

Josef Rufer, *Teoria della composizione dodecafonica* (titolo orig. *Komposition mit 12 Tönen*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Mondadori, Milano 1962

Laura Dallapiccola amava ripetere che «la storia della cultura non è che un indice, un catalogo. Prima dati e date, poi le parole»¹. Mi atterrò a queste indicazioni e aprirò, quindi, questo mio intervento attribuendo a «dati e date» del volume in questione e del suo autore l'assoluta priorità.

Questa *Teoria della composizione dodecafonica* (titolo tedesco *Die Komposition mit Zwölf Tönen*) venne pubblicata originariamente in Germania nel 1952 per le edizioni Max Hesses di Berlino-Wunsiedel all'interno della collana *Stimmen des XX. Jahrhunderts*. Il suo autore, il musicologo austriaco Josef Rufer (Vienna, 1893 – Berlino, 1985), fu allievo di Arnold Schönberg per circa quattro anni, precisamente tra il 1919 e il 1922, e, successivamente, dal 1925 al 1933 – anno nel quale il grande compositore viennese, a causa dell'avvento del nazismo, fu costretto a lasciare l'Europa per gli Stati Uniti –, suo assistente presso la cattedra di composizione che Schönberg tenne a Berlino alla «Preussische Akademie der Künste». Da questa “discepolanza” deriva buona parte dell'autorevolezza di Rufer in ambito musicologico e, in particolare, dodecafonico. Dal 1956 egli insegnò tecnica dodecafonica alla «Hochschule der Künste» di Berlino e tenne altresì delle lezioni ai «Ferienkurse» di Darmstadt.

Nel 1954 il volume venne tradotto in lingua inglese e, due anni più tardi, addirittura in giapponese. Come si presentava questo testo, quasi dieci anni più tardi, agli occhi di colei che aveva il compito di approntare l'edizione italiana, appunto Laura Dallapiccola?

Diciamo subito che il libro aveva già fama di indispensabile prontuario destinato a storici della musica, musicologi, compositori seriamente intenzionati ad avvicinarsi al metodo di composizione ideato da Schönberg. Esso, infatti, veniva «universalmente riconosciuto – si legge nelle note di copertina della edizione italiana – come uno dei documenti più autorevoli del pensiero schönberghiano».

Prima di addentrarmi nei contenuti del libro, tenterò di tracciare un breve profilo storico allo scopo di illustrare le varie fasi della ricezione italiana di Schönberg e del suo metodo al fine di individuare le premesse che determinarono le condizioni storico-culturali dalle quali scaturirono i due volumi².

La prima metà del XX secolo può essere infatti suddivisa in tre fasi: la prima si colloca fra il 1913 e la fine degli anni '20 e si caratterizza per l'atteggiamento, per così dire, dicotomico nei confronti dell'opera schönberghiana: allora, a un iniziale e crescente interesse, faceva da contraltare una aperta ostilità; la seconda fase, che ha come fulcro la prima metà degli anni '30 e si conclude con la fine del secondo conflitto mondiale, è inevitabilmente segnata dal regime fascista e dalla politica culturale da quest'ultimo attuata; la terza fase, infine, prende avvio dal secondo dopoguerra e si caratterizza, grazie al ristabilimento della libera circolazione delle idee, per il fiorire di contributi, studi ed esecuzioni che oggi ci appaiono come un naturale “sfogo” dopo anni di forzata e dura clandestinità. Da quest'ultima fase avrà origine il percorso che porterà alla pubblicazione, nel 1952, del volume di Rufer, quindi alla traduzione italiana del 1962.

¹ MARIO RUFFINI (a cura di), *Laura. La dodecafonica di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, Firenze University Press, Firenze 2018, p. 19.

² Per le informazioni di seguito riportate ho attinto a piene mani dal puntuale e dettagliato saggio di FIAMMA NICOLODI, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, in «Rivista italiana di musicologia», 48, 2013, pp. 211-242; ora in ID., *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Il Saggiatore, Milano 2018, pp. 51-69.

Il primo importante contributo italiano sull'opera di Schönberg si deve a un fiorentino, una singolare figura di studioso e artista oggi pressoché dimenticata: Carlo Somigli (nato a Firenze nel 1863). Il suo scritto «Il modus operandi di Arnold Schönberg» apparve nel 1913 nell'autorevole «Rivista musicale italiana»³ e può senz'altro essere considerato “pionieristico”⁴. In quel 1913, infatti, il nome del capostipite della «Seconda Scuola di Vienna» era in Italia sconosciuto ai più. Questo saggio ha altresì il merito di esser stato pubblicato in una particolare fase storica della musica italiana caratterizzata da tre importanti “filoni”: verismo, futurismo, neoclassicismo (Generazione dell'80). Ognuna di queste “correnti”, per motivi diversi, non poteva – e/o non voleva – mostrare interesse per il lavoro di Schönberg. Indicativo, in tal senso, il giudizio di Alfredo Casella il quale, già nel 1929, nell'identificare la fase atonale – e quindi anche dodecafonica – della musica come un inevitabile “intermezzo”, la liquidò come ormai morta e sepolta.

Per quanto riguarda gli anni '30, l'esperienza di Luigi Dallapiccola può ritenersi paradigmatica: la condizione di un giovane compositore italiano propenso ad accostarsi al metodo schönbergiano, in anni in cui la “temperie” culturale era soggiogata dal regime, ce la descrive, in modo sintetico ed efficace, lo stesso compositore istriano:

Quando mi avvicinai al sistema dodecafonico – scrive Dallapiccola nel 1963 –, Hitler era al potere da qualche anno – con le conseguenze che si sanno. Il poco che era stato scritto sul sistema dodecafonico era stato distrutto o era introvabile; le opere dei maestri della Scuola di Vienna – conclude – non si potevano avere⁵.

All'epoca, in verità, in Italia qualcosa circolava, seppur tra mille difficoltà. Tuttavia, per poter accedere a questo materiale era indispensabile, fra l'altro, conoscere il tedesco – e da questo punto di vista, Dallapiccola, rispetto a molti altri suoi colleghi italiani, si trovava in una posizione di netto vantaggio. L'assimilazione del nuovo metodo avveniva quindi tramite l'ascolto – durante i concerti o i festival di musica contemporanea (dal carattere tuttavia elitario, destinati a pochi “eletti”) – dal vivo o alla radio, oppure attraverso lo studio delle partiture e dei (pochi) saggi teorici a disposizione. Ciononostante il dibattito critico attorno a Schönberg non fu privo di interesse. Lo stesso Dallapiccola perorò la causa del grande compositore austriaco in un celebre intervento pronunciato al Conservatorio “Cherubini” nel 1936⁶ e fu altresì protagonista, insieme al critico crociano Alfredo Parente, di una aspra polemica sulle colonne de «La Rassegna Musicale»⁷, la storica rivista fondata a Torino nel 1928 e diretta dal musicologo teatino Guido Maggiorino Gatti. Con le vergognose leggi razziali del 1938 il clima si inasprì e la situazione si complicò ulteriormente. Soltanto nell'immediato secondo dopoguerra si ebbe quella tanto agognata esplosione della pubblicistica dodecafonica che saziò la latente fame di nozioni teoriche e che diede

³ Il periodico, inizialmente trimestrale, fu fondato nel 1894 a Torino da Giuseppe Bocca (1867-1951).

⁴ Sullo scritto di Somigli v. OLGA VISENTINI, *La critica musicale italiana fra le due guerre: l'influenza di Croce*, in «Nuova Antologia», fasc. 2142, aprile-giugno 1982, Le Monnier, Firenze, pp. 219-245: 225. Quest'ultimo ampio saggio è consultabile all'indirizzo <https://www.facebook.com/notes/marco-mazz%C3%A8-alessi/la-critica-musicale-italiana-fra-le-due-guerre-linfluenza-di-croce-1982/2793567884010588/>

⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *L'arte figurativa e le altre arti*, in ID., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 160-165: 163.

⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in «Atti dell'Accademia del Regio Conservatorio di musica Luigi Cherubini»; poi in ID., *Parole e musica*, cit., pp. 227-224.

⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *In margine al recente Congresso internazionale di musica di Firenze*, in «La Rassegna Musicale», XII, 6, giugno 1939, pp. 288-291; ALFREDO PARENTE, *[Risposta]*, ivi, pp. 291-295; poi in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La Rassegna Musicale. Antologia*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 377-384. I due interventi sono consultabili all'indirizzo <https://www.facebook.com/notes/centro-studi-luigi-dallapiccola/in-margine-al-recente-congresso-internazionale-di-musica-a-firenze-1939/2585582791467182/>

altresi il via alla terza fase cui abbiamo fatto cenno la quale, dal nostro punto di vista, ci interessa di più in quanto proprio da questa ebbe origine la prima edizione del volume che verrà poi tradotto da Laura Dallapiccola.

La conclusione della guerra innescò un vero e proprio moto di reazione alla barbarie dei regimi appena debellati il quale generò un rinnovato interesse verso la dodecafonia. Questo fervore internazionale (ci fu chi lo chiamò *revival*⁸) rese possibile l'ascesa dei lavori di Schönberg e dei suoi seguaci al mondo dei festival, delle sale da concerto, delle istituzioni culturali e iniziò quindi a irradiarsi presso il "grande pubblico" (grazie anche al successo del romanzo di Thomas Mann *Doktor Faustus*, il cui protagonista non è che una trasposizione di Arnold Schönberg, che non gradi). Tra l'altro, molti "dodecafonisti" esuli presero la via del ritorno e iniziarono, insieme ai loro colleghi rimasti in Europa, a organizzarsi. Fra gli avvenimenti più rilevanti (storicamente più che per i contenuti) il «Primo Congresso Internazionale di Musica Dodecafonica» i cui lavori si svolsero a Milano nel 1949 e che registrò il coinvolgimento, tra gli italiani, di artisti quali Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Bruno Maderna, Camillo Togni, Mario Peragallo. Iniziarono nel contempo a moltiplicarsi i manuali e i trattati teorici, pratici e analitici di tecnica dodecafonica ad opera di autori quali Leibowitz⁹, Krenek¹⁰, Eimert¹¹, Carlo Jachino (quest'ultimo pubblicò a Milano, nel 1948, il primo manuale di dodecafonia in lingua italiana¹²). Tra questi autori, un posto di assoluto rilievo occupa il nostro Rufer. Tuttavia, la generazione dei compositori nati nei primi anni '20, dopo un'iniziale adesione al metodo dodecafonico, iniziò ad abbandonarlo, considerandolo, in pratica, "roba vecchia", e si mise a esplorare nuove strade. Per uno strano gioco del destino, quindi, il metodo schönberghiano iniziò ad acquistare popolarità proprio quando prese il via la sua fase discendente (il celebre libello di Boulez, *Schönberg è morto*, uscì in quello stesso 1952 che tenne a battesimo il volume di Rufer).

E in Italia? Nel nostro Paese, un ruolo affine a quello che ebbe Rufer in Germania lo svolse il musicologo milanese Luigi Rognoni¹³ (che fu in stretto contatto con Luigi e Laura Dallapiccola e del quale mi occuperò più avanti quando darò lettura di alcuni stralci tratti da un interessante scambio epistolare tra Laura Dallapiccola e lo stesso Rognoni). Egli diffuse l'opera della Seconda Scuola di Vienna in diverse sedi e a lui dobbiamo il fondamentale volume pubblicato da Einaudi nel 1954 *Espressionismo e dodecafonia* che, insieme alla *Storia della dodecafonia* di Roman Vlad¹⁴, fu senz'altro il volume italiano più autorevole sull'argomento. Nel 1963 curò altresì l'edizione italiana del *Manuale di armonia* di Schönberg tradotto da Giacomo Manzoni. Grazie a Rognoni, e alle sue pubblicazioni di scritti schönberghiani, l'Italia assurse a Paese nel quale le opere teoriche di Schönberg ebbero la più ampia diffusione¹⁵.

In questo "clima", in questa precisa fase storico-culturale affonda le proprie radici il volume di Rufer il quale ha origine da un'esigenza ben precisa: tentare un'esposizione del metodo dodecafonico basata sulla musica del suo codificatore al fine di permettere a studiosi e compositori di conoscerlo e impiegarlo praticamente. Il progetto di scrivere il libro fu concepito nel 1949 ed ebbe l'approvazione dello stesso Schönberg il quale avrebbe dovuto collaborare alla sua stesura,

⁸ ARMANDO PLEBE, *La dodecafonia. Documenti e pagine critiche*, Laterza, Bari 1962, p. 32.

⁹ RENÉ LEIBOWITZ, *Schönberg et son école*, Janin, Parigi 1947.

¹⁰ ERNST KRENEK, *Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico*, trad. it. di Rodolfo Ruech, Curci, Milano 1948.

¹¹ HERBERT EIMERT, *Manuale di tecnica dodecafonica*, prefazione e note di Luigi Rognoni, trad. it. di Mariangela Donà, Carisch, Milano 1954 (*Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1950).

¹² CARLO JACHINO, *Tecnica dodecafonica. Trattato pratico*, Curci, Milano 1948.

¹³ ANNA MARIA MORAZZONI, *Introduzione*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, p. XXVIII.

¹⁴ Suvini Zerboni, Milano 1958.

¹⁵ ANNA MARIA MORAZZONI, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

cosa che, in un primo momento, effettivamente avvenne. La scomparsa del grande maestro viennese, avvenuta a Los Angeles nel luglio del 1951, pose forzatamente e irrimediabilmente fine a tale collaborazione. Rufer, di conseguenza, tentò «di restare fedele alle indicazioni e allo spirito» del maestro riportando nel volume «tutto quel che di basilare egli deve in via diretta e indiretta a quella collaborazione».

Passo ora a illustrare, per sommi capi, il contenuto del testo oggetto del lavoro di traduzione.

Il volume si articola in nove capitoli e due appendici alle quali fa seguito l'elenco delle opere musicali e letterarie di Schönberg¹⁶ (Rufer, tra l'altro, fu il curatore del catalogo delle opere di Schönberg). In allegato, l'opuscolo contenente le 24 tavole di esempi musicali.

Protagonista dei nove capitoli è il pensiero di Schönberg. Il testo è infatti infarcito di puntuali citazioni tratte da diverse fonti (indicate alla fine del libro). La scelta di queste citazioni non dovè essere agevole se si considera la “grafomania” del compositore viennese (confermata dalla figlia Nuria¹⁷) e la conseguente enorme mole dei suoi scritti, editi e inediti.

Il primo capitolo, dopo aver precisato l'esatta denominazione del metodo («Non lo intitoli Teoria dodecafonica – raccomandò Schönberg a Rufer in una lettera del 25 luglio 1949 -, lo intitoli “La composizione con le dodici note”»). Rufer obbedì, prova a rispondere alla domanda «che cosa è la musica dodecafonica?» («una musica come tutte le altre», è la risposta diretta) e ci mette di fronte alla “parola chiave” di tutto il volume: *inventio* (*Einfall* in tedesco, termine intraducibile in italiano sul quale mi soffermerò quando tratterò della versione italiana). Rufer ci avverte che la *inventio*, e la sua rappresentazione, sono premessa imprescindibile della composizione artistica, sia in ambito tonale che in quello prettamente dodecafonico.

Questo capitolo introduttivo mette subito in chiaro alcuni principi-concetti fondamentali: 1) la teoria non può sostituire l'ispirazione; 2) una tecnica che ponga il dogma al posto dell'idea non serve alla vera creazione musicale; 3) la musica è arte d'espressione se non si identifica il concetto di espressione soltanto con il sentimento. Aggiunge, inoltre, che ritroveremo nella musica dodecafonica caratteristiche e procedimenti compositivi già utilizzanti nella musica tonale e in special modo in quella contrappuntistica.

Il secondo capitolo, *Lo sviluppo della tecnica dodecafonica*, si sofferma sulle varie fasi storiche che, da Wagner in poi, condussero alla codificazione del nuovo metodo. L'autore presenta qui alcuni esempi di melodie realizzate con le dodici note tratti da lavori di Richard Strauss, Reger, Hindemith e Bartók. Tendenza che egli ritrova nelle opere tonali giovanili di Schönberg e dei suoi allievi Berg e Webern (tale tendenza si può riscontrare, per ragioni e circostanze ben diverse, nel Dallapiccola delle *Tre Laudi* del 1936-37¹⁸). Secondo Rufer la musica non-tonale era il risultato di una evoluzione organica genuina e feconda e alla sua base ci doveva essere una legge. Tale legge doveva coordinare le dodici note in un sistema, come avveniva per i modi maggiore e minore. Schönberg fu il codificatore di questa legge.

Il terzo capitolo, dal titolo *Le premesse tecniche della composizione con le dodici note nella musica classica e pre-classica (contrappuntistica)*, si occupa della “forma”. Rufer, dopo averne chiarito il

¹⁶ Sul volume di Rufer e sull'elenco delle opere ivi pubblicato, così Richard Hoffmann, segretario di Schönberg negli Stati Uniti, in una lettera del 7 febbraio 1953 a Luigi Rognoni: «Il suo libro “Espressionismo e dodecafonìa” sarà senza dubbio un assai gradito compagno della “Komposition mit zwölf Tönen” di Rufer e noi ne aspettiamo ardentemente la sua pubblicazione. La signora Schönberg è d'accordo perché lei riproduca la lista delle opere, saggi ecc. che appaiono alla fine del libro di Rufer. Poiché questa lista non è per nulla completa (ho compilato questa lista per Rufer in base proprio ad un indice di Schönberg senza consultare altre fonti), le cito cinque ulteriori articoli che il dr. Willi Reich ha segnalato alla mia attenzione: [...]». V. nota 26.

¹⁷ NURIA SCHÖNBERG NONO, *Premessa*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero*, cit., p. XIII.

¹⁸ Cfr. MARIO RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Suvini Zerboni, Milano 2002, pp. 118-122.

concetto e le caratteristiche, ci mostra come i principi di costruzione e le tecniche di elaborazione del materiale di cui si servivano i compositori di musica tonale siano stati assimilati dalla musica non-tonale e, in particolare, da quella di Schönberg il quale, da queste tecniche, attinge a piene mani. Modelli esemplari, qui indicati e analizzati, lavori di Beethoven e Brahms (Rufer, in tal guisa, avvalorava in un certo senso l'affermazione del grande compositore veneziano Gian Francesco Malipiero secondo cui Schönberg «è un romantico che scrive in dodecafonìa»¹⁹).

Col quinto capitolo la trattazione entra nel vivo. L'autore inizia ad addentrarsi nella esposizione pratica del metodo dodecafonico non prima di aver fissato, nel quarto capitolo, alcuni concetti fondamentali d'ispirazione schönberghiana tra i quali: le dissonanze non sono altro che consonanze più lontane; ogni nota può essere rappresentata in senso verticale quanto in senso orizzontale; da qui la conseguente identificazione di un importante principio che conferisce unità alla composizione e che Schönberg paragonò al “quadrato magico”. Nella musica tonale, le precipue funzioni di quest'ultimo venivano affidate alle melodia e all'armonia; nella musica dodecafonica è alla serie che spettano queste funzioni. Tonalità – cioè armonia e melodia – e serie sono parti integranti della prima “inventio” di un'opera. Chiude il quarto capitolo una “apologia” delle forme e delle tecniche contrappuntistiche.

Dal quinto capitolo ha quindi inizio la corposa parte analitica che si estenderà ai capitoli successivi. L'analisi particolareggiata prende avvio da quelle opere identificate come il “primo passo” verso la dodecafonìa: i *Cinque pezzi per pianoforte op. 23* e la *Serenata op. 24*, lavori che situano tra i *Quattro lieder con archi op. 22*, composti in stile libero non-tonale, e la *Suite per pianoforte op. 25*, prima opera interamente dodecafonica. Nel capitolo successivo, il sesto, dall'indicativo titolo *La composizione con le dodici note*, l'analisi è indirizzata alla musica rigorosamente dodecafonica di Schönberg, con particolare riguardo al *Quartetto op. 37*.

I capitoli settimo e ottavo si occupano di altri importanti aspetti della composizione dodecafonica: le tecniche di invenzione e variazione delle serie dodecafoniche, la funzione del ritmo e la elaborazione del materiale tematico derivato dalla serie. Anche in questo caso l'esposizione è corredata da esempi tratti dal già citato *Quartetto op. 37*, dall'*Ode a Napoleone op. 41*, dalla *Fantasia per violino op. 47*, dalla *Serenata op. 24* (anch'essa già citata) e dalle *Tre liriche op. 48*. Chiude l'ottavo capitolo un'analisi dettagliata del *Quartetto op. 37* e dell'*Ode a Napoleone op. 41* (gli esempi che supportano le analisi si trovano nelle tavole allegate).

L'ultimo breve capitolo, il nono, si sofferma sulla concezione della forma in Schönberg, passando in rassegna le forme “antiche” e nuove in cui ci si imbatte nelle opere del maestro viennese. A scopo esplicativo, in chiusura del capitolo, Rufer abbozza un tentativo di analisi formale della *Fantasia per violino op. 47*.

Completano il volume, come detto, due appendici. Nella prima vengono raccolti alcuni scritti originali di compositori dodecafonici tra cui Henze, Krenek e, unico italiano, Luigi Dallapiccola (dello scritto dallapiccoliano mi occuperò più avanti). La seconda appendice riporta un progetto di lezioni messo a disposizione di Rufer dallo stesso Schönberg nel 1949. L'elenco delle opere di Schönberg segna l'epilogo del libro.

Passiamo ora all'edizione italiana. Essa fu pubblicata da Mondadori, nella collana «Biblioteca Moderna Mondadori», nel gennaio del 1962. Nei dieci anni che divisero le due edizioni, alcuni avvenimenti sono da ricordare: nel 1954 Luigi Rognoni pubblica, come detto, *Espressionismo e dodecafonìa*; nel 1955, Adorno, dopo aver esaltato Schönberg contrapponendolo a Strawinsky (una contrapposizione che fu già proposta diversi anni prima da un altro fiorentino, il compositore Mario

¹⁹ LEONARDO PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, ERI-RAI, Torino 1978, p. 15.

Castelnuovo-Tedesco²⁰) dichiara la dodecafonia «ormai cosa del passato»²¹; nel 1957 lo stesso Strawinsky – l’antagonista di Schönberg – aderisce alla composizione seriale, assumendo tuttavia come punto di riferimento Webern, non Schönberg; nel 1958 Roman Vlad pubblica, per le edizioni Suvini Zerboni, la succitata *Storia della dodecafonia*; nel 1959 sempre Luigi Rognoni firma la prefazione all’edizione italiana della *Filosofia della musica moderna* di Adorno; nel 1960 Willi Reich pubblica a Vienna gli scritti weberniani. A questa rinnovata attività pubblicistica attorno alla dodecafonia vanno aggiunti il volume che, nel 1960, Riccardo Malipiero pubblica presso Ricordi dal titolo *Guida alla dodecafonia*, e quello che la casa editrice Laterza dà alle stampe col titolo *La dodecafonia. Documenti e pagine critiche* scritto dal filosofo piemontese Armando Plebe, il quale prova a fare un po’ il punto della situazione. Questa stagione dodecafonica raggiunse l’acme con l’eccezionale Maggio Musicale Fiorentino del 1964 che l’allora direttore artistico Roman Vlad dedicò all’espressionismo attirandosi le critiche di molti critici italiani²². Questo interesse storico-musicologico non trovò tuttavia riscontro nei lavori dei giovani compositori trentenni-quarantenni di allora. L’interesse degli esponenti della cosiddetta «Nuova Musica» era ormai da tempo indirizzato altrove. Indicativa, in tal senso, la prima «Settimana Internazionale di Nuova Musica» di Palermo del 1960²³. In quei primi anni ’60 agivano sostanzialmente tre tendenze nel modo di intendere la dodecafonia: la prima la considerava morta e sepolta (come il Casella del ’29); la seconda riteneva che essa, di fatto, non fu mai viva; la terza, infine, pensava che la strada dodecafonica fosse ancora percorribile e vitale. Quest’ultima tendenza si trovava, come è facile intuire, in minoranza.

Ma torniamo al volume. Il progetto di una edizione italiana del volume di Rufer fu molto probabilmente sostenuto, oltre che dall’autore, da Luigi Dallapiccola e da Luigi Rognoni. Rufer e Dallapiccola furono legati da stima e amicizia, come ci conferma il consistente scambio epistolare tra i due conservato presso l’Archivio «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Esso consta di 77 pezzi che coprono un arco di tempo che va dal 1948 al 1974²⁴. Questo carteggio potrebbe probabilmente fornirci diverse informazioni circa la realizzazione del libro.

Esso si presenta pressoché conforme all’originale. In più, rispetto all’edizione tedesca, vi si trova, ovviamente, una prefazione, firmata semplicemente «L’editore»; in meno, la prima appendice con gli scritti dei compositori dodecafonici. La prefazione giustifica così questa soppressione: «Il trattato prescinde completamente dagli sviluppi della dodecafonia presso altri autori, per esporre unicamente la dottrina di Schönberg. Vero è che nell’edizione originale l’autore aveva pubblicato in appendice dei brevi scritti in cui alcuni compositori spiegavano i modi con cui rispettivamente avevano inteso e applicato il metodo schönberghiano: questo allo scopo di dimostrare la duttilità di questo metodo. Oggi però che la dodecafonia è praticata da centinaia di compositori dei più vari indirizzi la dimostrazione è diventata superflua e questi scritti, col consenso dell’autore, non sono stati riprodotti nella nostra versione». Di conseguenza sono stati soppressi gli esempi collegati agli scritti in questione. Lo scritto di Dallapiccola confluirà anni dopo, col titolo *Testimonianza sulla dodecafonia*, nella raccolta di scritti dallapiccoliani «Parole e musica» pubblicato nel 1980 e curato

²⁰ MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Neoclassicismo musicale*, in «Pegaso», I, 2, 1929, pp. 197-204: 199.

²¹ ARMANDO PLEBE, *La dodecafonia. Documenti e pagine critiche*, cit., p. 35.

²² LEONARDO PINZAUTI, *Contributi sull’espressionismo (1963-1964)*, in ID., *Storia del Maggio. Dalla nascita della «Stabile Orchestrale Fiorentina» (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, pp. 155-165: 160.

²³ Sulle «Settimane palermitane» v. FLORIANA TESSITORE, *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali di Nuova Musica (1960-1968)*, Prefazione di D. Oliveri, CIDIM-Comitato Nazionale Italiano di Musica, RAI-ERI-Editoria periodica e libreria, Roma 2003.

²⁴ *Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica, con un elenco dei corrispondenti*, a cura di M. De Santis, premessa di G. Manghetti, Polistampa, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Inventari n. 5, 1995, p. 327.

da Fiamma Nicolodi²⁵. Dallapiccola, in questo scritto, oltre a tributare un omaggio a Busoni, rivendicava il suo interesse per gli aspetti melodici della dodecafonia e, altresì, rispondeva in mondo indiretto al Boulez di *Schönberg è morto*. A causa di questa soppressione, la seconda appendice, il progetto di lezione, viene promossa a prima appendice e l'elenco delle opere di Schönberg ne prende il posto. Mancano altresì, nell'edizione italiana, il facsimile di un autografo schönberghiano tratto dall'op. 50c e un'immagine dello stesso compositore.

Per ciò che concerne il lavoro di traduzione, il modo di intenderlo e le relative problematiche, una testimonianza d'eccezione ci viene fornita dallo scambio epistolare tra Laura Dallapiccola e Luigi Rognoni conservato presso l'«Archivio Rognoni» del dipartimento «Agliaia» dell'Università di Palermo. Uno scambio che, insieme a quello tra Rufer e Dallapiccola, dovrà essere più approfonditamente indagato nella sua totalità in quanto è molto probabile vi siano contenute ulteriori interessanti informazioni²⁶. Nelle sue lettere Laura Dallapiccola descrive a Rognoni – all'epoca docente presso l'Università di Palermo – il suo metodo di traduzione informandolo nel contempo sull'avanzamento del lavoro. Il «modus operandi» e il rigore di Laura Dallapiccola li si evince dai seguenti passi, nei quali ella fa riferimento al volume di Alma Mahler che sta iniziando a tradurre²⁷. Scrive Laura Dallapiccola il 21 novembre 1959:

Tre mesi o tre mesi e mezzo non sono certo molti per tradurre decentemente un libro di 500 pagine. Può essere che io sia particolarmente lenta, ma in compenso ci tengo a fare un lavoro accurato.

Poco più di un mese dopo, il 29 dicembre 1959, ella precisa:

A me non piace tradurre un capitolo alla volta, perché spesso quel che viene dopo illumina delle pagine precedenti. Perciò in generale faccio prima una traduzione appena abbozzata di tutto e poi ci torno sopra [...]. In via di principio io sono contraria alle traduzioni non complete. Se si accetta di tradurre un libro, onestà vorrebbe (verso l'autore) che lo si accettasse così com'è, difetti compresi. Però nel caso in questione ci sono veramente degli episodi che non sono niente di più che pettegolezzi riguardanti personaggi del tempo e dell'ambiente austriaco, che forse oggi non interessano più nessuno. Ad ogni modo io segnerò sia quel che mi pare superfluo e quindi eventualmente tagliabile, sia quel che ha necessità di delucidazione.

A libro pubblicato, il 9 gennaio 1961, Laura Dallapiccola confida a Rognoni i propri dubbi:

In quanto alla mia traduzione, preferisco non riguardarla perché già ad apertura del libro mi ha colpito una frase che mi piacerebbe correggere. Io vorrei sempre poter lasciare le traduzioni a 'riposo' per sei mesi e rileggerle poi a mente fresca, come un lavoro fatto da un altro e allora saltano fuori tante goffaggini che si potrebbero dir meglio. Speravo che tu avresti corretto qualche cosa, ma ho paura che hai preso per buono tutto quanto. Ad ogni modo ti ringrazio tanto, e sono sempre pronta a 'rilavorare' per te.

²⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Testimonianza sulla dodecafonia*, in ID., *Parole e musica*, cit., pp. 464-468.

²⁶ I passi dell'epistolario Laura Dallapiccola-Luigi Rognoni qui citati sono tratti da *1955-1982. Luigi Rognoni e Laura Dallapiccola in Luigi Rognoni e Luigi Dallapiccola. Il carteggio (1935-1974)*, a cura di E. Ragusa, Dottorato di Ricerca in «Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale», ciclo XXIII, anni 2008/2010, tutore, Prof. Paolo Fabbri, Università degli Studi di Ferrara, pp. 267-295. Da questo carteggio (appendice I, p. 351) è tratto il passo citato alla nota 16. Il carteggio è consultabile all'indirizzo:

<http://eprints.unife.it/863/1/Luigi%20Rognoni%20e%20Luigi%20Dallapiccola.%20Il%20carteggio%20%281935-1974%29.pdf>

²⁷ ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere* (titolo orig. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*), a cura di L. Rognoni, trad. di Laura Dallapiccola, Il Saggiatore, Milano 1960.

Dal 3 febbraio 1961 le lettere iniziano a occuparsi del volume di Rufer. Laura Dallapiccola chiede al suo interlocutore qualche delucidazione in riferimento alla parola ‘chiave’ del libro: *Einfall*. A tal proposito, nella prefazione all’edizione italiana si legge: «Una soluzione speciale va segnalata per il termine *Einfall*, notoriamente intraducibile, e che l’autore, sulla scorta di Schönberg, adopera qui nel senso di cellula prima dell’invenzione (particolarmente l’invenzione della serie). Data l’ambiguità della parola italiana “invenzione” (corrispondente, d’altronde, non tanto a *Einfall* quanto a *Erfindung*), s’è scelta la parola latina *inventio*».

Caro Luigi – scrive Laura Dallapiccola -, tu che hai sempre a che fare con, chiamiamola, la ‘musicologia moderna’ e quindi con gli scritti dei teutonici che spaccano il capello in quattro, nonché con i tentativi di tradurre in italiano le loro elucubrazioni, mi puoi forse aiutare. / È stata forse codificata in qualche modo la terminologia musicale italiana in corrispondenza con quella tedesca? È stato stabilito una volta per tutte come tradurre:

Einfall = idea tematica, primigenia, idea germinale... o qualsiasi altra cosa che faccia a meno della parola idea la quale suscita equivoci con

Idee = idea generale dell’opera e

Gedanke = idea musicale – almeno secondo me.

???

E *formbilden*, *formgehen* - Gigi propone definire la forma - certo meglio che costruirla. Ma quando poi ti arriva il *formgebend* e ... *bildend*, come te la cavi, se non con un lungo giro e un paio di proposizioni relative?

E *Gestalt* = forma? *Grundgestalt* = forma fondamentale, forma-base, non sarebbe meglio “disegno”?

Anche *tragen*, *Träger* non è facile da tradurre - e naturalmente *Tragkraft*. Per es. *Träger des musikalisch gewichtigen Inhalt*. Il concetto è chiaro ma non si può dire “portatore”, né mi piace veicolo - perché ha qualche cosa del “mezzo con cui”, mentre in *Träger* io sento qualche cosa di essenziale, nemmeno mi piace una circonlocuzione con “racchiuso”, perché nel *tragen* invece c’è l’idea del portar in giro, avanti, espandere...

Insomma se, nel caso delle tue lettere, hai trovato qualche volta una buona soluzione per questi vocaboli, saresti così buono di farmelo sapere?

Grazie della prefazione... è ottima.

Quel «Gigi propone» lascia intendere una collaborazione, una “supervisione” del marito al lavoro di traduzione, collaborazione a mio avviso indispensabile in quelle parti più tecniche e oggettivamente intricate relative ai capitoli prettamente analitici.

Il 24 febbraio 1961 Laura Dallapiccola ci fornisce altresì un giudizio sullo stile dell’autore:

Sto traducendo la “*Komposition mit 12 Tönen*” di Rufer. È estremamente preciso e pedante da vero professore tedesco, perciò bisogna che trovi dei termini che mi “valgano” per tutto il testo dal principio alla fine, per non creare confusioni. Ancora non mi sono completamente decisa per uno piuttosto che per un altro termine, tutti approssimativi, perché, come tu ben osservi le due lingue non si corrispondono. Ad ogni modo mi rifiuto di adoperare “motivico” e questo l’ho risolto con la formula lunga - ma almeno italiana - “con valore”, “con funzione di motivo”.

Altre informazioni potranno senz’altro essere rintracciate nel corso di indagini più approfondite condotte sui carteggi succitati e non solo. L’edizione italiana di questo volume ha il merito, fra gli altri, di aver contribuito in modo decisivo alla ricezione e alla divulgazione dell’opera, del pensiero e, soprattutto, del metodo di Schönberg nell’Italia degli anni ’60. Il testo è stato altresì adottato da alcuni docenti di Conservatorio all’interno dei corsi di composizione e chi vi parla è stato di ciò un testimone diretto.

