

Il prigioniero-Gesù
Via crucis/Via lucis
verso il momento supremo della libertà
Mario Ruffini

Il prigioniero

Un prologo e un atto da *La torture par l'espérance* del conte Auguste de Villiers de l'Isle-Adam e da *La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* di Charles de Coster

Libretto e musica di Luigi Dallapiccola

1943-1948

Il Prigioniero è condannato a morte dalla Inquisizione spagnola. In prigione riceve una straziante visita della Madre, che intuisce di vedere il figlio per l'ultima volta. Dopo la Madre, riceve la visita del Carceriere, che lo sottopone alla tortura più crudele fra tutte quelle da immaginare, la più dura di quelle già sopportate: lo informa della rivolta delle Fiandre contro Filippo II, infondendo in lui la speranza di una imminente liberazione. Che appare reale e possibile quando il Carceriere lascia dietro di sé, a bella posta, la porta della cella socchiusa. Il Prigioniero, fra dubbi e angosce, inizia la fuga attraversando lunghi e tetri corridoi e arrivando infine al cielo aperto della libertà. Dove lo attendono, però, il Grande Inquisitore e il rogo.

Tutte le opere teatrali di Luigi Dallapiccola mettono in scena una inesausta lotta dell'uomo contro qualcosa molto più grande e più forte di lui, e i protagonisti di ciascuna delle opere – Rivière in *Volo di notte*, Marsia nel balletto omonimo, Giobbe nella sacra rappresentazione *Job*, fino al Prigioniero che lotta contro l'Inquisizione e a Ulisse proteso verso la conoscenza suprema di Dio – non sono che proiezioni dello stesso Dallapiccola che, in una progressiva autoraffigurazione, combatte a sua volta sin dall'infanzia contro forze più grandi di lui (le tensioni etniche dell'Istria, l'esilio a Graz, le leggi razziali, la traversata dodecafonica), in una *Via Crucis* che, stazione dopo stazione, si incammina verso il momento

supremo della libertà e della conoscenza, trasformandosi in una *Via Lucis* (Ruffini M., 2002, pp. 165-173; Ruffini M., 2016, pp. 212-213 e pp. 365-377).

Il Prigioniero è un'opera che, da sola, racchiude i drammi del tormentatissimo Novecento, oltre che quelli personali di Dallapiccola. Due parole la caratterizzano: “*Fra-tel-lo*” (parola che può essere subdola, come in questo contesto), e “*Li-ber-tà*” (parola che può essere teologicamente ambigua). Parole, non casualmente, di tre sillabe: come i tre accordi che, da vero *leitmotiv*, aprono l'opera e musicalmente la contraddistinguono, con il loro carico di dissonanze laceranti. Un dramma che si apre nel segno di una figura emblematica per Dallapiccola, quella della Madre.

La Madre, figura emblematica e portante dell'architettura teologica dell'intero Cristianesimo, è una colonna che da un lato sorregge l'infanzia di Gesù, dall'altro accoglie nel pianto il corpo del figlio morto, diventando emblema di Pietà. La ritroviamo in tutta la sua ampiezza nelle due più importanti opere dallapiccoliane: *Il Prigioniero* e *Ulisse*. Sel' *Ulisse* rappresenta l'uomo moderno, la sua sete di sapere, la sua lotta contro l'ignoranza, e il suo protendersi verso la conoscenza suprema, ed è certamente l'*opus magnum* di Dallapiccola, *Il Prigioniero*, ambientato al tempo dell'Inquisizione spagnola, racconta l'inesausta lotta dell'uomo per la libertà, che il compositore stesso vive in presa diretta per le leggi razziali che colpiscono sua moglie nel corso della Seconda guerra mondiale. È l'opera autobiografica più compiuta per drammatica esperienza diretta.

La figura della Madre è una costante dell'intero percorso dallapiccoliano. L'*Ulisse* è strutturato in 13 episodi che comportano una assoluta corrispondenza drammaturgica a specchio (Ruffini M., 2002, pp. 280-298 e p. 293; Ruffini M., 2016, pp. 518 ss.).

- | | |
|--|---|
| I. Il mare; Calypso sola | XIII. Il mare; Ulisse solo |
| II. <i>Posidone</i> : Orchestra sola; nessuna parola | XII. <i>Ulisse e Penelope</i> : Orchestra sola; nessuna parola |
| III. <i>Nausicaa</i> : Nausicaa in disparte; è forzata dalle amiche a giocare a palla; Ulisse rimane nascosto (osserva Nausicaa) | XI <i>I Proci</i> : Melanto in disparte; è forzata da Antinoo a danzare; Ulisse rimane nascosto (osserva i Proci) |

- | | |
|--|--|
| iv. <i>La Reggia di Alcinoò</i> : Ulisse nella reggia di Alcinoò: «Ch'io sia forse <i>Nessuno?</i> » | x. <i>La Reggia di Itaca</i> : Ulisse nella sua reggia: «Chi è?» «Nessuno!» Solo un mendicante |
| v. <i>I Lotofagi</i> : Serenità dei Lotofagi; Ribellione dei compagni | ix. <i>Eumeo</i> : Serenità del paesaggio; Ribellione di Ulisse |
| vi. <i>Circe</i> : Separazione da Circe: «L'ultima donna che nominerai son io» | viii. <i>Reggia di Alcinoò</i> : Separazione da Nausicaa: «Straniero [...] pensa a me qualche volta» |

Rimane da solo il settimo episodio, *Il Regno dei Cimmeri*, che non ha corrispondenze: è il “viaggio nell’Ade”! Tale momento rappresenta il centro dell’intera costruzione drammatica, il momento di “sospensione temporale”. A metà dell’intera opera ci s’imbatte nel *Regno dei Cimmeri*; a metà della scena, osserviamo l’incontro di Ulisse con la Madre. Nell’esatta battuta centrale dell’opera viene esclamata la parola “Madre”. La Madre accoglie in sé il dramma dell’Uomo in un grandioso corale penitenziale.

La Madre è anche figura portante nella vita di Dallapiccola: è per lei che, a un anno dalla morte, avvenuta il 10 febbraio 1956, abbozza *Requiescant*, che definisce «la composizione a me più cara» (De Santis M., 1995, n. 183, p. 71), e porta la data significativa del 2 novembre, una drammatica contemplazione del mistero della vita. Dallapiccola nasce in una casa di Pisino situata accanto al Castello di Montecuccoli, a strapiombo sopra una foiba, simbolo delle tensioni etniche millenarie che attraversano l’Istria. Non casualmente cita spesso l’aforisma di Nietzsche «E se tu guardi a lungo entro un abisso, anche l’abisso guarda dentro di te». Nel corso della Prima guerra mondiale, il compositore subisce il dramma dell’esilio a Graz; durante la Seconda guerra mondiale affronta quello delle persecuzioni razziali contro sua moglie Laura. Peripezie che egli accoglie come un moderno Ulisse: ciascuna di esse diventa motivo di conoscenza e viene tradotta non in disperazione, ma in forma d’arte.

In questo percorso, l’uomo Dallapiccola fa sosta ogni giorno nella “sua” chiesa di San Felice in Piazza, e sotto la *Croce* giottesca prega con le parole di Goethe: «Ist’s möglich?» (Dallapiccola L., 1953). Quella domanda (*È possibile?*) riflette l’animo del credente invaso dal dubbio teologico. Tutto

aiuta a capire la profonda natura del *Prigioniero*, opera centrale della *Trilogia dei Prigionieri*, con *Canti di prigionia* e *Canti di liberazione*, vissuta in modo autobiografico da un uomo che lotta per uscire dal pozzo dell'orrore umano verso la conquista della luce.

Il Prigioniero è scritto mentre imperversano le leggi razziali che colpiscono Laura, con la quale è rifugiato in una villa di Borgunto, sulle colline di Firenze – tanto bella a vederla oggi, tanto orrenda a viverla da braccato, dove un lungo corridoio buio ricorda a Dallapiccola quello del Monastero dell'Escorial nei pressi di Madrid (che nel libretto dell'opera diventa l'*Official di Saragozza*, il tunnel percorso dai prigionieri dell'Inquisizione spagnola portati al rogo). Dallapiccola vi riversa la sua drammatica esperienza, travestendo in libretto i bollettini di Radio Londra, così come il lungo corridoio della villa fiesolana ricorda quello del sinistro monastero.

Per anni e anni ci siamo chiesti perché Dallapiccola, nei suoi manoscritti, usasse la “P” maiuscola dopo l'articolo per indicare *Il Prigioniero*, sia per il titolo che per il protagonista. Quella “P” maiuscola racchiude un grande segreto teologico: *il Prigioniero è Cristo*. *Il Prigioniero* diventa parola sostantiva, e il protagonista prende su di sé il valore delle istanze universali: egli non è “un prigioniero”, egli è “Il Prigioniero”. Anzi, egli è *Il Prigioniero* per eccellenza. Egli è Cristo che compie il cammino del calvario per arrivare alla libertà e alla luce suprema, quella della Croce. Acquistano così esatto valore teologico le parole che, nel Prologo, per mezzo della Madre, Dallapiccola mette in bocca a Filippo II, il Gufo, figlio dell'Avvoltoio, che personifica la Morte: «Dio è Signore del cielo; Io son Re sulla terra». Altrettanto valore teologico acquista il duetto fra Prigioniero e Madre, nel quale il Prigioniero, ricalcando le vicende evangeliche, non si rivolge mai alla Madre, ma la ignora, continuando anche in sua presenza un soliloquio interiore.

Anche la Madre, con la M maiuscola, diventa parola sostantiva. Grazie a lei, nel *Prigioniero* avviene un miracolo culturale non minore di quello della trasfigurazione moderna dell'eroe pagano Ulisse: Dallapiccola stravolge l'iconografia e, ancor più, l'iconologia cristiana, in un perfetto retrogrado. Una *Pietà* all'incontrario. Se nell'iconografia classica la *Pietà* chiude il percorso della *Via Crucis*, quando Gesù è già morto, in Dallapiccola arriva

all'inizio, nel Prologo. Una *Pietà* col figlio ancora vivente. Il Prigioniero/ Cristo è vivo ma – la Madre lo sente e lo sa – sta per morire. Una novità teologica. La Madre – che è Madre di quel Prigioniero – è anche Madre di tutto il genere umano, altresì prigioniero. È *La Grande Madre* che prende su di sé il dolore del figlio agonizzante. A quella Madre è affidato il *Prologo del Prigioniero*, non diversamente da come, nell'*Ulisse*, le verrà affidata, dal mondo dei morti, la centralità della storia dell'Uomo.

Il Prigioniero è una *Via Crucis* verso l'atto supremo della crocifissione. La storia dell'uomo gira intorno a quella condanna e a quella Croce: Dallapiccola la rivive in forma autobiografica. Come nella storia di Cristo, tutto si avvera grazie a Giuda, l'unico degli Apostoli in grado di capire che, perché la storia divina e umana possa compiersi, è necessario un sacrificio. Similmente Dallapiccola deve guardarsi dai tanti possibili delatori tentati di rivelare il nascondiglio dove si trova sua moglie: ma quel sacrificio delle persecuzioni è necessario, poiché alla base di tutti i suoi capolavori. Nel *Prigioniero* la figura di Giuda è, con tutta evidenza, il Carceriere che – attraverso la subdola parola "*Fra-tel-lo*" – induce il Prigioniero alla speranza. Nessuna tortura potrebbe essere più crudele. In fondo al calvario, la luce, ovvero il patibolo. *Vera luce teologica*.

Di fronte a quella verità crudele, il Prigioniero, ormai prossimo a morire, riesce a sussurrare una sola parola, ancora una volta di tre sillabe, in forma interrogativo-dubitativa: "*Li-ber-tà*". Una parola ambigua che richiama quel goethiano: «Ist's möglich?» pronunciato tante volte da Dallapiccola sotto la Croce giottesca e fissato nei *Goethe-Lieder*. Ci vorrà una intera esistenza, passando attraverso *Giobbe* furioso che pone a Dio la più difficile delle domande, quella sul perché del bene e del male, per arrivare al suo *Ulisse* dantesco, perché quella forma interrogativo-dubitativa possa sciogliersi nella forma della piena fede: «Es ist möglich!». Solo alla fine del suo viaggio il dubbio teologico si scioglie, e la scoperta di Dio sarà affidata a Ulisse, l'antico eroe pagano rinnovato da Dante. Ma è lo stesso Dallapiccola a parlare in forma autobiografica e a svelarsi nella profonda affermazione di fede dell'uomo solo, in mezzo al mare, su quella barchetta davanti alla montagna bruna, prima della catàbasi, quando Ulisse dallapiccoliano, sotto un cielo stellato, esclama: «Signore!» La falsa "*Li-ber-tà*" terrena, la parola ambigua, diventa libertà teologica: la *Via Crucis* si trasforma in *Via Lucis*.

E Dallapiccola, in punto di morte, lascia sul suo pianoforte (Ruffini M., 2016, pp. 212-213).

La figura del Prigioniero cantata nell'opera omonima corrisponde dunque, nel percorso di Dallapiccola, a quella di *Cristo in croce*. Profondo è il legame di Dallapiccola con la figura cristiana della croce: dalle croci in musica dei *Cinque Canti*, alla *Croce* giottesca della chiesa di San Felice in Piazza, dall'immagine della croce simbolicamente evocata, nel periodo dell'esilio a Graz, dall'attore Alessandro Moissi, alla croce formata dalla parola "Tenet" nel celebre palindromo «*Sator Arepo Tenet Opera Rotas*», al culto della *Storia della Vera Croce* di Piero della Francesca di cui il compositore traspone due scene in musica, fino a quello della croce sotteso in *Preghiere* del mistico Murilo Mendes: «Tu che sei il vero figlio di Dio, schioda l'umanità da questa croce».

È stato osservato che l'idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui. [...] Nel Prigioniero, il protagonista lotta contro l'inquisizione di Spagna. [...] Il Prigioniero cade nelle braccia del Grande Inquisitore, che lo conduce al rogo. (Dallapiccola L., 1970, pp. 174-175)

Un intero decennio passa tra la prima idea e la conclusione dell'opera, che trova un curioso antecedente tematico nel brano *Il canto del Prigioniero*, di Virgilio Doplicher, musicista triestino trasferitosi a Firenze e direttore della prima assoluta delle *Due Liriche del Kalevala* di Dallapiccola:

Nel giugno 1939 si volle andare, mia moglie ed io, a Parigi, [...] una città a noi particolarmente cara. [...] Né prima né dopo il 1939 ho veduto Parigi più gaia e più accogliente e sul Lungo-Senna, come sempre, si vendevano libri usati. Fu così che acquistammo le opere del conte Villiers de L'Isle-Adam e mia moglie, nel viaggio di ritorno, mi segnalava il racconto *La torture par l'espérance* come possibile trama per un'azione scenica, forse, diceva, per una pantomima. Per un caso, dunque, subito dopo la lettura del crudelissimo racconto, si ristabiliva in me il contatto con la visione di un tiranno incombente. Filippo II, l'Official di Saragozza, il sanguigno colore di certa fanatica coralità spagnola del secolo XVI incominciarono a vivere nel mio spirito. [...] Ricordo, tuttavia, che la sera del 18

maggio 1940, la sera in cui fu rappresentato per la prima volta *Volo di notte*, avevo già deciso che, o prima o poi, qualora la guerra mi avesse concesso di sopravvivere, avrei scritto un'azione scenica basata su *La torture par l'espérance*. [...] Intanto sentivo il dovere d'informarmi a fondo sulla figura di Filippo II, [...] caso singolare quello del grande Re, [...] assolto dagli storici e condannato dai poeti. Presa nota del parere degli storici, rimasi fedele all'opinione dei poeti. [...] Andavo annotando centinaia di dati, di aneddoti, di curiosità, fra il 1942 e il 1943: ero diventato, in quel tempo, quasi un competente nella storia di quel fosco periodo che si suol definire delle guerre di religione. [...] Mi appariva sempre più chiara la necessità di scrivere un'opera che, nonostante la sua ambientazione storica, potesse essere di toccante attualità; un'opera che trattasse la tragedia del nostro tempo, la tragedia della persecuzione, sentita e sofferta da milioni e decine di milioni di uomini. L'opera si sarebbe intitolata *Il Prigioniero*, semplicemente. (Dallapiccola L., 1970, pp. 150-152)

Gli eventi bellici del presente si sovrappongono dunque agli orrori passati della Santa Inquisizione: dopo un bollettino notturno di Radio Londra e una breve passeggiata lungo Viale Regina Margherita, oggi Viale Spartaco Lavagnini, Dallapiccola percepisce la figura del Grande Inquisitore

due rami illuminati dalla luna, proiettando su di me la loro ombra, mi avvinghiarono al collo. (Dallapiccola L., 1970, p. 152)

Mentre le truppe naziste, l'11 settembre 1943, occupavano Firenze. A Borgunto, dove si trovava rifugiato, per accedere alla propria stanza attraverso un corridoio relativamente lungo,

vidi in esso, chiaramente, il corridoio dell'Official di Saragozza. (Dallapiccola L., 1970, p. 153)

La Storia e la Poesia si saldano nel libretto, dove il *Prigioniero* e il suo Autore vivono contemporaneamente la stessa vicenda:

Il 9 dicembre, in seguito a un avvertimento, mi appare chiaro quanto sia opportuno per mia moglie riparare per un certo tempo a Firenze, nell'appartamento disabitato che una fedele amica le avrebbe messo a disposizione. All'imbrunire scendevo a trovarla,

badando a percorrere ogni sera una strada diversa. (Dallapiccola L., 1970, p. 153)

In questi frangenti che, il 17 dicembre 1943, Dallapiccola ha un grave collasso nervoso.

Tra la vigilia di Natale e il giorno di San Silvestro del 1943 preparavo una prima stesura del libretto del *Prigioniero* [...] Il 10 gennaio 1944, finalmente mi appare con sufficiente chiarezza la prima idea musicale, quella che dà vita all’Aria in tre strofe (“Sull’Oceano, sulla Schelda”) che costituisce il centro dell’opera e nella quale intravidi molte possibilità di trasformazione. [...] Ma l’opera non progredirà per molti mesi. [...] Le sirene danno l’allarme sette, otto volte al giorno. (Dallapiccola L., 1970, pp. 153-156)

La costruzione del libretto è condivisa con fedeli amici, in una atmosfera che salda la creazione artistica con le drammatiche vicende reali:

Tra la vigilia di Natale e il giorno di San Silvestro del 1943 preparavo una stesura del libretto del *Prigioniero* che, il 4 gennaio seguente, a San Domenico, leggevo ad alcuni amici. (Dallapiccola L., 1970, p. 153)

Il protagonista è una vittima della tirannide, ma nell’opera di Dallapiccola quasi si dimenticano le ragioni per cui è in carcere: è un susseguirsi di interrogativi sospesi. Il dubbio è entrato nel teatro d’opera. La guerra ha fine, lasciando le conseguenze che ciascuno conosce:

Il rientrare a casa dopo una guerra non garantisce affatto una immediata ripresa del lavoro [...] Dal fondo della coscienza emerse improvvisamente un ricordo: il viaggio che mi aveva portato a Graz, con la mia famiglia, ventisette anni prima. [...] E certo che *Il Prigioniero* non poté progredire in forma visibile se non a partire dal gennaio del 1945. [...] Nel 1946 mi trovai improvvisamente fermo. Stanchezza, esaurimento. [...] Fortunatamente, nel mese di luglio, potei mettermi in viaggio [...] volli visitare Anversa [...] per contemplare quel vasto braccio di mare che è la Schelda, non più fiume e non ancora mare, quello specchio d’acqua su cui erano arrivati a frotte i Pezzenti in lotta contro Filippo II [...] “Cigni della libertà”, cantavo col cuore. E volli vedere Gand, che è quasi

una fortezza e volli salire su quel campanile dove aveva risuonato Roelandt, la fiera campana, che tanta parte ha nel mio *Prigioniero*. E così ritrovai la forza di riprendere il lavoro, che fu concluso, in una prima stesura, il 25 aprile 1947. La partitura d'orchestra fu ultimata il 3 maggio 1948. (Dallapiccola L., 1970, pp. 153-156)

Dallapiccola annota, con precisione certosina, le fonti letterarie utilizzate per il libretto, oltre al racconto di Villiers de l'Isle-Adam (*La torture par l'espérance*) e al testo di Charles de Coster (*La légende d'Ulenspiegel*): *La rose de l'infante* di Victor Hugo (visione di Filippo II nella *Ballata* della Madre, Prologo, dalla battuta 64); *Poesie* di Lisa Pevarello (preghiera «Signore aiutami a camminare», scena I, dalla battuta 242) (Kämper D., 1985, p. 106).

Orgoglioso del lavoro compiuto, Dallapiccola afferma che il suo libretto è totalmente farina del suo sacco. Per il compositore, più che la forma letteraria in un libretto, conta la struttura drammaturgica: la fuga del protagonista. Quasi una didascalia cinematografica. Dal chiuso della cella iniziale (la porta, lasciata misteriosamente socchiusa), attraverso un percorso tenebrosamente ascensionale, verso il cielo aperto, stellato. *E quindi uscimmo a riveder le stelle*. Più congruamente: un percorso simile a un incubo piranesiano.

C'è un segno musicale che più di ogni altro caratterizza l'intera opera, e sono i tre accordi iniziali, che costituiscono la costellazione dodecafonica più importante: in essi si rinchiudono, nell'arco di tre sole battute, l'angoscioso e funereo destino del Prigioniero. Un motivo musicale che ha la capacità di esprimere lo stato d'animo complessivo (*Gefühlswegweiser*, per usare Richard Wagner), che ritorna in vari momenti chiave del lavoro. Il primo degli accordi sviluppa la serie dodecafonica denominata "serie della preghiera" (Sol#, Si, Re, Sol, Fa, Sib, La, Re#, Mi, Do, Do#, Fa#); seguono la "serie della speranza" (Fa#, Sol, Sol#, La, Fa, Si, Sib, Mi, Do, Reb, Mib, Re) e quella della "libertà" (La, Si, Re, Fa, Sol, Sib, Do, Mib, Fa#, Sol#, Do#, Mi). Un'idea-guida, questa dei tre accordi, che racchiude semanticamente la simbologia ineluttabile della condanna: tre accordi, come le sillabe della parola "Fratello", che assurge a motore della subdola e terribile tortura (Ruffini M., 2002, pp. 165-173).

<i>Prologo</i>	La Madre; il sogno premonitore
<i>Primo intermezzo corale</i>	(<i>musica sola</i>)
<i>Prima scena</i>	Il Prigioniero parla alla Madre del Carceriere («Fratello»)
<i>Seconda scena</i>	Carceriere e Prigioniero: a)– Rinnovate speranze di libertà – <i>Aria in tre strofe</i> b) Determinazione della fuga
<i>Terza scena</i>	Il Prigioniero verso la libertà; dubbi e angosce lungo i tetri corridoi
<i>Secondo intermezzo corale</i>	(<i>musica sola</i>)
<i>Quarta scena (Epilogo)</i>	Illusione della libertà; il rogo

Hermann Scherchen ebbe un ruolo importante nella diffusione dell'opera, che tenne per tutta la vita in altissima considerazione: fu il direttore della prima esecuzione radiofonica e della prima rappresentazione assoluta.

A Zurigo, nell'autunno 1948, un tardo pomeriggio, in uno degli studi della Radio, gli feci sentire al pianoforte *Il Prigioniero*, da poco terminato. Gli ultimi suoni si perdevano ancora nell'aria quando udii la voce del Maestro: «Voglio risentire tutta l'opera» «Quando?» – domandai – «Dopo cena?» «No; subito» [...] Un punto, il solo che abbia in un certo senso carattere di ripresa, mi era sembrato troppo breve. Adesso ho capito. È giusto e sono tranquillo. (Dallapiccola L., 1980, p. 172)

Lo stesso Scherchen diresse una memorabile edizione nel 1956, nella quale utilizzo gli altoparlanti, realizzando in pieno le aspirazioni dell'Autore. Il direttore d'orchestra così descrive l'opera:

Nella forma – quella del monodramma – il lavoro di Dallapiccola somiglia a *Erwartung* di Arnold Schönberg: ma lo supera per durata e dimensioni. È lungo il doppio e riesce a coinvolgere scene e personaggi vari, accessori sì, ma antagonisti, prestando alla esperienza personale del *Prigioniero* tutta la potenza di un destino generale e attuale. (Scherchen H., 1950)

L'opera fu portata per la prima volta sulla scena nel Maggio Musicale del 1950 grazie alla caparbia volontà di Francesco Siciliani, il quale

mi disse di deplorare che io avessi accettato che la prima mondiale del mio *Prigioniero* fosse una prima alla radio. (Dallapiccola L., 1980, p. 443)

Appena si sparse la voce che *Il Prigioniero* sarebbe stato rappresentato al Maggio Musicale Fiorentino,

si sollevò un'ondata di proteste: proteste che provenivano da circoli musicali locali, contrari a me e alla contrastata e allora temutissima dodecafonia (di cui i detti circoli locali non sapevano che il nome): ma, oltre che ragioni cosiddette musicali, le proteste avevano anche ragioni politiche. I comunisti, che avevano la coda di paglia, temevano che ogni denuncia contro la tirannia potesse venir riferita all'URSS allora dominata da Stalin; i criptofascisti (perché allora nessuno osava dichiararsi tale) sapevano che, nello scrivere l'Opera, ero stato spinto dall'odio per la dittatura fascista; i cattolici (o sedicenti tali) vi vedevano soltanto un attacco alla Chiesa, attraverso l'Inquisizione di Spagna. Devo dire che molto di quel che segue lo venni a sapere più tardi, perché – finito *Il Prigioniero* – mi ero immerso in altri lavori. Venni a sapere, p. es., che erano arrivate lettere (firmate e anonime) al Ministero dello Spettacolo, in cui si protestava per l'esecuzione di un'Opera «che metteva in fosca luce la Santa Inquisizione di Spagna, e ciò proprio durante l'Anno Santo 1950». Per molti mesi non si seppe se si sarebbe arrivati o meno all'esecuzione. L'atmosfera era tale che, p. es., quando il regista Horowicz, incaricato di mettere in scena l'Opera, arrivò da Parigi a Firenze, fu invitato a non presentarsi in teatro (febbraio 1950) e ottenne un abboccamento “clandestino” con un funzionario del “Comunale” al suo albergo. Il M° Siciliani però non si dava per vinto e incaricò uno scenografo di preparare le scene, raccomandandogli caldamente che fossero quanto più possibile “astratte”: il che significava che non vi si vedesse alcun riferimento all'epoca, né ad abbigliamenti ecclesiastici. Credo (altra cosa di cui ebbi notizia molto più tardi) che il definitivo permesso di rappresentare l'Opera sia stato dovuto a una informazione chiesta da un grosso personaggio ministeriale a un mio semplice conoscente. Gli fu domandato se corrispondesse a realtà che io ero un mangiapreti. La risposta fu:

«Non lo so: non lo conosco abbastanza bene; però lo incontro tutte le domeniche alla Messa con la sua bambina». (Dallapiccola L., 1975, pp. 124-126)

Ciononostante Dallapiccola fu accusato di voler menare con *Il Prigioniero*

un fiero colpo alla Religione Cristiana Cattolica Apostolica Romana. (Dallapiccola L., 1950, p. 35)

Insomma *Il Prigioniero* era un attacco a fondo contro la Chiesa cattolica. E, fra tutte le ingiurie che mi furono scaraventate contro, in quella prima metà del 1950, questa è la sola che mi offese sino in fondo – e la sola che non abbia dimenticato – per la sua totale malafede. Continuava quel periodo della mia vita che una volta mi avvenne di definire, in una lettera: “Inquisizione senza cappuccio, autodafé senza fiamme”. Rendergli la vita impossibile. Questa era la parola d’ordine da un paio d’anni. (Dallapiccola L., 1957)

Ma Dallapiccola protesta vivacemente:

Nella mia qualità di credente, desidero sottolineare che nulla c’è nel mio *Prigioniero* contro la Chiesa cattolica; ma soltanto una protesta contro la tirannia e l’oppressione. (Dallapiccola L., 1980, p. 444)

Di questo capolavoro del teatro musicale del Novecento, Massimo Mila chiarisce in modo esemplare molte delle problematiche:

Dallapiccola non ostenta schieramenti politici e non pone la sua arte al servizio di nessuna ideologia: ma la sua partecipazione alle sorti della civiltà investe gli strati più profondi della sua personalità, e fa di lui un artista *engagé malgré lui* (che è poi il modo di impegno artisticamente più valido). [...] La prigione era diventata realtà per molti e possibilità per tutti. [...] Cinquant’anni dopo essere stato oggetto di uno dei più popolari poemi sinfonici di Richard Strauss, la leggenda di Till Eulenspiegel ha goduto d’un rinnovato favore presso i compositori dodecafonici d’ogni paese, i quali l’hanno ripulita dall’esteriore apparenza di comicità a cui l’aveva ridotta il musicista bavarese, ricollocandola nel quadro storico della guerra di libertà delle Fiandre. (Mila M., 1950, pp. 303-311)

Con *Il Prigioniero* Dallapiccola, sempre secondo Mila, «si accosta al

fenomeno del “filippismo”, cioè la sadica psicologia del tiranno», lasciando da parte la voce dei martiri, che aveva invece preso in considerazione con i *Canti di prigionia*. La libertà soppressa e la conseguente angoscia sono espressi in musica con una fitta rete di contrappunti, ogni genere di canoni per moto retto, contrario, per diminuzione e aumentazione, che costituiscono la trama fondamentale del tessuto musicale.

L'opera si articola in quattro blocchi scenici:

- Madre e Prigioniero;
- Carceriere e Prigioniero;
- Evasione;
- Fallimento e comprensione della tortura subita («Vedo!»).

La Madre intuisce il destino del figlio anche grazie a un sogno in cui la terrificante figura di Filippo si trasforma in quella della Morte. Il Carceriere, con la parola “Fratello” definisce il nucleo musicale generatore dell'intera opera. Tre Ricercari strutturalmente complessi, «super Signore, aiutami a camminare», «super Fratello» e «super Roelandt», articolano il dubbioso e angosciante procedere della fuga verso la libertà. Roelandt e la campana di Gand che annuncia a Filippo la fine del suo regno. La musica del *Prigioniero* presenta una dodecafonia relativamente temperata dall'adozione di centri tonali, che sul momento sembrano la “via italiana” al sistema dei dodici suoni, secondo una pratica già verificata con l'architettura gotica e con il contrappunto fiammingo. Col tempo lo stesso Dallapiccola avrebbe abbandonato quel “temperamento” – adottato per esplicita ammissione anche da Schönberg –, per una adesione via via più rigorosa ed estrema ai postulati dodecafonici. Ma non è un caso che molti lavori per il teatro siano organizzati in modo “temperato”, mentre non è dato conoscere capolavori di opere teatrali composti con il severo stile weberiano.

Il Prigioniero è strutturato da un lato attraverso disposizioni seriali e rigorose elaborazioni canoniche, dall'altro da nuclei tematici che sottendono una irrinunciabile necessità drammaturgica. I tre accordi iniziali, per esempio, «con l'urto stridente delle sue dissonanze interne, [introducono] subito al grado esasperato di tensione che è proprio di tutta l'opera»; tre sono anche le note che caratterizzano l'altro tema fondamentale, quelle della parola “Fratello”. Informa lo stesso Dallapiccola a tal proposito:

Nel Prigioniero le tre sillabe fra-tel-lo sono rette da una triade di Si

minore, seguita da una di Do minore – da ciò, probabilmente, deriva il fatto che la parola anzidetta sia sembrata untuosa e ipocrita, come scrissero alcuni critici italiani; o che sia stato scritto – in Germania – che le mie triadi hanno un significato analogo a quella di Do maggiore in *Wozzeck*, che interviene là dove si parla di denaro; altri hanno scritto che significano “menzogna”, quella dell’Inquisizione. (Dallapiccola L., 1980, p. 482)

Ci sono poi casi intermedi in cui è la stessa serie a farsi tema, come accade all’inizio dell’evasione sulle parole «Signore, aiutami a camminare». In quest’opera si alternano i due principi eterni e fondamentali del genere operistico: l’aria e il recitativo, l’*accentus* e il *concentus*. [...] Dallapiccola, a cui si rimprovera tanto spesso il cerebralismo astratto della sua musica, è in realtà un accorto uomo di teatro: possiede il senso della scena [...] che è sempre stato proprio della tradizione operistica italiana, da Verdi a Puccini. *Il Prigioniero* è un’opera in piena regola, sebbene questa denominazione sia accuratamente evitata nel titolo della partitura (un prologo e un atto) e benché il suo linguaggio musicale sia agli antipodi della routine melodrammatica. (Mila M., 1950, pp. 303-311)

Dallapiccola coglie qui una problematica universale:

l’interrogativo che conclude il mio *Prigioniero* (“La liberta?”) è di per sé un segno che la vicenda non finisce. (Dallapiccola L., 1970, p. 64)

Il Prigioniero racchiude i drammi personali di Dallapiccola e quelli di un intero popolo ancora soverchiato dalle macerie della guerra appena conclusa: è il cuore di tutto il magistero musicale, teologico e umano del compositore.

Se la pena fa ancora spettacolo: esiste forse pena più spettacolare di quella subita dal *Prigioniero-Gesù*, e raccontata da Dallapiccola con uno scandaglio psicologico così estremo nella sua opera?