differenti: anche su tale fondamentale questione è Dallapiccola a chiarire senza equivoci l'ottica corretta di osservazione, in occasione di una risposta a Sylvano Bussotti su un quesito riguardante la serie di *Sarabanda*, che è il primo dei *Due Studi*: «Fa diesis e Sol bemolle sono senza dubbio suoni diversi. Ma, nella pratica dodecafonica, che ammette la scala cromatica basata sugli intervalli della scala temperata, i due suoni sono considerati uguali (...) La scrittura adottata è il risultato di una paziente ascoltazione interiore. In seguito a questa ho deciso di scrivere Do bemolle ecc. ecc. in luogo di Si ecc. ecc.»<sup>125</sup> Quindi, anche se nella pratica dodecafonica i suoni omologhi sono considerati uguali, nel dover scegliere fra due Dallapiccola si affida alla «paziente ascoltazione interiore», e alla fine sceglie l'uno o l'altro suono. E come ogni musicista sa, la tensione interna fra un intervallo, per esempio Re♭-Mi, è totalmente diversa se è espressa con le note Do♯-Mi.

Di fronte a concetti fondamentali così precisi e inequivocabili espressi da Dallapiccola, da cui nessuno può prescindere, si rimane indubbiamente stupiti nel verificare quanta diversità viene proposta nella formulazione della serie principale di *Job* nel corso di mezzo secolo.

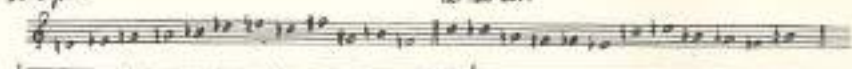
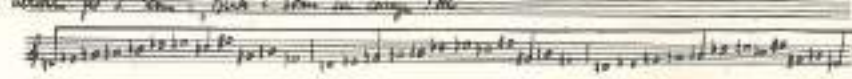
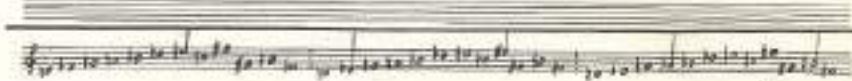
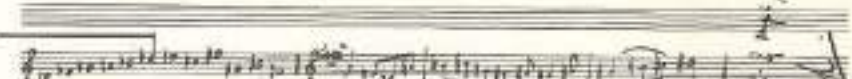
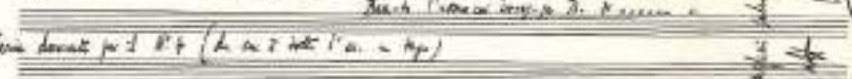
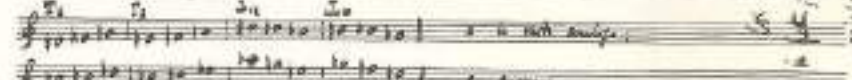

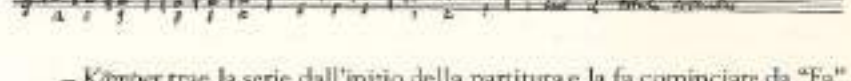
- *Wörner* propone una serie che non ha nessun possibile riscontro né come serie principale né come serie derivata. Non siamo riusciti a dedurre il criterio utilizzato per la sua formulazione, che con quel "Dob" appare un errore di stampa.

- *Vlad* è il primo a formulare la serie corretta, traendola dalla partitura, ovvero dalla prima introduzione melodica con cui l'oboe apre il N. 1 della sacra rappresentazione, e fa iniziare la serie dalla nota "Fa".

- *Nathan* si basa su una lettera di Dallapiccola a lui indirizzata il 1 ottobre 1957, in cui gli vengono spiegate le modalità di derivazione della prima serie derivata che appare al N. 4 (*Amici di Job*). Il compositore desume tali complessi procedimenti di derivazione partendo dalla tabella seriale preparata a priori, e avendola fatta cominciare dalla nota "Re", il discorso esplicativo viene basato sulla serie che ha inizio da "Re".

- *Brown* si basa su quanto riportato da *Nathan*.

Serie fondamentale e  
Serie derivate di Job

*Serie fond.* *id. ma aut.*  
  
*due decadi per il ten. (fino a l'ottava in basso) 2 Me<sup>1</sup>*  
  
  
  
*Serie derivate per il R+ (A su 2 ott. l'a. - hp)*  
  
  
  


- Kämpfer trae la serie dall'inizio della partitura e la fa cominciare da "Fa", ripetendo complessivamente quella già indicata da Vlad, ma sostituisce la quinta nota (Reb) con il Do $\sharp$  e la sesta nota (Fab) con il Mi, cosa che, partitura alla mano, non può definirsi corretta. Tale formulazione adottata da Kämpfer corrisponde infatti alla IV trasposizione degli abbozzi dallapiccoliani della tabella seriale e non (per quanto riguarda le note omologhe) alla serie fondamentale proposta da Dallapiccola in partitura, dove la quinta e sesta nota sono Reb e Fab.

- Schomerus ripete perfettamente quanto formulato da Kämpfer (inizio da "Fa" e stesse note omologhe). Annota poi puntualmente che Dallapiccola, nei suoi abbozzi, fa iniziare la tabella seriale dalla nota "Re", ma che, proprio in ragione della definitiva scelta effettuata nella partitura, la serie fondamentale va fatta iniziare dalla nota "Fa".

- Ciolfi non considera affatto il citato pensiero dallapiccoliano e si attiene all'abbozzo preparatorio, facendo cominciare la serie dalla nota "Re", procedimento utile anche per differenziare l'impostazione dei ragionamenti sulle derivate da quelli precedenti di Schomerus.<sup>18</sup> La scelta potrebbe avere legittimità perché, analizzando la partitura, questa serie con inizio da "Re"

serie derivate per il tempo, "Beato l' uomo cui correge"

si trova nella parte del secondo flauto del N. 7 (ultimo Numero della sacra rappresentazione); ma non è da lì che è stata tratta, poiché in tale contesto la nona e decima nota della serie sono Sol $\flat$  e Lab, e non Fa $\sharp$  e Sol $\sharp$  come scritte da Giolli, che evidentemente formula la sua serie solo in accordo con gli appunti preparatori. Ma nella descrizione della sequenza intervallare della serie, si nota un errore quando viene descritta come «seconda minore» l'intervallo fra la sesta e settima nota, che è di seconda aumentata (Reb-Mi).<sup>17</sup>

— Fearn si differenzia infine da tutti facendo partire la serie dalla nota "Si", quando sostiene che le parole che Dio pronuncia attraverso il coro cantato nel N. 6 («Chi è costui che oscura il consiglio con parole prive di senso?») sono «*emblematically expressed through the fundamental row of the work*».<sup>18</sup> Sulla base della affermazione di Dallapiccola: «Il primo pezzo che io affrontai è il sesto, cioè la risposta di Dio, [mentre] il primo e l'ultimo pezzo sono stati gli ultimi che io ho composto»,<sup>19</sup> sono portato a ritenere che l'ipotesi di Raymond Fearn di partire dalla nota "Si" sia quella più convincente e musicalmente corretta.

Serie derivate per il N° 4 (da cui è tratta l'es. n. 10)

Te Damm

12 11 9 7 8 10 6 5 3

In questa, e alle pagine 96, 97 e 99, particolari da Serie fondamentale e Serie derivate di  $\text{A}^{\flat}$

## LE SERIE DERIVATE

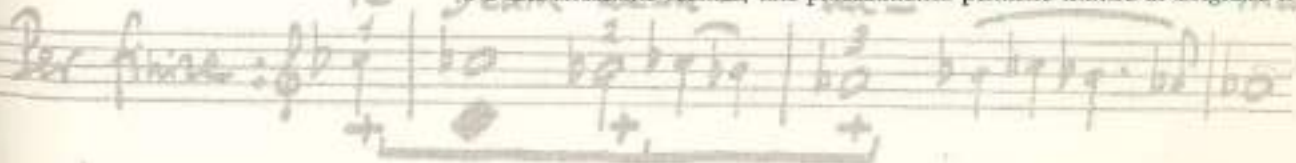
La necessità di definire e differenziare drammaturgicamente e musicalmente i vari personaggi e le diverse situazioni sceniche, nonché le estese dimensioni del lavoro, impongono al compositore di "derivare" dall'unica serie principale altre serie dette appunto "serie derivate". Tale principio non è originale ma mutuato da una prassi già usata da Alban Berg (*Lulu*, serie di Alwa, serie di Geschwitz),<sup>120</sup> e in *Job* è utilizzato per la prima volta da Dallapiccola: una pratica che si dimostrerà carica di conseguenze per l'intera produzione successiva.

Nella filiazione delle serie derivate da quella principale, Dallapiccola si avvale delle esperienze compiute prima di lui, apportando comunque metodologie e procedimenti del tutto originali, come la divisione in gruppi di tre o quattro note, da ciascuno dei quali si dà origine alla formulazione di nuove sequenze seriali derivate. Tale apporto rimane uno dei contributi dallapiccoliani più rilevanti alla complessiva formulazione della tecnica dodecafonica.

Di Schönberg, già dall'antica lettura di *Harmonielehre*, Dallapiccola ricorda con particolare attenzione l'utilizzo del *Quartettmethode*, poiché capace di permettere il totale cromatico. Webern aveva già sezionato la serie in gruppi di tre o quattro note (con i relativi rapporti di inversione e retrogradazione, *Concerto* op. 24), e aveva già usato significativamente l'intervallo di seconda minore e quello derivato di nona minore, e ancora alla sua influenza dobbiamo la costruzione della serie in forma ternaria: ma non ricavò mai da tali microserie nuove serie derivate. Anche a Berg si deve, come già detto, l'uso della serie derivata, ma in lui la derivazione avviene grazie a una selezione regolare di note, tratte per esempio dalla serie fondamentale ogni sette o cinque.<sup>121</sup> Berg non deriva nuove serie dalla microserie di tre o quattro note.

Dallapiccola apporta dunque nuove e fondamentali modalità di derivazione della serie: utilizza sia la derivazione tratta da uno dei gruppi di microserie della serie principale (che conserva quindi una stretta filiazione e riconoscibilità dalla serie principale), sia la derivazione per selezione (già utilizzata da Berg, che ovviamente si differenzia profondamente dalla serie di provenienza), ma di quest'ultimo metodo Dallapiccola non farà uso in nessuno degli ultimi lavori.<sup>122</sup>

Abbinando ogni microserie di tre o quattro note anche in funzione delle caratteristiche intervallari, dunque emotive, a questo o quel personaggio o situazione, Dallapiccola configura a priori la definizione dei differenti Numeri e personaggi, permettendo di collegare drammaticamente una serie a un personaggio o a una situazione scenica; tale procedimento permette inoltre di assegnare a

Per finire: 

i cioè il totale cromatico



personaggi simili delle serie derivate con caratteristiche analoghe, poiché frutto di una filiazione vicina, o viceversa.

Si ottengono così, con mezzi esclusivamente dodecafonici, notevoli differenziazioni della materia teatrale, e si tratta di una risposta particolarmente significativa da parte di Dallapiccola alla domanda o al dubbio, da più parte espressi, se la dodecaфония sia o meno adatta al teatro musicale.

Particolarmente utile risulta la lettera di Dallapiccola a Nathan,<sup>157</sup> poiché in essa viene spiegato in dettaglio il meccanismo di derivazione della prima serie derivata (N. 4) dalla serie fondamentale; successivamente è a Ute Schomerus che si deve il più esaustivo studio su *Job* e sulle sue serie derivate, a cui Ciolfi si collega complessivamente. Ciolfi definisce come "simmetriche" le serie derivate partendo dalle microserie, e "asimmetriche" quelle derivate con altri metodi.<sup>158</sup> Le serie simmetriche vengono così utilizzate per la definizione di personaggi "etici", come Job o Dio, quelle asimmetriche per altri personaggi, come i Tre Amici.<sup>159</sup>

Schomerus propone questa sequenza di serie, dalla fondamentale alle derivate:<sup>160</sup>

|                             |                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Serie 1 (Fondamentale)      | <Fa, Solb, Sib, Do, Do#, Mi, Sol, Mib, La, Si, Re, Sol#><br>[N. 1 di Job]                                                                                                   |
| Serie 2                     | <Fa, Mib, La#, Si, Do#, Sol#, Sol, Fa#, La, Do, Re, Mi><br>[N. 4 di Job] <sup>157</sup>                                                                                     |
| Serie 3                     | <Fa, Solb, Sib, Sol, Lab, Do, Mi, Re#, Si, Re, Do#, La><br>[dalle prime tre note]                                                                                           |
| Serie 4                     | <Do, Do#, Mi, Re, Re#, Fa#, Si, Sib, Sol, La, Lab, Fa><br>[dalle seconde tre note]                                                                                          |
| Serie 5                     | <Sol, Fa#, Mi, Re, Mib, Fa, Reb, Do, Sib, Sol#, La, Si><br>[inverso 5, 4, 3]                                                                                                |
| Serie 6                     | <Sol, Mib, La, Sol#, Mi, Sib, Re, Fa#, Do, Reb, Fa, Si><br>[dalle note 7, 8, 9] <sup>158</sup>                                                                              |
| Serie 7                     | <Si, Re, Sol#, Do, Mib, La, Sib, Sol, Do#, Mi, Fa, Fa#><br>[dalle note 10, 11, 12]                                                                                          |
| Serie 8 (poco usata)        | <Fa, Solb, Sib, Si, Do, Mi, Sol, Lab, Mib, Do#, Re, La><br>[come la serie n. 3]                                                                                             |
| Serie minori <sup>159</sup> | <Re, Sol#, Si, Do#, Sib, Mi, Sol, La, Do, Sob, Fa, Mib><br><Do, Fa#, Re#, Do#, La, Si, Re, Sol#, Fa, Sol, Sib, Mi><br><Mi, Fa#, La, Re#, Si, Fa, Re, Do, Sol, Reb, Sib, La> |

Ciolfi, partito dalla nota "Re" per la serie fondamentale e non da "Fa" come Schomerus, si differenzia di conseguenza con le serie derivate: la sua derivata n. 1 corrisponde alla derivata n. 3 di Schomerus, e similmente la

l' uomo cui corre- se

e in Herd

e Anstora:

Te

derivata n. 2 corrisponde alla n. 4, la derivata n. 3 corrisponde alla n. 6, la derivata n. 4 corrisponde alla n. 7, mentre la n. 5 (<Re, Do#, Si, La, Fa#, Re#, Mi, Fa, Sib, Lab, Sol, Do>) non trova riscontro nelle serie derivate della Schomerus, ed la prima composta per selezione. Da essa viene generata la derivata n. 6, che corrisponde alla n. 5 della Schomerus (la sua origine è da mettere in relazione all'inciso gregoriano *Te Deum laudamus*). La derivata n. 7 di Ciolfi corrisponde alla n. 8 Schomerus, la derivata n. 8 corrisponde alla n. 2, e infine le ultime tre serie minori proposte da Ciolfi sono perfettamente uguali alle ultime tre identificate da Schomerus, cosa curiosa vista il differente inizio (da "Re" e non da "Fa") della serie fondamentale proposta.<sup>16</sup>

#### SIMBOLI E NUMERI

Uno sguardo alla partitura mostra che spesso anche semplici parole segnate a margine della notazione musicale nascondono rimandi carichi di significati.

13 settembre 1950. Anche se la partitura è ufficialmente dedicata «a Clelia e Guido M. Gatti», è riportata in calce «13 settembre 1950», che è la data di nascita di Arnold Schönberg, e vuole essere un sotteso omaggio all'inventore del metodo dodecafonico. Dallapiccola appone quella stessa data alla fine di ben quattro lavori della piena maturità: *Quattro liriche di Antonio Machado* (1948), *Tre Poemi* (1949),<sup>16</sup> *Job* (1950), *Cinque Canti* (1956-1957), e scrive inoltre un saggio intitolato esattamente *Der 13. September* (1949),<sup>17</sup> dove paragona la scoperta della dodecafonia alla scoperta dell'America.<sup>18</sup> Inoltre Dallapiccola si rifà al *Moses und Aron* di Schönberg in questo lavoro: dall'inizio seriale di un semitono ascendente, al retrogrado "ebraico" del N. 7 ("Cancrizat vel canit more ebraicorum"), all'utilizzo del coro per la parte di Dio, fino all'idea fondamentale delle "forme a specchio" come unica possibilità di tradurre l'irrepresentabilità di Dio (procedimento ripreso successivamente in *Ulisse*). Tutto ciò "nasconde" quella semplice data posta, senz'altra annotazione, in calce alla partitura.

Gli *Amici* sono al contrario perfettamente rappresentabili. Per essi Dallapiccola utilizza – unico caso in tutta la sacra rappresentazione – testi non biblici, mentre *Job* li accoglie con le parole «Si disperda il giorno» e sono annunciati musicalmente (N. 4, battuta 30 sgg.) da un ritmo "funebre" che

scandisce la loro entrata (che anticipa le parole «non c'è morte senza peccato»). Per loro, non eticamente "puri", Dallapiccola prepara una "serie derivata" per l'entrata (in *Canon duplex* a 6) e una ulteriore "serie derivata" per l'uscita (in *Canon triplex* a 9). Dallapiccola considera il Numero 4 come l'apice della complessiva costruzione drammaturgica della sacra rappresentazione: a essa dedica quindi il suo più alto magistero contrappuntistico, che raggiunge arditamente canoniche simili a quelle dei *Sex Carmina Alcaei*. Ma l'estrema complessità della scrittura può anche sottendere l'impossibilità di vedere dentro l'impurezza d'animo degli Amici (si veda, per contrasto, la trasparenza di Dio, che canta per la prima volta, nel Numero 6, a una sola voce e con tutta la propria maestosità). Altri "amici", Petrassi e Ghedini, verranno più avanti "ricordati" con una emblematica citazione della loro musica, mentre Job canta, anzi "tuona" prorompendo con crescendo furioso «Perché gli empi continuano essi a vivere...?».

*Satana* (N. 1, battute 32-38) viene dal canto suo graficamente raffigurato, con l'articolazione del secondo coro, come un serpente che striscia.<sup>34</sup> I Messaggeri chiamano Job con il paradigmatico intervallo di nona discendente; lo stesso intervallo sarà ripreso da Dio (N. 6, coro cantato) che assocerà a canone la formulazione ascendente alle parole "Leviatan", "Acque", "Sole", "Monti", quella discendente alle parole "Abissi", "Fuoco", "Nubi", "Vento". In Job compare anche il sogno, che ricorda la nota influenza di Giuseppe e i suoi fratelli su Dallapiccola, che più volte ricorre al momento onirico nei suoi lavori teatrali, con evidente valenza simbolica: la Madre (*Il Prigioniero*): «Il mio sogno... il mio sogno... / Tutte le notti m'opprime... sempre uguale...», Elifaz Temarita (*Job*): «Nel terrore di un sogno, / un alito passò sul mio volto», Nausicaa (*L'Isse*) «Amiche, ho fatto un sogno così strano...».

*Numerologia*. C'è chi legge come derivazione cabalistica tutto l'amore per il numero, per il gioco e la combinazione numerica propri della dodecafonia.<sup>35</sup> Il primo aspetto rilevabile è la simbologia della Trinità, con l'utilizzo sempre caratterizzante del numero "3", che è diffuso in tutto la partitura attraverso l'uso «di tre accordi in funzione di sipario sonoro, il ritmo di terzina, l'intervallo di terza». Anche la figura di terzina «caratterizza il canto sillabico».<sup>36</sup>

Il numero è consustanziale alla serialità dodecafonica e alle sue tecniche permutatorie, esattamente come è presente nella lettura cabalistica dei testi sacri. Nessuna documentazione prova comunque una qualche lettura di testi cabalistici da parte di Schönberg e di Dallapiccola, che invece affidano alla lettura della Bibbia la via principale del loro rapporto con la cultura ebraica.

In Dallapiccola il rapporto è fortemente mediato anche dall'influenza della *Tetralogia* manniana, dove i numeri tre e sette sono la chiave di tutta la vicenda, numeri che d'altronde riguardano e attraversano numerose culture. Il problema numerologico è fin troppo evidente nel *Libro di Giobbe* (sette figli+tre figlie=10; settemila pecore+tremila cammelli=10[000]; cinquecento paia di buoi+cinquecento asine=10[00]). Tornano i numeri della più antica speculazione esoterica e matematica, tre, sette, cinque (la metafora della Trinità, il ciclo dei giorni della settimana, il numero delle dita) in continui rimandi simbolici che non definiscono delle precise realtà e quantità numeriche. Le schiere dei feroci Sabei sono tre, tre sono le bande dei Caldei, come tre sono gli "Amici", che «poi sederono accanto a lui in terra, per sette giorni e sette notti» (II, 13). «Si disperda il giorno in cui son nato» sembra quasi un riferimento ai sette giorni della Creazione. I sette figli di Giobbe barichettano «in casa di uno di loro, ciascuno nel suo giorno, e mandavano a invitare le tre sorelle per mangiare e bere insieme. Quando avevano compiuto il turno dei giorni del barichetto, Giobbe li mandava a chiamare per purificarli e offriva olocausti secondo il numero di tutti loro» (I, 4). «Da sei tribolazioni ti libererò e alla settima non ti toccherà il male» (V, 19). «Son dieci volte che mi insultate e mi maltrattate senza pudore» (XIX, 3). E nell'Epilogo troviamo l'ira di Dio questa volta contro i tre Amici, costretti a sacrificare sette vitelli e sette montoni. A Giobbe viene restituito il «primiero stato» due volte settemila pecore + due volte tremila cammelli= due volte 10[000], 10[00] paia di buoi e 10[00] asine, mentre il numero dei figli rimane invariato (sette figli+tre figlie=10). E Giobbe visse ancora 2 volte 70 anni.

Handwritten musical notation on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff is empty. The lyrics "Deum la-u-da" are written below the staves. There are handwritten notes "Largo", "in", and "15/22".

## ICONOGRAFIA DI GIOBBE

L'iconografia della figura di Giobbe illustra infine il rapporto fra "Giobbe e la musica" non apertamente presente nel *Libro di Giobbe*, e inoltre rivela come sia radicata, soprattutto attraverso la rappresentazione figurativa, l'immagine popolare che associa la "pazienza" al personaggio biblico.<sup>147</sup>

Quanto a Giobbe "patrono della musica", secondo Louis Réau l'origine del collegamento si trova in un passo del *Libro di Giobbe* (XXX, 31): «La mia cetra serve per lamenti e il mio flauto per la voce di chi piange». Un rapporto esile, che però assume rilievo nelle rappresentazioni figurative, dove i musicisti hanno un ruolo non secondario con la loro duplice funzione consolatrice e derisoria.<sup>148</sup>

La storia biblica fu amplificata da leggende e aggiunte, come quelle della versione greca dei Settanta e quelle dell'apocrifo *Testamento di Giobbe* (probabilmente del II sec. d. C.), che descrive i suoi figli, riferisce i suoi discorsi e lo raffigura fino alla morte. La tradizione cristiana preferì restare fedele alla originaria figura biblica, considerandola modello di santità e prefigurazione del Cristo sofferente. Dai padri antichi è in genere chiamato "profeta" e da qualcuno anche "martire". Il suo esempio di straordinaria pazienza (sintetizzato nelle straordinarie parole «Dio ha dato. Dio ha tolto. / Che il nome di Dio sia benedetto!») fu proposto all'imitazione dei fedeli già da san Clemente Romano (*Epistola I ai Corinzi*, 26, 3) e poi da san Cipriano, da Tertulliano e da tanti altri, sia in Oriente che in Occidente.

La ricchissima produzione iconografica si pone dunque in perfetta linea con l'immagine di "Giobbe paziente" favorita dalla Chiesa, e contribuisce a tramandare quel tratto saliente, che si codifica anche attraverso una tradizione drammaturgica popolare. In tale contesto compaiono i musicisti, e la paradigmatica pazienza di Giobbe viene amplificata insieme al suo "patronato" sull'arte musicale.

Dal Trecento ai nostri giorni sono innumerevoli le raffigurazioni che raccontano i vari momenti della emblematica storia biblica, realizzate dai più grandi artisti. Di particolare interesse i lavori di Albrecht Dürer<sup>149</sup> (*Job*, Frankfurt, Städel-Museum; *Musiker*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum) perché in essi si configura iconograficamente il rapporto di Giobbe con la musica. Nei saggi sullo *Jahobch Altar* e più in generale sulle raffigurazioni che uniscono Giobbe a strumenti musicali, si indaga sulla sua disperazione (sempre collegata alla disperazione di Cristo), e insieme a lui vengono raffigurati gli amici che suonano tamburo e piffero, mentre la moglie gli versa addosso un secchio d'acqua: Giobbe è dunque consolato e schernito insieme mentre è seduto sopra a un mucchio di letame.

I temi iconografici affrontati dagli artisti coprono quasi l'intera storia di Giobbe, andando a toccare anche momenti del tutto assenti dal testo biblico: dal primo stadio di *Giobbe nella ricchezza e prosperità*, *Giobbe che aiuta i poveri*, ai temi in cui Dio permette a Satana di "provare" Giobbe, *I Messaggeri annunciano le sciagure*, *I Sabei rubano asino e bue*, *I Caldei rubano cammelli*, *La morte dei figli di Giobbe*, *Satana flagella Giobbe*, *Giobbe si straccia le vesti*, alla conferma della fedeltà di *Giobbe devoto a Dio*, all'abbandono degli amici *La moglie di Giobbe rimprovera Giobbe*, *Giobbe sul letame riceve la visita degli amici e della moglie*, *I Tre Amici Elifaz, Baldad und Zofar (rappresentati come Re) arrivano a confortare Giobbe*, *Giobbe discute con i tre Amici*, *Gli Amici di Giobbe suonano per lui*, *Giobbe e i musicisti*.

Di fronte a tale ricchezza di temi e di studi conseguenti,<sup>130</sup> si nota che manca del tutto in ambito figurativo il tema della rivolta di *Giobbe contro Dio*, trascurato dunque anche dagli studi iconografici e iconologici. Ciò fa comprendere quale straordinaria valenza abbia la scelta di Dallapiccola nell'individuare il *Libro di Giobbe* come *Poema della rivolta*, offrendone dunque una lettura del tutto desueta, per niente in linea con l'insegnamento della Chiesa e invece, come sempre nelle sue opere, rivoluzionaria.

#### DEO GRATIAS

«O Wort, du Wort, das mir fehlt!»: con questa espressione drammatica Arnold Schönberg interrompe il suo *Moses und Aron* alla fine del secondo dei tre atti previsti. In mezzo ai tragici eventi della guerra, Schönberg non sa o non può dare conclusione alla sua opera, gli "manca la parola", e in questo si percepisce tutto il dramma di un uomo che vive su di sé il lutto eterno dell'intero popolo ebraico.

Dallapiccola, che tanto deve al Maestro di Vienna e alla sua opera biblica, può invece differenziarsi profondamente, con un finale che esprime la sua "cristianità", che significa speranza di arrivare a vedere la "luce". Dallapiccola intravede negli Stati Uniti il suo futuro professionale e può scrivere ancora volta il suo proverbiale ringraziamento, che tanti significati sottende, al termine della partitura di *Job*: le vicende belliche hanno avuto fine, il nazismo è stato sconfitto, sua moglie è salva, è nata Annalibera, a *Job* è stato restituito il suo stato "primiero", il bene ha vinto, la prima opera di grandi dimensioni compiutamente dodecafonica è terminata, e *Job* si presenta chiaramente come «a kind of reply, a first step that will lead to the reply»<sup>131</sup>

(una specie di risposta, il primo passo che porterà alla risposta). La strada che conduce alla luce, quella definitiva che permetterà a Ulisse di esclamare «Signore!», è una strada segnata di cui, con *Job*, è possibile intravedere i primi bagliori. Anche a Ulisse, prima dell'illuminazione mistica, mancano le parole: ma a lui arriva quella parola che illumina l'oscurità di tutti gli uomini, arriva la definitiva risposta, e tutto questo Dallapiccola racchiude nelle due parole che a lui, a differenza di Schönberg, non mancano: «Deo Gratias».<sup>10</sup>

ABBREVIAZIONI

ACGV

Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze.

AIM

Luigi Dallapiccola, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, 196 pp.

BNCF

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

CIOLF<sup>1</sup>

Simone Ciolfi, *Giobbe sapiente e contestatore. Parola biblica e metodo dodecafonico in "Job, una Sacra Rappresentazione" di Luigi Dallapiccola*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere, A.A. 1999-2000, 224 pp.

CIOLF<sup>2</sup>

Simone Ciolfi, *Idea e strategia in "Job" di Luigi Dallapiccola*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVII (2002), 1, pp. 109-130.

FEARN

Raymond Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*, Rochester-Suffolk, University of Rochester Press, 2003, 304 pp.

## KÄMPER

Dietrich Kämpfer, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln, Gitarre+Laute-Verlagsgesellschaft mbH, 1984, 210 pp., ed. cit., *Luigi Dallapiccola: la vita e l'opera*, traduzione di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Firenze, Sansoni, 1985, 354 pp.

## MONTECCHI

Giordano Montecchi, *L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola*, «Rassegna veneta di studi musicali», V-VI (1989-1990), pp. 331-359.

## PM

Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, 604 pp.

## RUFFINI

Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, introduzione di Dietrich Kämpfer, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002, 544 pp.

## SABLICH

Sergio Sablich, *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, Palermo, L'Epos Società Editrice, 2004, 254 pp.

## SANTI

Luigi Dallapiccola, *[La sacra rappresentazione di «Job»*. Pseudo-intervista di Piero Santi], *Ridotto del Teatro alla Scala per l'Associazione «Amici del Teatro alla Scala»*, 29 maggio 1967. Dattiloscritto (ACGV, LD. LIII.33).

## SCHOMERUS

Ute Schomerus, *Ecce Homo. Die Sacra Rappresentazione «Job» von Luigi Dallapiccola*, Hamburg, von Bockel Verlag, 1998, 220 pp.

## VLAD

Roman Vlad, *Luigi Dallapiccola*, in *Storia della dodecafonia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, pp. 275-315.



## NOTE

<sup>1</sup>La pronuncia di "Job" è inizialmente un piccolo caso, poiché Dallapiccola invia una lettera di istruzioni all'Associazione Anfiptaraso nella quale, inequivocabilmente, dà indicazioni sulla pronuncia: «Avvertenza importante: Dato che si conoscono i cantanti e la loro cultura generale (le eccezioni non contano!) sarà bene avvertirli subito che JOB si pronuncia GIOB, affinché poi non prendano difetti di pronuncia difficili a rimediarsi» (ACCV, Luigi Dallapiccola, Lettera a Simone Caccia, 3 settembre 1950). Queste direttive in seguito non saranno seguite né da lui né dalla moglie Laura. Mi conferma infatti Romano Pizzari che in presenza di Dallapiccola la pronuncia era correttamente "Hiob", e io stesso posso testimoniare che a tal proposito Laura Dallapiccola si irritava moltissimo con chiunque avesse pronunciato "Giob".

<sup>2</sup>Luigi Dallapiccola, *Dichiarazioni sul mio "Job"*, dattiloscritto del 30 ottobre 1950 (giorno della prima rappresentazione), poi in *ESZ News*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, novembre 1992, p. 5.

<sup>3</sup>KÄMPER, p. 163. Si tratta di un concetto fedelmente tradotto dall'originale, e quindi totalmente attribuibile all'autore e non alla traduzione: «Am Ende der Job-Partitur erscheint denn auch wieder das lange vermißte DEO GRATIAS. Verzweiflung und Ratlosigkeit sind gewichen, Glaube und Vertrauen sind zurückgewonnen», p. 100.

<sup>4</sup>PM, p. 160.

<sup>5</sup>ADM, p. 119.

<sup>6</sup>SANTI, p. 3.

<sup>7</sup>*Ibidem*.

<sup>8</sup>PM, p. 443.

<sup>9</sup>SANTI, p. 5.

<sup>10</sup>Dallapiccola legge per caso nella stazione ferroviaria americana di Westport, nel Connecticut, una epigrafe di Sant'Agostino («Thou hast made us for thyself / and our hearts are restless until find their rest in Thee»), che apporrà a compimento della partitura di Ulisse («Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te»).

<sup>11</sup>PM, p. 447n.

<sup>12</sup>SANTI, p. 3.

<sup>13</sup>KÄMPER, p. 137.

<sup>14</sup>Tra i compositori che hanno messo in musica la figura di Giobbe sono da annoverare: Pietro Albergati-Capacelli (1688), Giovanni Perroni (1725), Giovanni Battista Sammartini (1729), Gregor Joseph Werner (post 1740), Giovanni Marco Rutini (1780), Carl Ditters von Dittersdorf (1786), Stefano Pavesi (1810), Willem Kassel (post 1810), Natale Argelotti (1812), Bernhard Joseph Klein (1820), Ernst Julius Otto (1835), Friedrich Wilhelm Stolze (1850), Edmond Thomas Chipp (post 1860), Richard Leclerc (1865), Francesco Chiaromonte (1884), H. Hubert Parry (1892), Henri Rabaud (1900), Giovanni Pagella (post 1900), David Jenkins (1903), Frederick Shepherd Converse (1907), Josef Neksvem (1913), Theo Mackeben (1926), Ettore Desderi (1927), Ralph Vaughan Williams (1930). Tutti questi compositori trattano la figura tradizionale di "Giobbe paziente". Dopo *Hiob hadert mit Gott* (Giobbe lotta con Dio) di Friedrich Wilckens e Harald Krutzberg (1945) e il successivo *Job* di Luigi Dallapiccola (1950), primi a osservare il Libro di Giobbe come Poema della sventura e non della pazienza, la figura biblica è stata nuovamente oggetto di attenzione da parte di Ton de Leeuw (1956) e di Peter Maxwell Davies

(1997). Cfr. le voci relative in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Bassi, *I titoli e i personaggi*, II, Torino, Utet, 1999, p. 30.

<sup>10</sup> PM, pp. 443-444.

<sup>11</sup> La visita è avvenuta presumibilmente fra l'8 e il 10 marzo 1950. La data si evince da una lettera di Gatti a Dallapiccola del 27 febbraio 1950.

<sup>12</sup> Savini, p. 4.

<sup>13</sup> PM, pp. 444-445.

<sup>14</sup> ACGV, Fondo Alberto Savinio. L'Associazione prende il nome dalla quasi omonima commedia madrigalesca di Ottavio Vecchi del 1597, *Antifarnaso, commedia humanica a 5 voci*.

<sup>15</sup> RUFFINI, pp. 192-195.

<sup>16</sup> Laura Coen Lumzatto nasce a Trieste il 9 febbraio 1911, si laurea con una tesi su Niccolò Tommaseo, La critica letteraria, e lavora successivamente per vari anni alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Dal 1939 (primo marzo) deve lasciare il suo incarico a causa delle persecuzioni razziali; è reintegrata nel ruolo il primo settembre 1944 con Decreto del Ministro Ruzi, e diventa vice direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nel 1950 (primo gennaio), a soli trentatré anni, lascia il suo prestigioso lavoro per dedicarsi completamente a Luigi Dallapiccola, della cui opera già allora percepisce appieno l'importanza. Alla fine degli anni Sessanta torna a lavorare ancora per due anni circa come volontaria, invitata a ricostruire le grandi voci dei cataloghi ardaci distrutti durante l'alluvione del 1966. Subito dopo, nel 1969, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze istituisce il Dipartimento musicale, dove successivamente viene costituito, nella Sala Musica, il secondo Fondo Luigi Dallapiccola di Firenze (il primo era già stato istituito, sempre su sua iniziativa, presso ACGV. Sui due "Fondi Dallapiccola" cfr. RUFFINI, pp. 13-15). Traduce dal tedesco opere di Günter Anders, J. Ernst Berendt, Alban Berg, Johannes Brahms, Ferruccio Busoni, Carl Dahlhaus, Arnfried Eller, Hans Heinrich Eggbrecht, Felix Hartlaub, Albert Hochheimer, Dietrich Kamper, Alma Mahler, Jont Michels, Josef Rufer, Marcel Schneider, Richard Strauss, Sergei Pavlovic Tolskov, Erik Werba. Nei venti anni che seguono la morte del marito si dedica alla salvaguardia del lascito dallapiccoliano. Muore a Firenze il 26 marzo 1995. Cfr. RUFFINI, p. 44n.

<sup>17</sup> ACGV, LD 11.9.

<sup>18</sup> Per una nota commemorativa, cfr. Mario Ruffini, *Ricordando Laura Dallapiccola*, «Notiziario Savini Zerbini», V (1995), pp. 9, 11, scritto subito dopo la sua morte.

<sup>19</sup> Cfr. più avanti il paragrafo "Simboli e numeri".

<sup>20</sup> PM, p. 445.

<sup>21</sup> PM, p. 446.

<sup>22</sup> Dallapiccola, *What is the answer to "The Prisoner"*, «San Francisco Sunday Chronicle», 2 dicembre 1962, p. 27.

<sup>23</sup> Dallapiccola, *Intorno a "L'Isse"*, Rai Radiotelevisione Italiana, conversazione registrata nel settembre 1968 in occasione della prima rappresentazione assoluta di Berlino. Sullo stesso aspetto Dallapiccola ricorda, in un programma radiofonico del 1951 in cui presenta *Volò di notte*: «Gli anni di guerra imitarono tutto e alla baldanza giovanile che mi accompagnò in occasione del primo lavoro teatrale si sostituirono il buio e la disperazione del *Prigioniero*; molto più tardi, alla fine di *Job*, fece capolino infine una piccola luce di speranza» (PM, p. 158).

<sup>24</sup> Archivio Giorgio Farini, Fondo Gatti.

<sup>25</sup> ACGV.

<sup>18</sup> Dopo le delusioni per *Liriche gracie*, *Il Prigioniero* e *Job*, Dallapiccola guarda in effetti fuori dai confini italiani. *Il Prigioniero* è rappresentato a marzo del 1951 al Julliard Theatre di New York, e nei successivi mesi di luglio e agosto si reca per la prima volta negli Stati Uniti per sei settimane come docente ai corsi estivi del Berkshire Music Center di Tanglewood. Cf. RUFFINI, pp. 33-34 e pp. 165-166. Cf. inoltre COZZI, p. 18.

<sup>19</sup> ACCV, Dallapiccola, *Lettera a Simone Curzi*, 1<sup>a</sup> settembre 1950.

<sup>20</sup> COZZI, p. 114.

<sup>21</sup> Cf. RUFFINI, p. 162.

<sup>22</sup> Cf. Rosemary Brown, *Continuity and Recurrence in the Creative Development of Luigi Dallapiccola*, University of Wales, 1976-1977.

<sup>23</sup> Stelle: tale vocabolo ricorre, emblematico, in tutte le opere. *Volò di notte*: «Scorgo le stelle!», *Il Prigioniero*: «... in alto, dalle stelle, / ai Perzenti Iddio sorride»; «Le stelle! Il cielo! questa è la salvezza...»; *Job*: «Dov'eri quando andavano le stelle del mattino...». Fino all'*Ulisse*, e alla scorvolgente rivelazione divina dell'eroe omerico: «Stelle: quante mai volte contempi / sotto cieli divini / la vostra (tua) trepida bellezza! / Stelle: quante mai volte tremasti / i vostri sguardi tesi, / luce sperando aver da voi, saggia! / Perché tanto diverse m'apparite / in questa notte? Quando / fu stabilito il vostro corso, e come? / V'ho intrate: soffrivi pene infinite / intorno a me cercando / quanto mi manca: la Parola, il Nome».

<sup>24</sup> «Noes» dal libretto di sala della prima rappresentazione.

<sup>25</sup> SANTI, p. 11.

<sup>26</sup> Dallapiccola, *The Birth-Pangs of «Job»*, «Musical Events», XV (1962), 5, pp. 26-27. Nel breve articolo in lingua inglese Dallapiccola racconta la disavventura della prima rappresentazione, che non ascoltò perché «I was busy, behind the scenes, trying to keep a door closed in order to prevent the noise of the quarrelling from disturbing the performance too much». Cf. anche Dallapiccola, *Lettera a Gatti*, 29 novembre 1950. Su questo episodio Dietrich Kämper afferma erroneamente che Dallapiccola «lancia il teatro» (KÄMPER, p. 163).

<sup>27</sup> Dallapiccola, *Lettera a Mario Labroca*, Direttore Generale della RAI, 30 novembre 1952.

<sup>28</sup> Dallapiccola, *Lettera a Guido Maggolino Gatti*, 29 novembre 1950.

<sup>29</sup> Cf. COZZI, p. 30.

<sup>30</sup> Dallapiccola, *Lettera a Alessandro Piossani*, 25 marzo 1955.

<sup>31</sup> Cf. RUFFINI, pp. 428-433.

<sup>32</sup> Karl H. Wörner, *Dallapiccola's «Job»*, «Melos», XXI (1954), 7-8, pp. 208-210.

<sup>33</sup> SANTI, p. 12.

<sup>34</sup> Guido Maggolino Gatti, «Job» - First performance, «Musical America», LXXI (1951), pp. 26-27.

<sup>35</sup> Wörner, *Dallapiccola's «Job»* cit.

<sup>36</sup> Abraham Skulsky, *Opera 1954*, «The Julliard Review», II, 1 (1955), pp. 34-43.

<sup>37</sup> Howard Taubman, *His own style - «Job»*, «New York Times», 10 febbraio 1957, p. 12.

<sup>38</sup> Reginald Smith Brindle, *Job*, «The Musical Times», XCIX (1958), pp. 39-46; successivamente Id., *La tecnica corale di Luigi Dallapiccola*, «Quaderni della Rassegna musicale», 2 (1965), pp. 59-65.

<sup>39</sup> Arthur Jacobs, *Luigi Dallapiccola and the Stage*, *Dallapiccola's «Job»*, «Listener», LXII, 17 settembre 1959, p. 460.

<sup>40</sup> Giovanni Ugolini, *Vocalità e dramma in Dallapiccola*, «Quaderni della Rassegna musicale», 2 (1965), pp. 37-40.

\* Armando Gentilucci, *Gioca all'arco della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli 1969, pp. 122-132.

\* Saint David, *Deutsche Übersetzung*, Essen, 1960. Reginald Smith Brindle, *English Translation*, London, 1960. Mentre le traduzioni tedesca e inglese del libretto sono funzionali a rappresentazioni in Germania e Inghilterra, della traduzione francese dattiloscritta, di cui non ho potuto identificare né traduttore né epoca, non trovo né sintonie né rappresentazioni in Francia. In calce alla traduzione francese è indicato «La présente traduction a été faite avec l'autorisation des Éditions Savini Zerboni, Milan. Il s'agit d'une traduction littéraire, non applicable à la musique, qui est uniquement destinée à faciliter la compréhension de l'œuvre», ACGV, LDLIII.26.

\* Massimo Venuti, *Il teatro di Dallapiccola*, Milano, Edizioni Savini Zerboni, 1985, pp. 49-55.

\* Virgilio Bernardini, *Del Prigioniero all'Ulisse: parabola di un'idea drammatica e musicale*, in *Dallapiccola. Lettere e prospettive. Una monografia a più voci*, a cura di Mita De Santis, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 1997, pp. 305-306.

\* Flamma Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dallapiccola. Lettere e prospettive cit.*, p. 64n.

\* VLAD, pp. 303-304.

\* Joachim Noll, "wird die ursprüngliche Wort auf der Bühne eine Konsentien bleiben?" *Zum italieinisches Musiktheater der 20. Jahrhunderts*, Hamburg, von Bockel Verlag, 1997, pp. 164-171.

\* SCHOMBERG.

\* CICCHI e CICCHI, pp. 109-130.

\* Cfr. RUFFINI, pp. 205-211, dove è pubblicato l'elenco integrale delle edizioni bibliche utilizzate da Dallapiccola. Ringrazio Simone Ciolfi per avermi gentilmente comunicato la sua ricerca, parte della sua tesi di laurea.

\* CICCHI, p. 116.

\* Per uno studio sui prestiti dalle varie edizioni del Libro di Giobbe e per le specifiche frasi d'invenzione, si rimanda a CICCHI, pp. 40-82.

\* KANTER, p. 161.

\* AIM, p. 185.

\* *Ibidem*.

\* SANTI, p. 7.

\* CICCHI, p. 118.

\* AIM, pp. 5-28.

\* *Ivi*, pp. 39-60.

\* *PM*, pp. 94-102.

\* *Ivi*, pp. 103-110.

\* AIM, pp. 29-32.

\* Cfr. *PM* per una ampia lettura degli scritti di Luigi Dallapiccola. Per una ulteriore analisi del rapporto "parola e musica" in Dallapiccola cfr. Luciano Alberti, *Dallapiccola attraverso i suoi scritti*, in «Quaderni della Rassegna musicale», 2 (1965), pp. 91-116, o Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dallapiccola. Lettere e prospettive cit.*, pp. 35-66. Per una lettura integrale di tutti i testi messi in musica da Dallapiccola nonché dei suoi libretti, cfr. RUFFINI.

\* Cfr. AIM, p. 14.

\* Dallapiccola, *Dichiarazioni sul mio "Job"* cit.

\* AIM, p. 183.

<sup>30</sup> Dallapiccola tenne in varie sedi una conferenza pubblicata, in una prima versione, con il titolo *À propos d'un trait expressionniste de Mozart*, «Poliphonie», 4, Paris, Richard-Masse Éd., 1949; l'ampimento di quel saggio comparve come *Appunti sulla scena della stessa nel "Don Giovanni"*, «La Rassegna Musicale», XX (1950), 2, quindi in traduzione inglese in «Music Survey», III (1950), 2, successivamente pubblicato col titolo *Considerazioni in margine allo scena della stessa nel "Don Giovanni"*, AIM, pp. 39-59, e in PM, pp. 39-65.

<sup>31</sup> VLAD, p. 303, nota che già nelle prime sei note della serie, grazie ai salti di terza maggiore e terza minore, vi è un «arabesco sapore orientale».

<sup>32</sup> Nota KAMMER, p. 159, che tale modo di trattare il coro parlato è presente anche in *Moses und Aarons* di Schönberg, in *La morte d'un tyran* di Millhaud e in *Teiji Claus* di Vogel.

<sup>33</sup> SANTI, pp. 5-6.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>35</sup> SANTI, pp. 5-6.

<sup>36</sup> Dallapiccola, *Dichiarazioni sul mio "Job"* cit.

<sup>37</sup> SANTI, p. 7.

<sup>38</sup> Ugolini, *Vocalità e drama* in Dallapiccola cit., p. 39.

<sup>39</sup> SANTI, pp. 5-6. «Beemod in ebraico è tradotto: la grande bestia. (...) Levitano, per quanto molti lo traducano cocodrillo, a me fa piacere, non fosse altro che per la generale testimonianza di Herman Melville, di chiamarlo balena, anzi il capodoglio, la più grande creatura del mare».

<sup>40</sup> Ignazio SANLICKI, p. 120, che Dallapiccola possa aver tenuto presente, in tale uso dell'organo, il passo organistico dell'"Intermezzo scenico" del *Docteur Faust* di Busoni. Vorrei ricordare la sorpresa che Dallapiccola ebbe nello scoprire l'organo nella partitura della *Salome* di Richard Strauss da lui ascoltata a Berlino nel 1930 (cfr. PM, pp. 194-195); non è da escludere che quell'inquietudine provata allora non produca come frutto l'utilizzo dell'organo in questo passo di Job. È infine utile la lettura di Brown, *Continuity and Recurrence* cit., pp. 290-294.

<sup>41</sup> «Nota» dal libretto di sala della prima rappresentazione.

<sup>42</sup> ACCV, Dallapiccola, Diario, 15 aprile 1964.

<sup>43</sup> Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, traduzione di Bruno Arzeni, paragrafo "Come Abraham scopri Dio" del secondo cap. "Abraham" del secondo libro *Il giovane Giuseppe*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1954, p. 535.

<sup>44</sup> Dallapiccola, *Job, parvum*, n. 7, pp. 88-89, Milano, Edizioni Sovini Zerboni, 1951.

<sup>45</sup> Il tema "Altrissima luce" delle Tre Laudi, composizione del 1937, è considerato da Dallapiccola così importante e carico di significati (probabilmente riferito a Laura) da essere ripreso, quarant'anni dopo, in due distinti passi dell'*Ulisse*: Prologo (Calypso: «che bramare può l'uomo»), e Secondo atto (Ulisse: «Stelle!»). Cfr. RUFFINI, p. 295.

<sup>46</sup> Per una lettura sintetica dell'itinerario dodecafonico di Dallapiccola, cfr. Mario Ruffini, *Fuggito da Wehem*, «Il Giornale della Musica», XX (2004), 201, 2, pp. 18-19. Per una lettura analitica cfr. due studi di Giordano Montecchi, *Rigore sonoro e poetica della memoria in Dallapiccola*, «Musica/Resilio», III (1982), 9, pp. 37-54; cfr. inoltre MONTECCHI.

<sup>47</sup> L'approccio dodecafonico, dalle origini fino alle *Litiche greche*, è analizzato da Nicolodi, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: considerazioni e note in margine a una scelta*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII (1963), 3-4, pp. 493-528. Lo sviluppo della piena realizzazione dodecafonica è approfondito da vari studiosi, occasionalmente attrezzati a indagare le estreme complessità della dodecafonìa del secondo periodo dallapiccoliano: cfr. a MONTECCHI (cfr. nota precedente); è utile cfr. J. Melvyn Perkins, *Dallapiccola's Art of Canon*, «Perspectives of New Music»,

I (1963), 2, pp. 95-106; Dietrich Kämper, "Ritmo ritmico e metrica". Beobachtungen am Spätwerk Dallapiccolas, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXV (1974), 2, pp. 94-99; Id., "Continuum". Bemerkungen zu Dallapiccolas letztem Werk, «Schweizerische Musik Zeitsung», CXV (1975), 4, pp. 194-200; Brown, Dallapiccola's Use of Symbolic Self-Quotation, «Studi musicali», IV (1975), p. 277-304; Esal, La sperimentazione ritmica in Dallapiccola tra libertà e determinazione, «Rivista italiana di musicologia», XIII (1978), 1, pp. 142-173; Michael Eckert, Text and Form in Dallapiccola's "Grosse-Lieder", «Perspectives of New Music», XVII (1979), 1, pp. 98-111. Utile la lettura di Joachim Noller, *Dialektik als Proust und Joyce. Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas*, «Archiv für Musikwissenschaft», LI (1994), 2, pp. 131-144.

<sup>36</sup> Hans Nathan, *The Twelve-tone Compositions of Luigi Dallapiccola*, «The Musical Quarterly», XLIV (1958), 3, p. 291n.

<sup>37</sup> Dallapiccola, *Dichiarazioni sul mio "Job"* cit.

<sup>38</sup> MONTECCHI, p. 346.

<sup>39</sup> MONTECCHI, p. 346.

<sup>40</sup> ACCV, LD.Mus.101.

<sup>41</sup> Cf. FP Fickering, *Literatur und darstellende Kunst*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1966, pp. 67-81.

<sup>42</sup> Dallapiccola, *Diario*, 21 marzo 1962.

<sup>43</sup> SANTI, p. 9.

<sup>44</sup> Dallapiccola, *Sulla strada della disaffinità* (1950), in AIM, p. 166.

<sup>45</sup> Probabilmente è la prima volta che tale accostamento viene notato, e la paternità di tale imitazione è di Romano Penzari, allievo per molti anni di Luigi Dallapiccola, da cui ha ereditato la cattedra di Lettere della partitura al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze.

<sup>46</sup> Brown, *Continuity and Recurrence* cit., p. 143.

<sup>47</sup> Utile la lettura del saggio di Livio Aragona sul controllo dell'intera gamma cromatica attraverso la sapiente scelta intervallare nella formulazione della serie, *Strategie seriali in "Requiem"*, in Dallapiccola, *Lettere e prospettive* cit., pp. 203-232.

<sup>48</sup> SANTI, p. 10.

<sup>49</sup> Per queste mie personali intuizioni ho avuto l'auspicabile avallo di Romano Penzari, che ringrazio di cuore per il preziosissimo aiuto.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Wiener, *Dallapiccola's "Job"* cit., p. 209.

<sup>52</sup> VLAD, p. 303.

<sup>53</sup> Nathan, *The Twelve-Tone Compositions* cit., p. 291.

<sup>54</sup> Brown, *Continuity and Recurrence* cit., p. 157.

<sup>55</sup> KAMPEL, p. 161.

<sup>56</sup> SCHOMERUS, p. 53.

<sup>57</sup> QUARTI, p. 85; CIOFFI, p. 122.

<sup>58</sup> FRANI, p. 144.

<sup>59</sup> Dallapiccola, *Lettera alle Edizioni Saverio Zerboni*, 16 maggio 1957, ESZ, Milano.

<sup>60</sup> Dallapiccola, *Lettera a Dietrich Kämper*, 13 marzo 1973. Il pensiero dallapiccoliano sulla differenza fra abbasso e partitura è ampiamente riportato nel saggio di Kämper, *Uno sguardo nell'offici-*

na: gli schizzi e gli abbozzi del "Prigioniero" di Luigi Dallapiccola. «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2 (1980), pp. 227-239.

<sup>11</sup> Cfr. Nicolodi, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: tappe di una formazione e di un incontro*, in *Indagini di frontiera. Trieste a Firenze (1900-1950)*, Atti del Convegno (18-20 marzo 1983), I, Firenze, Olschki, 1985, pp. 234.

<sup>12</sup> Ricorda Dallapiccola a tal proposito che «Berg a Oldenburg, dopo aver fatto quella sua magistrale analisi di Wozzeck, che ormai tutti conosciamo, si rivolse al pubblico dicendo: "E adesso Signori e Signori, dimenticate tutto quello che vi ho detto di tecnico e procurate di ascoltare con orecchi attenti. Grazie"». SANTI, p. 8.

<sup>13</sup> Dallapiccola, *Lettera a Sylvano Bussotti*, 1 aprile 1950, in *Stuttgarter Jahrbuch für Musikwissenschaft*, *Gerziano, Scuola Spettacolo, Giornale Internazionali*, 15, 29 giugno 1986, p. [26].

<sup>14</sup> ACGV, LD.Mus.55.

<sup>15</sup> COLLI, p. 84.

<sup>16</sup> FEARN, p. 144.

<sup>17</sup> SANTI, p. 9.

<sup>18</sup> Cfr. Nathan, *The Twelve-tone Compositions* cit., 291n; Brown, *Continuity and Recurrence* cit., p. 156.

<sup>19</sup> L'uso della selezione ogni cinque note si trova negli abbozzi di Job, non nella composizione definitiva (SCHÖNBERG, p. 67, nota 8), mentre Berg la usa per la serie della contessa Geschwitz.

<sup>20</sup> Cfr. Brown, *Continuity and Recurrence* cit.

<sup>21</sup> Nathan, *The Twelve-Tone Compositions* cit., pp. 289-310 (la lettera è a p. 291); cfr. inoltre *Id.*, *Luigi Dallapiccola (commentary, spoken at a Dallapiccola concert)*, MTNA Convention, Chicago, February 10, 1957; *Id.*, *Conversations with Luigi Dallapiccola*, Congresso Nazionale della Società Americana di Musicologia, Columbus, Ohio, dicembre 1962; *Id.*, *Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations*, «The Music Review», XXVII (1966), 4, pp. 294-312; *Id.*, *Considerazioni sul metodo di lavoro di Luigi Dallapiccola*, «Schweizerische Musik Zeitsung», CXV (1975), 4, pp. 180-193; *Id.*, *On Dallapiccola's Working Method*, «Perspectives of New Music», XV (1977), 2, pp. 34-57.

<sup>22</sup> COLLI, p. 101.

<sup>23</sup> Cfr. COLLI, pp. 122-123.

<sup>24</sup> SCHÖNBERG, pp. 61-74.

<sup>25</sup> La serie proposta da KÄMPER (p. 161) si differenzia da quella segnalata da SCHÖNBERG (p. 64) solo per una nota omologa: la terza nota (Sib). La prima serie derivata (serie n. 2) compare in occasione dell'apparizione dei Tre Amici, Elise Temanita, Boldad Subita e Zofar Naamato (n. 4 della sacra rappresentazione).

<sup>26</sup> Dal gruppo delle note 7, 8, 9 si ricava la settima serie, che nella tabella diastematica di Dallapiccola presentano una serie di terze maggiori discendenti e un tritono ascendente.

<sup>27</sup> Il totale cromatico può essere raggiunto attraverso la trasposizione per quarta. Dallapiccola ha anche ipotizzato con gruppi di quattro note con la stessa struttura intervallare. I serie: costruita con l'ultimo intervallo delle quattro note della forma principale della serie; II serie: retrograda; III serie: trasposizione della serie fondamentale in forma retrograda.

<sup>28</sup> Per una comparazione dei testi, verificare SCHÖNBERG, pp. 61-74, e COLLI, pp. 84-92.

<sup>29</sup> Composizione con cui Dallapiccola festeggia ufficialmente il 75° compleanno di Arnold Schönberg a cui dedica il lavoro dopo che il Maestro viennese gli ha comunicato di accettare la

dedica con grande piacere e di invisielo di aver avuto l'originalissima idea di scrivere variazioni per una voce. Cfr. *RUFFINI*, pp. 200-204.

<sup>100</sup> «Stimmen», Berlin, 16 (1949), numero speciale «zum 75. Geburtstag Arnold Schönbergs».

<sup>101</sup> Dall'apiccola scriverà ancora, sempre per Schönberg, *Presentazione di Harmonielehre* (1963) e *Arnold Schönberg, "Promessa e un centenario"* (1973).

<sup>102</sup> *CICLIZ*, p. 124.

<sup>103</sup> Alexander L. Ringer, *Arnold Schönberg and the Prophetic Image in Music*, «Journal of the Arnold Schönberg Institute», 1967. Cfr. inoltre Id., *Arnold Schönberg. The Composer as Jew*, Oxford, Clarendon Press, 1990. Cfr. infine André Néher, *Faust et le Mahral de Prague*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1967.

<sup>104</sup> *CICLIZ*, pp. 123, 125.

<sup>105</sup> Desidero ringraziare Ursula Winkler per il prezioso aiuto.

<sup>106</sup> Valentin Derrin, *St. Job, patron des musiciens*, «Revue Belge», 21 (1952), pp. 253-298; Karl Vötterle, *Hieb, Schatzparon der Musiker*, «Musik und Kirche», 23 (1953), pp. 225-232; Wilfried Brennecke, *Hieb als Musikheiliger*, «Musik und Kirche», 24 (1954), pp. 257-261; Kathi Mayer, *St. Job as a Patron of Music*, «Art Bulletin», 36 (1954), pp. 21-31; Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Biographische Studien*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1960, pp. 54-62.

<sup>107</sup> Cfr. fra gli altri Heinrich Weinstöcker, *Der sogenannte Jobbuch Altar und die Dichtung des Buches Hieb*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarzow*, Leipzig, 1907, pp. 153-162; Hans Kauffmann, *Altarbuch Dürers Dreizehn-Altar*, «Wolfgang-Richartz-Jahrbuch», 10, 1938, pp. 166-178; Margaret L. Brown, *The subject matter of Dürer's Jobbuch Altar*, «Musica», 1 (1941), pp. 55-68; Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 2 vol., 1948, pp. 92-94 (I), pp. 92-94, (II), pp. 4-5.

<sup>108</sup> Cfr. fra gli altri Werner Weisbach, *L'histoire de Job dans les arts*, «Gazette des Beaux Arts», 78/6 (1936), pp. 102-112; Fendrich Hartt, *Coraccio's Meditation on the Passion*, «Art Bulletin», 22 (1940), pp. 25-35; *Héros et Héroïnes légendaires de la Bible*, in *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, II, I, pp. 310-318; Adalberto Sisti, voce *Giobbe*, in *Biblioteca Sacramenti*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, VI, 1965, coll. 480-486; Pickering, *Literature cit.*, pp. 67-81. cfr. ancora Rainer Bode, s.v. *Job*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a cura Engelbert Kirshbaum, Bonn-Freiburg-Basel-Wien, Herder, II, 1970, coll. 407-414, e infine *Recueil des Œuvres d'Art et de Christianisme*, a cura di Ernst Dassman, Stuttgart, Anton Hiersemann, XV, 1991, pp. 366-442.

<sup>109</sup> Dall'apiccola, *What is the answer to "The Prisoner"* cit., p. 27.

<sup>110</sup> Dedico questo studio a Alessandro Savatta.