

**STRADIVARIUS**

**In collaborazione con**

**RAI Radiotelevisione Italiana  
Orchestra Sinfonica di Torino**

**ESZ – Edizioni Suvini Zerboni  
Gruppo Sugar**

**DALLAPICCOLA E GLI STATI UNITI**

**CD monografico dedicato a Luigi Dallapiccola  
In occasione del primo centenario della nascita  
1904-2004**

**Due Pezzi per Orchestra, per orchestra  
Variazioni per Orchestra, per orchestra  
Dialoghi, per violoncello e orchestra  
Three Questions with two Answers, per orchestra**

Orchestra Sinfonica di Torino della RAI

*Direttore* Pascal Rophé

*Violoncello* Jean Guihen Queyras

*Note critiche* Mario Ruffini

Stradivarius – STR 33698

**DUE PEZZI PER ORCHESTRA, per orchestra, 1947 – [11']**

versione orchestrale dei *Due Studi*, per violino e pianoforte

Musiche per un documentario su Piero della Francesca, in relazione a due episodi del ciclo di affreschi per la *Leggenda della vera Croce* (Arezzo):

a) *Il corteo della Regina di Saba in visita a Re Salomone*; b) *La battaglia di Cosroe re di Persia*

Edizioni Suvini Zerboni, Milano

*Movimenti*

- a) *Sarabanda* - [Lento; *flessibile*] – [pp]  
 b) *Fanfara e Fuga* - [Mosso, ma non tanto (*deciso*)] – [ff]

*Committente e dedica:* «Ai primi esecutori quest'opera è dedicata»

*Organico orchestrale:* 2 Flauti, 2 Oboi, Corno Inglese, 2 Clarinetti in Sib, 2 Fagotti (2° Controfagotto); 4 Corni in Fa, 3 Trombe in Do, 2 Tromboni, Tuba; 3 Timpani, Xilofono, Celesta, 2 Arpe, Pianoforte; 3 Piatti, Tam-Tam, Tamburo militare, Tamburo, Gran Cassa; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi

*Prima esecuzione:* London, BBC, 3 novembre 1947, Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, direttore Mario Rossi

**VARIAZIONI PER ORCHESTRA, per orchestra, 1952-1954 – [14']**

versione orchestrale del *Quaderno musicale di Annalibera*, per pianoforte

Edizioni Suvini Zerboni, Milano

*Movimenti*

- I. Quasi lento, *misterioso* [semiminima = 42] / [SIMBOLO]  
 II. Allegro; con fuoco (semiminima = 112) / [ACCENTI]  
 III. Mosso; scorrevole (minima = 72) / [CONTRAPUNCTUS PRIMUS]  
 IV. Tranquillamente mosso (croma = 132) / [LINEE]  
 V. Poco allegretto; “alla Serenata” (semiminima = 69-72) / [CONTRAPUNCTUS SECUNDUS (CANON CONTRARIO MOTU)]  
 VI. Molto lento; con espressione parlante (croma = 76) / [FREGI]  
 VII. Andantino amoroso; esitando... // tempo: semiminima = 58 [CONTRAPUNCTUS TERTIUS (CANON CANCRIZANS)] – [RESOLUTIO]  
 VIII. Allegro; con violenza (semiminima = 160-168) / [RITMI]  
 IX. Affettuoso; cullante (croma = 120) / [COLORE]  
 X. Grave (minima = 40) / [OMBRE]  
 XI. Molto lento; fantastico (semiminima = 40) / [QUARTINA]

*Committente e dedica:* «All'Orchestra Sinfonica di Louisville e al suo direttore Robert Whitney»

*Organico orchestrale:* 2 Flauti (con 2 Ottavini), 2 Oboe (2° Corno Inglese), 2 Clarinetti in Sib, 2 Fagotti; 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Do, 2 Tromboni tenore, Trombone basso, Tuba; Timpani, Arpa, Celesta, Xilofono, Vibrafono; Piatti, Tam-Tam, Gran Cassa, Tamburo piccolo, Tamburo militare, Frusta, Tamburo basco, Tamburo coperto; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi

*Prima esecuzione:* Louisville, Philharmonic Society, 2 ottobre 1954, Louisville Symphonic Orchestra, direttore Robert Whitney

**DIALOGHI, per violoncello e orchestra, 1959-1960 – [18']**

New York, (Queens College), 15 settembre 1959 – 15 gennaio 1960;

Firenze, 9 giugno 1960 - Edizioni Suvini Zerboni, Milano

*Movimenti*

- I. [Minima = 40]  
 II. [Minima = 80]  
 III. [Minima = 40]  
 IV. [Semiminima = 120]  
 V. [Minima = 40]

*Committente e dedica:* «A Gaspar Cassadó»

*Organico orchestrale:* Ottavino, Flauto, Oboe, Corno Inglese, Clarinetto piccolo in Mib, Clarinetto in Sib, Clarinetto Basso in Sib, Saxofono contralto in Mib, Fagotto, Controfagotto; Corno in Fa, Tromba in Do, Trombone, Tuba; Timpani; Xilofono, Marimba La2-Do6, Vibrafono, Celesta (5 ottave), Arpa; Percussione I (Tamburo piccolo, Tamburo di legno, Tamburo militare, Tamburo coperto, Gran Cassa, 2 Campane tubolari Re-Mi, 2 Campane di altezze molto diverse ma senza intonazione); Percussione II (Maracas piccola, Triangolo, Frusta); Percussione III (3 Piatti sospesi, molto piccolo, piccolo, ordinario, 2 Piatti ordinari); Percussione IV (3 Tam-Tam, piccolo, medio, grande); 7 Violini I, 7 Violini II, 7 Viole, 5 Violoncelli, 3 Contrabbassi (col Do grave) – (\*): Il suonatore di marimba potrà *eventualmente* prendere la Percussione II.

*Prima esecuzione:* Venezia, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960, Nordwestdeutscher Rundfunk Köln, direttore Bruno Maderna, violoncello Gaspar Cassadó

**THREE QUESTIONS WITH TWO ANSWERS, per orchestra, 1962-1963 – [16']**

Berkeley, California, (5 gennaio 1963) - Edizioni Suvini Zerboni, Milano

*Movimenti*

- n. 1 [Sostenuto; sottovoce]  
 n. 2 [Moderato; tranquillo]  
 n. 3 [Impetuoso; violento]  
 n. 4 [Largamente; sostenutissimo]  
 n. 5 [Molto sostenuto]

*Committente:* The New Haven Symphony Orchestra

*Organico orchestrale:* 2 Flauti (anche Ottavini), 2 Oboi, Corno Inglese, Clarinetto piccolo in Mib, 2 Clarinetti in Sib, Clarinetto basso in Sib, Saxofono contralto in Mib, 2 Fagotti, Controfagotto; 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Do, 3 Tromboni, Tuba; Arpa, Celesta, Xilofono, Xilomarimba, Vibrafono; Percussione (Timpani, Gran Cassa, Piatto piccolo, Piatto ordinario, Tam-Tam medio, Tam-Tam grande, Tamburo piccolo, Tamburo ordinario, Tamburo militare, Maracas grandi); Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi

*Prima esecuzione:* New Haven, 5 febbraio 1963, The New Haven Symphony Orchestra, direttore Frank Brief

## LUIGI DALLAPICCOLA E GLI STATI UNITI

Si potrebbe definire “americana” questa produzione discografica, poiché raccoglie i più importanti lavori sinfonici della maturità dallapiccoliana, tutti nati nell’ambito di un intensissimo rapporto che il compositore ha avuto con gli Stati Uniti dagli anni Cinquanta fino alla morte, oltre ai *Due Pezzi per Orchestra*, che precedono di poco l’inizio della “traversata”.

In Italia Dallapiccola ebbe a sopportare, sin dalla metà degli anni Trenta, scherno e incomprendimento. Essere un pioniere della dodecafonia, quasi una bestemmia all’epoca, si rivelò problematico: la sua musica fu oggetto di penosi incidenti verso la fine degli anni Quaranta, come la furiosa contestazione ai *Due Pezzi per Orchestra* al Teatro alla Scala (24 novembre 1947, direttore Mario Rossi. Fu presto chiaro che si trattò di una “gazzarra” organizzata a priori, ma anche il direttore non era stato sufficientemente all’altezza), l’eliminazione pretestuosa delle *Liriche greche* dal Premio Firenze (1948), le furiose polemiche che accompagnarono *Il Prigioniero* (1950), la delusione e la rabbia per lo scandalo causato dalla RAI in occasione della prima di *Job*. È in quel momento che Dallapiccola volge “fuori” il suo sguardo: gli Stati Uniti si accorgono immediatamente della sua grandezza, e gli offrono importanti incarichi come compositore, interprete e didatta, fino a tributargli onori e riconoscimenti di assoluto prestigio. In questo nuovo contesto avviene il pieno sviluppo dodecafonico del compositore.

Luigi Dallapiccola, formatosi nel solco di due direttrici fondamentali, solida educazione umanistica e forte interesse per la cultura musicale tedesca, trova nella dodecafonia il mezzo per realizzare l’unità del discorso musicale, la garanzia di valori stabili, il suo «stato d’animo». La dodecafonia diviene per lui il regno della costrizione che, solo, può condurre alla conoscenza assoluta. La regola seriale dallapiccoliana non si accontenta di essere semplice conseguenza matematica: la severità costruttiva è congiunta con la propria cifra linguistica, fatta di umanesimo e spiritualità, e tende a ciò che unicamente può placare l’inquietudine, la fede in Dio; una fede mai al riparo dalla benefica azione del dubbio, ma conquista perenne, sempre rinnovata e sempre rimessa in gioco. Le condizioni storiche dell’Italia di allora non permettono lo sviluppo di questo complesso percorso, e gli Stati Uniti diventano il luogo ideale per estraniarsi da piccole e mediocri schermaglie. Il metodo di composizione con i dodici suoni può finalmente evolversi webernianamente sino alle estreme conseguenze di una serializzazione generalizzata dei vari aspetti costitutivi del tessuto musicale, durate e timbri, nell’ambito di un rigore etico e spirituale di chiaro segno schönberghiano.

Lunga è la cronologia “americana”, che ha inizio con la messa in scena del *Prigioniero* a New York nel 1951, e subito dopo vede Dallapiccola docente ai corsi estivi del Berkshire Music Center di Tanglewood e interprete con la NBC Orchestra (solista del *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*). Quasi tutti i suoi lavori sono da questo momento composti in America, o vi trovano la loro prima esecuzione: il *Quaderno musicale di Annalibera* nasce nel corso di un avventuroso viaggio fra Canada, Stati Uniti e Messico; i *Goethe-Lieder* sono eseguiti in prima esecuzione a Boston; l’Orchestra Sinfonica di Louisville gli commissiona le *Variazioni per Orchestra*; collabora con la casa editrice IMC di New York ed è *Visiting Professor of Composition* al Queens College di New York; compone prima i *Cinque Canti* per la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, poi il *Concerto per la notte di Natale dell’anno 1956* nel commovente ricordo del Natale passato a Flushing. Divenuto un personaggio di assoluta preminenza, Dallapiccola tiene concerti e conferenze in varie città degli Stati Uniti (New York, Princeton, St. Louis, Philadelphia, Ann Arbor, Oberlin), partecipa a concerti a lui dedicati (New School for Social Reserch), e consolida la sua amicizia con Gaspar Cassadó accettando una nuova commissione: nascono i *Dialoghi* per violoncello e orchestra. Nel decennio passato in stretta relazione con l’America si consolidano rapporti professionali e umani: si congeda dal Queens College con la versione da camera di *Piccola musica notturna*, mentre in occasione di un ulteriore semestre di docenza a Berkeley scrive *Pregchiere*. E l’Università californiana risponde grata con un Festival in cui ben nove concerti sono interamente dedicati alla sua produzione musicale. La composizione dell’*Ulisse* avanza e Dallapiccola ha qualche esitazione a accettare una commissione della New Haven Symphony Orchestra, ma coglie l’occasione per realizzare uno studio preparatorio per l’*opus magnum*: nascono così *Three Questions with two Answers*. Scrive per la Library of Congress di Washington *Parole di San Paolo*, mentre il lavoro per l’*Ulisse* è ormai prioritario, e in qualche modo impone un “ritorno a casa”. Che non avviene prima che gli siano stati tributati onori e riconoscimenti: l’American Academy of Arts e il National Institute of Arts and Letters di New York lo nominano membro, Lorin Maazel include *Variazioni per Orchestra* nel repertorio della New York Philharmonic Orchestra, la Michigan University di Ann Arbor lo nomina *Doctor of Music honoris causa*. La morte lo coglie intento alla composizione di un grande lavoro sinfonico con coro o solista, *Lux*, commissionatogli per i festeggiamenti dei duecento anni dell’indipendenza americana.

È dunque in questo contesto professionale, culturale e non da meno emotivo che nascono *Variazioni per Orchestra*, *Dialoghi* e *Three Questions with two Answers*. L’America che aveva già accolto Schönberg si rivela determinante anche per Dallapiccola: le composizioni raccolte in questa edizione discografica raccontano questo magnifico percorso. Le tre composizioni “americane” sono precedute da *Due Pezzi per Orchestra*, che è in assoluto il primo brano orchestrale scritto da Dallapiccola, brano non ancora severamente dodecafonico che anticipa di poco la definitiva evoluzione stilistica del compositore.

## DUE PEZZI PER ORCHESTRA, per orchestra

Musiche per un documentario su Piero della Francesca, in relazione a due episodi del ciclo di affreschi della *Leggenda della vera Croce* (Arezzo, chiesa di San Francesco, 1452-1466): a) *Il corteo della Regina di Saba in visita a Re Salomone*; b) *La battaglia di Cosroe re di Persia*

a) *Sarabanda* - [Lento; flessibile]

[pp: traduzione musicale del colore “bianco” e dell’affresco *Il corteo della Regina di Saba in visita a Re Salomone*]

b) *Fanfara e Fuga* - [Mosso, ma non tanto (*deciso*)]

[ff: traduzione musicale del colore “rosso” e dell’affresco *La battaglia di Cosroe re di Persia*]

«In questo lavoro nel quale il sistema dodecafonico è impiegato molto liberamente, vi sono due serie. (A): Dob, Sib, Re, Reb, La, Do, Lab, Sol, Mib, Mi, Fa, Fa#; (B): Sol, Lab, Re, Mi, Fa, Sib, Si, La, Mib, Solb, Reb, Do. La serie A con la quale inizia la *Sarabanda* diventa per moto contrario il controsoggetto della *Fuga*, mentre il secondo tema della *Sarabanda* basato sulla serie B, si trasforma nel soggetto principale della *Fuga*. Anche la breve *Fanfara* posta a metà che serve da introduzione alla *Fuga*, utilizza la serie B. Nella *Sarabanda* l’indicazione predominante è “pianissimo” (un solo passaggio di tre note è scritto “mezzo forte” e anche “diminuendo”), mentre nella *Fanfara e Fuga* si va dal “forte” al “fortissimo”, mai “mezzo forte”».

È il primo brano puramente orchestrale di Luigi Dallapiccola, e determina, col suo sguardo duale verso passato e futuro, il momento di passaggio fra il periodo fiorentino e quello americano. È un brano per altri versi rivoluzionario perché segna il primo grande contatto dallapiccoliano fra musica e arte figurativa (la *Klangfarbenmelodie* fa capolino in Italia): l’opera di Dallapiccola trova solitamente compimento nel rapporto fra parola e musica, ma in questo caso alla parola viene preferito il rapporto con l’immagine. Nessun esecutore fin ora ha mostrato di capire che questo brano (come i *Due Studi*) andrebbe eseguito con l’abbinamento alle immagini degli affreschi raffiguranti *Il corteo della Regina di Saba in visita a Re Salomone* per la *Sarabanda* e *La battaglia di Cosroe re di Persia* per la *Fanfara e Fuga*. Ancora una volta Dallapiccola ribadisce il suo straordinario attaccamento alla cultura umanistica, scegliendo due episodi alla base della più importante e fondamentale cultura cristiana e occidentale. I temi dei due episodi del ciclo riguardano momenti cronologicamente molto lontani fra loro: il primo precede la crocifissione di Cristo di circa mille anni, il secondo è invece successivo di oltre 600 anni. I due episodi – riuniti nel ciclo della *Leggenda della vera Croce*, realizzato da Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco di Arezzo fra il 1452 e il 1466, la cui fonte primaria è la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (1265) – sono intrecciati a un filo ininterrotto che da Adamo conduce fino alle vicende dell’imperatore Eraclio. Anche in Dallapiccola la *Sarabanda* viene separata dalla *Fanfara e Fuga* per mezzo di un contrasto dinamico estremo, ma i temi e le serie sono intrecciati fra loro, come quelli dell’antica *Leggenda*.

La richiesta da parte dell’Orchestra Sinfonica della Rai di Torino di un brano da eseguirsi a Londra in prima assoluta contribuisce alla determinazione di realizzare una versione orchestrale del brano per violino e pianoforte. È con un dittico a contrasto che Dallapiccola sceglie di far ricorso a forme tradizionali barocche: i *Due Pezzi* (come i *Due Studi* da cui derivano) testimoniano la vocazione del compositore di unire tradizione e rivoluzione; in essi il nuovo linguaggio dodecafonico, proiettato verso il futuro, utilizza forme musicali fra le più consolidate del passato, come la *Sarabanda* (che presenta il caratteristico schema ritmico ternario con seconda nota puntata) e la *Fuga* (introdotta da una *Fanfara*). Anche se il sistema dei dodici suoni è usato ancora «molto liberamente», come rivela Dallapiccola stesso, le due serie che costituiscono il materiale fondamentale di partenza sono strettamente collegate, rendendo unitario il discorso complessivo. È sotto il profilo agogico e dinamico che si presentano le differenziazioni fra i due movimenti, che risultano in contrasto tra loro. Il “pianissimo” della *Sarabanda* (Dallapiccola avrebbe voluto chiamarla “*Sarabanda bianca*”), si sviluppa nell’ambito di una sonorità sempre intima e contenuta, nella quale il suono appena udibile vuole tradurre – secondo il ricordo del compositore – il colore bianco dell’affresco, la raffinata e suprema eleganza della Regina di Saba e del suo regale corteo e soprattutto l’assoluta purezza dei sentimenti. A ciò si contrappone il “fortissimo” generalizzato della *Fanfara e Fuga*, dove la violenza dinamica è traduzione della spaventosa e epica battaglia fra Eraclio e Cosroe (che viene decapitato), e del colore rosso del sangue che, nella mischia inestricabile di uomini e cavalli, affoca l’intero spazio scenico, dove si celebra il ritorno della sacra Croce in mani cristiane. I due episodi racchiudono in immagine l’alternanza simmetrica di furore e quiete, consustanziale a tutta l’opera dallapiccoliana.

La versione orchestrale non perde minimamente la perentorietà della scrittura strumentale, e si pone – come sempre in Dallapiccola – non come semplice orchestrazione, ma come nuova forma compositiva dello stesso brano. Acquista peraltro una ben più ampia spazialità sonora, con una varietà timbrica che sembra alla base della stessa idea originaria della composizione: in questo senso i *Due Studi* potrebbero essere considerati non il brano da cui viene tratta una trascrizione orchestrale, ma il brano preparatorio di un brano pensato già in origine con la gamma sonora che solo l’orchestra può garantire. Conferma di questa ipotesi è la trasformazione del titolo, da “*Studi*” a “*Pezzi*”. Se nei *Due Studi* le possibilità dei vari passaggi venivano risolte in funzione tecnico-virtuosistica, nei *Due Pezzi per Orchestra* la trama musicale viene presentata nella sua più ampia possibilità sonora e timbrica, che è un aspetto molto caro a Dallapiccola, poiché la varietà dei suoni permette di arricchire la stessa materia compositiva nei minimi dettagli.

Le prime esecuzioni ebbero vita tormentata, e alla Scala di Milano (24 novembre 1947, direttore Mario Rossi) ci fu una reazione del pubblico tale da far gridare allo scandalo (Dallapiccola affermò con decisione che si trattava di una “gazzarra” organizzata a priori). Ma successivamente il brano venne eseguito anche da un grande direttore come Erik Kleiber, che «in modo superiore» lo fece conoscere a Vienna e in Italia, e in seguito in Germania.

## VARIAZIONI PER ORCHESTRA, per orchestra

### I. *Quasi lento, misterioso* [Simbolo]

Il primo brano, il più importante e lungo, svolge quasi il compito di una «premessa teologica», presentando la trasposizione del paradigmatico motivo BACH alle note Mib-Re-Fa-Mi, contrappuntato da un weberniano cromatismo discendente. Il nucleo motivico è introdotto da un trombone come parte bassa di un corale affidato agli ottoni e si sviluppa sopra un regolare disegno staccato di contrabbassi e percussioni. Le otto battute iniziali sono indicative per la loro costruzione orizzontale e verticale, costante dell'intero lavoro: l'effetto complessivo conferisce una ieratica dignità processionale.

### II. *Allegro; con fuoco* [Accenti]

Penetrante, violento e drammaticamente coinciso. Due volte otto battute in tre quarti (ciascuna a sua volta divisibile) determina questa forma binaria che, utilizzata quale principale modello strutturale, serve a Dallapiccola per riaffermare il modulo consacrato dalla variazione classica. Il movimento simmetrico sfrutta emozionalmente ritmi puntati e accenti irregolari in questi attimi di furia esplosiva dal suono acuto e lacerante. Una variazione da leggere nello specchio equivalente della penultima variazione che, pur nella eguale ferocia, è di colore scuro e tetro.

### III. *Mosso; Scorrevole* [Contrapunctus primus]

Il *Contrapunctus primus* (termine mutuato dall'*Arte della Fuga*) ha un procedere "fiammingo", con canoni aumentati o diminuiti in cui l'aggiunta del punto sconvolge le proporzioni ritmiche. Con il principio del "moto retrogrado ritmico" Dallapiccola crea in ambito ritmico un significativo parallelo con quanto avviene in ambito melodico. L'ardimento tecnico non inibisce il fluire di trasparente delicatezza, che contrasta con la precedente variazione: ai canoni a due parti si aggiungono alla fine due sezioni in inversione seguite ciascuna dalla propria eco.

### IV. *Tranquillamente mosso* [Linee]

È bachianamente una invenzione a due voci in forma binaria, dove due linee sono derivate separatamente dalla serie. Mentre il corno fa intuire il nucleo motivico del simbolo, l'oboe risuona all'indietro concludendo con una quieta semplicità pastorale.

### V. *Poco allegretto; "alla Serenata"* [Contrapunctus secundus – Canon contrario motu]

Canone in moto contrario in ottava, o canone a specchio, questa variazione si presenta come un capriccio weberniano di pochi secondi. Bizzarro e mutevole nel suo doppio carattere melodico e ritmico, ricorda anche qualche passo di serenata del *Pierrot lunaire*. Strategica la posizione, posta com'è fra due movimenti lenti e legati.

### VI. *Molto lento; con espressione parlante* [Fregi]

È una invenzione a tre voci in forma binaria, la cui melodia, come figura di un bassorilievo, emerge sulle altre due voci ("Fregi", appunto). A metà il violoncello presenta l'inversione della melodia iniziale del clarinetto con gli accordi di accompagnamento degli ottoni nella forma inversa affidata ai violini.

### VII. *Andantino amoroso esitando (molto flessibile)* [Contrapunctus tertius – Canon cancrizans] [Resolutio]

Il *Contrapunctus tertius* è un canone a ritroso che (nell'originale *Quaderno*) presentava in rosso la sua forma enigmatica – sul modello fiammingo – seguita dalla *Resolutio*. Un gruppo di strumenti ne duplica un altro, suonando però la doppia melodia in ordine inverso che comincia dalla fine e va indietro verso l'inizio. Si crea cioè un modello simmetrico sia tematico che di orchestrazione.

### VIII. *Allegro; con violenza* [Ritmi]

Rapsodico furore ritmico in questa variazione di più ampie dimensioni delle sei precedenti. Costruita con accurata simmetria, frequenti cambi di tempo e spostamenti ritmici, è strutturata in A-B-A-B-A. La serie presenta un sistema di derivazione complesso, come la ripetizione di metà di essa.

### IX. *Affettuoso; cullante* [Colori]

Il colore si percepisce addirittura in assenza del titolo. Ogni suono sembra assumerne uno, e il flauto si caratterizza nella tessitura bassa: l'orchestra assume con il suo colore valore consustanziale all'idea creativa.

### X. *Grave* [Ombre]

Dopo la luce della variazione IX, ecco la gravità ombrosa di questa sezione, sottolineata da accordi di ottoni scuri e pesanti che aprono e chiudono. La parte centrale è un misterioso mormorio del nome BACH.

### XI. *Molto lento; fantastico* [Quartina]

Doloroso e struggente finale, una quartina di sapore berghiano i cui quattro versi si basano ciascuno su una delle quattro versioni della serie.

L'occasione arriva da una commissione di Robert Whitney per la sua Louisville Symphony Orchestra: il compositore propone alcune parti dei *Canti di liberazione*, ai quali sta lavorando nel frattempo, ma poiché l'Orchestra del Kentucky non dispone di un coro, realizza una versione orchestrale del *Quaderno musicale di Annalibera*, utile quale ulteriore studio preparatorio per la grande composizione sinfonico-corale in corso.

Con l'evoluzione del linguaggio dodecafonico Dallapiccola entra a pieno diritto fra i padri della dodecafonìa. Se l'asse portante del primo periodo di "ricerca" era stato il tema dei "prigionieri" (*Canti di prigionia* e *Il Prigioniero*), la nuova fase si apre con l'imperiosa necessità di completare la trilogia con i *Canti di liberazione*, ipotizzati già agli inizi degli anni Quaranta, tante volte cominciati e sempre problematicamente interrotti. Con essi si chiude il periodo buio della guerra e insieme si afferma la definitiva maturità dodecafonica: è «la *Messa in Si minore* del XX secolo», compiuta come una professione di fede, il cui titolo, "liberazione", ha lo stesso radicale di "libertà", "libera", "Annalibera", nome dato alla figlia nata il 1° dicembre 1944, pochi mesi dopo la liberazione di Firenze. Una pluralità di significati dunque, una liberazione interiore.

La composizione dei *Canti di liberazione* è talmente complessa che richiede, dopo gli abbozzi del 1951, alcune opere preparatorie: *Quaderno musicale di Annalibera*, prima versione (1952); *Variazioni per Orchestra*, primi abbozzi (1952); *Il Cenacolo* (1953); *Quaderno musicale di Annalibera*, versione definitiva (1953); *Variazioni per Orchestra* (1954); *Canti di liberazione* (1951-1955). Questa cronologia è utile per comprendere l'insieme delle problematiche sottese.

Il *Quaderno musicale di Annalibera*, dedicato alla figlia per l'ottavo compleanno, presenta la più compiuta espressione dodecafonica, congiungendo ardimento tecnico e profonde esigenze espressive. È evidente l'influenza del *Concerto op. 24* di Anton Webern, per serie simmetriche, costellazioni intervallari comuni a segmenti di serie, linee melodiche con profili di terza, segmentazione seriale in tricordi in relazione tra loro (a-b-c-d), disposizione del totale cromatico in formule soggette a trasformazione. Questo brano rappresenta anche omaggio a Johann Sebastian Bach, a cui anche la traduzione tedesca *Notenbüchlein der Annalibera* allude apertamente. Il *Quaderno* diventa la base per le due successive opere, ancora preparatorie. Il *Cenacolo* (composto da 14 movimenti e non da 11 come *Quaderno* e *Variazioni*) è la colonna sonora del documentario d'arte realizzato da Luigi Rognoni in occasione del restauro del capolavoro di Leonardo. L'orchestrazione (per un organico cameristico) avviene sulla prima versione del pezzo pianistico. Le *Variazioni per Orchestra* sono una evoluzione del *Cenacolo*, con un organico molto più ampio e soluzioni timbriche nettamente più raffinate e controllate, dove l'equilibrio sonoro è equivalente a quello musicale e l'aspetto seriale trova spiegazioni sonore grazie a ragionatissime scelte timbriche. Le *Variazioni* sono di una bellezza forse ancora più compiuta rispetto al *Quaderno* (di cui non riporta i titoli ma solo le indicazioni di tempo), poiché forniscono con il colore orchestrale la spiegazione e la giustificazione di ogni nota (gluckiana l'insistenza sui registri inferiori del flauto solo), riuscendo peraltro a non disperdere

la familiarità appartata e segreta, cioè quel colloquio affettuoso con la figlia. Si tratta di un capolavoro, in cui spesso la parola sembra sottesa, ma proprio l'assenza della voce umana permette alla composizione di esprimere, senza costrizioni semantiche, la propria vera natura: è un canto di libertà.

Le *Variazioni per Orchestra* non sono variazioni tematiche nel senso tradizionale del termine: gli undici brevi pezzi, quasi aforismi (il più corto conta solo otto battute), sono quasi “fogli d'album” alla maniera di Schumann (questo geniale accostamento si deve a Fedele D'Amico) depurati da ogni sentimentalismo, che servono a “variare” tutti gli elementi costitutivi della musica. Tutto è costruito sopra una speciale e unica serie dodecafonica, la stessa dei *Canti di liberazione*, che comprende tutti gli intervalli, una musicalissima *Allintervallreihe* dove si sperimentano tutte le possibilità tecnico-compositive:

[O]	La#	Si	Re#	Fa#	Sol#	Re	Reb	Fa	Sol	Do	La	Mi
	11	8	3	2	6	1	4	10	5	9	7	
[I]	Fa#	Fa	Do#	Sib	Sol#	Re	Re#	Si	La	Mi	Sol	Do

La serie originale ha il suo moto contrario alla quarta inferiore: «i sei primi suoni della serie e i sei primi del suo moto contrario contengono il totale cromatico». L'artista, dotato di intelligenza spietata e pervaso da un innato demone musicale, raggiunge con questo lavoro una perizia tecnica straordinaria: l'eliminazione delle ottave e delle false relazioni di ottava sono per lui «una delle conquiste fondamentali della musica dodecafonica». È indicativo che il lavoro abbia inizio con la ricerca di un *simbolo*, che aveva affascinato lo stesso Bach, e che termini con la poetica espressione di una *quartina* (che insieme al *simbolo* fa da cornice all'intero lavoro): gli ulteriori nove pezzi presentano tre *canoni* caratterizzanti, mentre *ritmo*, *colore*, e *linea melodica* vengono esplorati ciascuno in due variazioni. I brani che vanno dal n. 2 al n. 7 alternano un contrappunto libero a uno rigoroso. L'aspetto metrico caratterizza l'ottavo pezzo, quello timbrico i successivi numeri 9 e 10. Scelte accuratissime, che trovano nella settima l'intervallo caratteristico del lavoro complessivo. È nella variazione che risiede il cuore della tecnica dodecafonica: possiamo configurare le *Variazioni per Orchestra* di Luigi Dallapiccola come un “pendant musicale” delle *Variazioni op. 31* di Arnold Schönberg, “Scuola del Mondo” del comporre con i dodici suoni, nel segno e nel nome di Johann Sebastian Bach.

**DIALOGHI, per violoncello e orchestra**

I.	[Minima = 40] <i>contemplativo</i>	Serie con Intervalli identici se letti da sinistra o da destra	
II.	[Minima = 80] <i>dinamico</i>	Si-Do-La-Do#-Fa-Re#	Mi-Re-Fa#-Sib-Sol-Lab
III.	[Minima = 40] <i>contemplativo</i>	1 3 4 4 2	1 2 4 4 3 1
IV.	[Semiminima = 120] <i>dinamico</i>		
V.	[Minima = 40] <i>contemplativo</i>		

Negli anni Cinquanta Dallapiccola dedica spazio e attenzione alla produzione strumentale, comunque complessivamente marginale: oltre ai lavori preparatori dei *Canti di liberazione*, sono di questo periodo le due *Tartiniane*, *Piccola musica notturna* e una revisione di *Sonate per violoncello e pianoforte* di Vivaldi. E lo strumentalismo si inserisce ancora nel *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* e nel successivo *Requiescant*.

Quanto a *Dialoghi*, titolo già utilizzato da Gian Francesco Malipiero due anni prima, c'è la volontà, all'origine del titolo stesso, di organizzare un lavoro in cui il solista conversi continuamente con l'orchestra, anche nelle "Cadenze".

Il brano è costituito da cinque episodi legati fra loro che presentano, come dichiarato dal compositore, carattere «contemplativo» nel primo, terzo e quinto episodio, carattere «nettamente dinamico» nel secondo e quarto episodio. Tutto è costituito sopra un'unica serie la cui seconda parte, «come nei *Cinque Canti* e in *Requiescant*, è l'inversione retrograda della prima. Il solista espone la serie a frammenti, per moto retto e per moto contrario, e il primo di tali frammenti, di cinque suoni, nel "moto contrario" si svolge in un movimento due volte più rapido». Nel primo e terzo movimento assistiamo a una generazione di idee, mentre secondo e quarto movimento presentano una disgregazione tematica quasi puntillistica. I tempi veloci sono asimmetricamente tripartiti (secondo episodio) o quadripartiti (quarto episodio), mentre l'orchestra fornisce al solista una sorta di collocazione ambientale. Tutto sfocia nella dissolvenza di un movimento dispari, il quinto, sospeso nell'inquietudine di una circolarità senza fine.

È dallo stretto rapporto con Cassadó (iniziato con *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*) che nasce dunque questo lavoro, particolarmente importante ai fini dell'approfondimento di rilevanti problematiche, a tal punto da inserirsi nella più ampia e impegnativa composizione di *Ulisse*. Indicativo ad esempio l'uso delle note armoniche di sesta nella quarta corda del violoncello, che si ritroveranno poco dopo in *Three Questions with two Answers*. La strutturazione complessiva (oltre alle note sono serializzati timbri e durate) è ulteriormente sviluppata, tanto da poter parlare di una «serializzazione dell'orchestrazione». L'orchestra "nasconde" la serie (i cui intervalli sono identici se letti da sinistra o da destra) in costellazioni verticali, mentre il violoncello si incarica di svelarla a poco a poco nella sua linea orizzontale.

La stupefacenza ritmica e sonora, con quei grumi percussivi che sembrano fatti di colore, trovano riscontro in una data, 29 novembre 1959, quando Dallapiccola incontrò ancora una volta Edgar Varèse per ascoltare *Déserts*, un'opera che molto lo aveva impressionato. Se ne sente l'eco nell'imponente apparato delle percussioni (che sarà ripreso da Luigi Nono per il suo brano *Con Luigi Dallapiccola*), in un susseguirsi di linee erratiche, colonne verticali di suono, incastri ritmici, ipotetiche cadenze o vero canto. Dallapiccola cela dietro l'aridità numerologica di una semplice indicazione metronomica tutte le emozioni diffuse nel rigore formale dei cinque movimenti, e le alternanze emotive distribuite nell'equilibrio simmetrico di furore e quiete.

### THREE QUESTIONS WITH TWO ANSWERS, per orchestra

I. *Sostenuto; sottovoce* [14 battute] – [Domanda: «Chi sono io?»]

La prima domanda si apre con un breve episodio di tre note tre volte ripetute, “*Question motif*” (tromba: La-Si-Sib; oboe: Do-Re-Do#; violoncello: Sol-Lab-Solb), costruito su due serie, una orizzontale (tromba, oboe, violoncello e clarinetto), l’altra verticale (fiati e archi), basate sulla serie “Mare I” di *Ulisse*. I due tamburi che chiudono nel (ppp) la scena, adombrano l’altro tema fondamentale (il “*Ritmo Principale*”).

II. *Moderato; tranquillo* [75 battute] – [Risposta: *Solitudine*]

La prima risposta incorpora principalmente nuclei motivici del “Prologo” (scena di Calypso), e del “Primo Atto” (scena di Circe), cioè la trasposizione della *Solitudine* come conseguenza della conoscenza. Risposta «di carattere pacato, ottimistico e femminile», con la serie in orizzontale e verticale. Atmosfera lucidamente weberiana, con brevi a-solo che culminano con quello del flauto (batt. 35-44), non ripreso nell’*Ulisse*, a cui si contrappongono gruppi di strumenti con andamento declamatorio. Ancora due tamburi chiudono il movimento.

III. *Imperioso; violento* [13 battute] – [Domanda: «Chi sei tu?»]

Una breve e violentissima domanda, introdotta e conclusa da paurosi tamburi (l’esplosione furiosa rende ancor più brevi le 13 battute). Nel mezzo fanno in tempo a comparire le tre note emblematiche, affidate a violini, viole, violoncelli: domanda imperativa di un espressionismo viennese sotteso.

IV. *Largamente; sostenutissimo* [68 battute] – [Risposta: *Dolore*]

La seconda risposta è il punto culminante e più emozionante di tutto il lavoro. I nuclei motivici della scena dei Cimmeri, rappresentano il *Dolore* come conseguenza della conoscenza. Risposta «di carattere duro, pessimistico e maschile», problematicamente complessa e soprattutto non definitiva. Passaggi di polifonia discorsiva si alternano a gruppi orchestrali di ossessiva omogeneità ritmica. Indicativa una falsa chiusura del movimento dei due soliti tamburi, cui segue una codetta di dieci battute (quasi un preludio a future risposte).

V. *Molto sostenuto* [40 battute] – [Domanda: «Chi siamo noi?»]

Un commiato e un compendio contrappuntistico dei precedenti movimenti: i due principali elementi motivici, gli a-solo, i momenti declamatori e quelli aleatori, atmosfere siderali, addensamenti e frantumazioni, tutto si ripresenta con sintesi rapida e inafferrabile, e tutto si conclude con un rimando motivico del funereo ritmo d’Averno. La risposta definitiva può attendere.

Il brano è un gioiello di rarefatta sottigliezza timbrica, dove tutto sembra rimandare a un significato superiore di commossa spiritualità. All’epoca della composizione del brano sinfonico, Dallapiccola aveva già completato la prima parte dell’*Ulisse* (l’opera che occupò la sua mente lungo tutta la vita), e non a caso in *Three Questions with two Answers* si trovano i materiali del “Prologo” (Calypso), della “Terza scena del Primo Atto” (Circe), della “Quarta scena del Primo Atto” (I Cimmeri) con le relative serie.

Due sono i principali nuclei motivici: a) il “*Question motif*” (I-III-V, Movimenti di domanda) composto di tre note fortemente interrogative e configurato con la successione di due intervalli contrastanti, il primo ascendente di tono, di valore doppio del secondo, discendente di semitono. È la domanda, imperniata sul motivo del dubbio, che dai *Goethe-Lieder* – «Ist’s möglich?» – compare in tutta l’opera dallapiccoliana, tripartita sillabicamente come le parole “fratello” o “libertà”. Le tre note simboleggiano il cercare e domandare dell’errabondo Ulisse: elemento strutturale fondamentale di questa weberiana microstruttura, che si rigenera in una impressionante gamma di permutazioni (giustapposizioni, aumentazioni e diminuzioni, trasposizioni in originale-retrogrado-inverso-retrogrado inverso). b) il “*Ritmo Principale*” (l’“*Hauptrythmus*” berghiano), composto dal funereo scandire nella scena dei Cimmeri, corrispondente alle parole «*Ritmo eterno dei fiumi d’Averno. Sempre soffrire. Mai sperare. Sempre! Mai!*»: trasposizione della *Solitudine* come conseguenza della primitiva conoscenza, e del *Dolore* come conseguenza della conoscenza metafisica.

Il genoma motivico o timbrico si riproduce, legato da fantasmi ritmici, nella sospesa inquietudine delle domande a cui manca sempre una risposta. Il brano sinfonico dallapiccoliano, il cui titolo rimanda, senza altro accostamento stilistico, a un brano di Charles Ives, *The unanswered question*, anticipa il colore delle singole scene di *Ulisse*, in virtù di una costitutiva invenzione musicale che non è semplice orchestrazione, dimostrandosi fondamentale lavoro preparatorio. Il titolo sembra trovare un inconscio antecedente nelle domande che Dallapiccola si pone negli anni di isolamento del periodo bellico: «Che opera starà occupando lo spirito di Schönberg? (Domande che restavano senza risposta, quasi un inconscio rimando al fallimentare epistolario fra Arnold Schönberg e Alfred Einstein: il musicista scrisse allo scienziato tre lettere; lo scienziato rispose, molto freddamente, solo due volte)». Proprio nel viaggio di ritorno da Berkeley Dallapiccola assiste alla prima esecuzione assoluta di *Three Questions with two Answers* (5 febbraio 1963), unico brano fra le sue opere mature pubblicato *post mortem*. In una lettera al direttore d’orchestra Frank Brieff spiega il significato del titolo: Tre domande con due risposte: «Chi sono io?», «Chi sei tu?», «Chi siamo noi?» sono le tre domande cui si riferisce il titolo, rappresentate da tre cellule tematiche di tre note. Delle due risposte, la prima è di carattere pacato, ottimistico e femminile (centrata su un a solo sostenuto dal flauto), la seconda è di carattere duro, pessimistico e maschile (basata su una figurazione di tre note discendenti distanziate tra loro). Manca la risposta definitiva: Dallapiccola stesso informa che essa arriverà con l’“Epilogo” di *Ulisse*, con la scoperta di Dio da parte dell’eroe omerico: solo la fede può dare l’ultima risposta a un problema supremo.

Il brano si compone ancora una volta di cinque movimenti, ed è una scelta strutturale non casuale che dalla metà degli anni Cinquanta in poi assumono ossessivamente quasi tutte le composizioni: *Canti di liberazione* (il terzo brano presenta un testo di Sant’Agostino: «Cinque proposizioni per ciascuno dei cinque sensi e del rapporto del Santo con Dio»), *Cinque Canti, Concerto per la notte di Natale dell’anno 1956, Requiescant, Dialoghi, Ulisse-primo atto* (cinque scene), *Ulisse-secondo atto* (cinque scene), *Three Questions with two Answers, Commiato*. In cinque categorie Dallapiccola divide anche l’universo femminile: Calypso (donna ispiratrice), Nausicaa (la vita è rinuncia), Anticleia (insuperabile figura di Madre), Circe (la donna che per vendetta dona all’uomo la coscienza di sé), Penelope (la figura gigantesca e, fra tutte, la più eroica). Il numero cinque è così importante perché permette di strutturare le composizioni in una circolarità senza fine (con *Commiato* trova la sua formulazione nel più perfetto dei palindromi): e dunque la terza domanda di *Three Questions with two Answers* è anche prima di una serie infinita, in un fluire del dubbio umano che può trovare pace solo con l’atto di fede, una struttura concentrica che riporta all’“arco della vita” di memoria aristotelica e poi dantesca.

Indicativa la corrispondenza fra le prime due battute (accordo tenuto di trombone corno e fagotto, tema di tre note della tromba, più pedale) e le ultime due battute dalla partitura (armonici degli archi raddoppiati da vibrafono, celesta e arpa, più pedale), dove sono nascoste due terze minori sovrapposte a distanza di semitono: (Fa#-La)+(Sol-Sib) per iniziare, (Do-Mib)+(Do#-Mi) per concludere. Lo specchio dunque, schönberghianamente unico modo per rappresentare il divino, si ripete senza soluzione.



*Three Questions with two Answers* dà una significativa anticipazione dell'intero percorso ulissico e della sua inquieta erranza, poiché la scoperta di Dio libera Ulisse (e Dallapiccola) dalla solitudine e dà risposta a tutte le domande. La scommessa di Dallapiccola si rivela quella di percorrere la serialità in un'epifania che congiunge rigore e umanesimo, «il risultato di tutta la mia vita». L'ascolto dei cinque pezzi suscita l'impressione di essere dinanzi a cartoni michelangioteschi per un affresco in preparazione; un'opera di intensa bellezza: musica alla ricerca di Dio.

**Mario Ruffini**

(2004, Forlimpopoli-Firenze)