

MARIO RUFFINI
(*Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut*)

VON SULEIKA ZU SULEIKA

GOETHE E THOMAS MANN IN ITALIA CON
I *GOETHE-LIEDER* DI LUIGI DALLAPICCOLA¹

a Maria Teresa e Aureliano

*Uno sguardo al West-östlicher Divan*²

Von Suleika zu Suleika è più che una bellissima combinazione di parole che suonano: è il percorso della più alta cultura tedesca, quella di Goethe e Thomas Mann, che attraverso l'opera di Luigi Dallapiccola compie il suo *viaggio in Italia*. «Orientaleggiare lo

¹ L. DALLAPICCOLA, *Goethe-Lieder* (1953), per una voce di mezzosoprano e tre clarinetti (piccolo Mib, Sib, basso Sib), su sette quartine dal *West-östlicher Divan* (1819) di Johann Wolfgang von Goethe, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1953. Il *West-östlicher Divan* è pubblicato in J. W. v. GOETHE, *Goethe's Sämmtliche Werke*, IV, Gotta'scher Verlag, Stuttgart-Tübingen 1850: quartine tratte dal *Buch Suleika* per i Lieder nn. 1-4 e 6-7 (pp. 106, 111, 123 e 129), e dal *Buch der Betrachtungen* per il Lied n. 5 (p. 70). Il brano musicale dura circa 10 minuti e fu commissionato dal Creative Concerts Guild, Lexington, Massachusetts. Si divide in sette movimenti: n. 1 [Lento] Canto + 3 Clarinetti; n. 2 [Sostenuto; declamando] Canto + 1 Clarinetto; n. 3 [Volante; leggero] Canto + 2 Clarinetti; n. 4 [Impetuoso; appassionato] Canto + 3 Clarinetti; n. 5 [Estatico; contemplativo] Canto + 2 Clarinetti; n. 6 [Molto moderato; teneramente] Canto + 1 Clarinetto; n. 7 [Quasi lento] Canto + 3 Clarinetti. La prima esecuzione assoluta avvenne al Creative Concerts Guild di Boston, il 28 aprile 1953: mezzosoprano Eleanor Davis, clarinetto piccolo in Mib Robert Wood, clarinetto in Sib Robert Stuart, clarinetto basso in Sib Michael Vara. Varie sono le incisioni, fra cui una diretta dallo stesso Dallapiccola. Cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. KÄMPER, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2002, in particolare la scheda dedicata ai *Goethe-Lieder* alle pp. 229-233.

² Varie annotazioni sul *West-östlicher Divan* derivano dalla lettura di L. KOCH, *Storia del "Divano"*, in J. W. v. GOETHE, *Il Divano Occidentale Orientale*, tr. it e cura di L. KOCH – I. PORENA – F. BORIO, testo tedesco a fronte, Rizzoli (Bur), Milano 2001², pp. 7-28.

trovo assai pericoloso»³, scrisse Goethe a Carl Friedrich Zelter che stava mediocrementemente musicando le canzoni conviviali del *West-östlicher Divan*. Parole sacrosante di fronte a una letteratura, quella occidentale, che ha spesso guardato a levante con inquietudine e desiderio, dentro quell'Oriente considerato come una rara tesoreria a cui attingere. In effetti, dall'*Odisea* fino al nostro tempo, il viaggio individuale e collettivo della mente continua a essere sbattuto dalla doppia spinta del fare e del disfare, in un bisogno inesausto di rovesciare il corso del sole e della storia.

Ma il *West-östlicher Divan* è d'altra natura, cosa che non sembrò capire Zelter, e che sembra invece aver capito benissimo Luigi Dallapiccola. Con eleganza sprezzante e suprema, il *Divan* è inesotico, si sottrae all'onirico come alla violenza erotica, ai profumi e ai colori accesi. Non vi si respirano, neanche da lontano, i vapori dell'oppio. Il *Divan* tiene a distanza il pericoloso orientalismo dei romantici.

Un solo, potente vortice, ne attraversa le rime: i voli secchi e selvatici della passione e dell'intelletto, senza tempo né età, con il potere di riscoprire i sensi e far vivere ciò che sembrava morto. Memoria privata e storie umane turbinano insieme con la più temeraria delle pretese: riunificare, nel nome dell'amore, le cose separate, come fece Dio all'inizio dei tempi. Un viaggio nel passato remoto della storia.

Il *Divan* si configura come un'avventura forse più filosofica e musicale che letteraria. Un tema di fuga concepito dentro un intero libro a forma di fuga: l'impazienza erotica della "libertà in catene", massimo degli ossimori amorosi, il disperdersi ineluttabile delle forze umane come la dispersione della notte stellata dentro il mattino. Temi contrastanti, come in ogni contrappunto e in ogni fuga. Discanto di una dissonanza che segna la misura della propria dignità polifonica. Il *West-östlicher Divan* è l'*Urpflanze*, la pianta che è tutte le piante (*Alles ist Blatt*, tutto è foglia), a cui il poeta dedica espressamente *Gingo Biloba*. Il *Divan* è il canto d'amore che può rigenerarsi all'infinito, senza tempo, e in esso si ricono-

³ KOCH, *Storia del "Divano"*, cit., p. 7.

scono i temi dell'influenza di Spinoza su Goethe: libertà, necessità, natura, perfezione.

Suleika

Una sfida al vertiginoso *Diwan* di Hâfêz dà il via al *Divan* di Goethe, che se ne appropria con metodo associativo, allusivo, contrappuntistico. I temi "libertini" di Hâfêz diventano miti in Goethe, il quale comprende per primo che per entrare nella profondità di quell'antica saggezza è necessario allontanarsi dal facile pescare temi e storie e colori come i romantici usavano fare con le *Mille e una notte*: Goethe supera l'antica questione se Hâfêz vada letto allegoricamente o letterariamente, servendosi di lui per realizzare una musica letteraria come prima d'ora non esisteva. Il *Divan* mostra un trattamento non lineare, ma divagante e combinatorio dei temi, una polifonia dei registri, delle voci e dei toni; maneggia con maestria il contrappunto, le intermittenze, le allusioni. Fa giochi astrattivi, evocativi, con forme e con suoni in un discanto sublime e assoluto.

Marianne Jung, moglie del banchiere Joseph Jacob von Willemer⁴, è alla base del personaggio di Suleika, che racchiude in emblema il temerario equilibrio di sensibile e soprasensibile, l'arguzia barocca di scoprire unità fra cose lontane. Il nome di Dio nascosto nella breve cifra di un sigillo, alla cui insondabile

⁴ Marianne Jung, che da sposata fu conosciuta come Maria Anna Katharina Theresia Willemer (1784-1860), era figlia di un costruttore di strumenti di Linz; fin da piccola mostrò uno spiccato talento musicale e, a soli 14 anni, iniziò a recitare in teatro, trasferendosi allora con la madre a Francoforte. Due anni più tardi il banchiere e consigliere segreto di Francoforte Joseph Jacob von Willemer le fece abbandonare la scena e la accolse nella propria casa, dove la giovane fu educata insieme ai quattro figli di lui. Nel 1814, quando tutti i figli di von Willemer s'erano sposati o avevano lasciato la casa di famiglia, questi chiese e ottenne la mano di Marianne. Nel settembre dello stesso anno Goethe, in soggiorno a Francoforte, fu ospite per due giorni nella proprietà dei Willemer; li incontrò più volte anche in ottobre, entrando in intima amicizia con la coppia. L'anno seguente il desiderio di rivedere Marianne lo spinse a un secondo viaggio a Francoforte dove fu di nuovo ospite dei Willemer dall'agosto a metà settembre. In Marianne Goethe trovò una donna di talento, capace di comprendere e di misurarsi col suo genio (collaborarono nella stesura del *Libro di Suleika*).

volontà è necessario abbandonarsi. L'esperienza è totalità, senza confine e senza centro. La poesia non è gesto ordinatore, ma atomo che attraversa ogni possibile punto delle emozioni e del firmamento. L'attrazione del Nulla, il desiderio di Dio. La relazione con Marianne von Willemer è anche un'operazione letteraria, non solo una appassionata vicenda privata. Il *Divan* di Hâfez che Goethe le regala serve come cifrario a due: Marianne ne è il soggetto e l'oggetto della sezione più importante, *Il libro di Suleika*. Una fiammeggiante avventura creativa a due voci che non trova forse analogie nella letteratura, dove la giovane donna era già entrata inconsapevolmente con Clemens von Brentano, che di lei si era innamorato anni prima. In lei va forse riconosciuta la Biondella delle *Romanzen vom Rosenkranz*.

Quando nel 1815 Goethe decide di chiudere la relazione con Marianne, il *West-östlicher Divan* ha assunto una notevole articolazione per generi, attraverso le liriche *à la manière de Hâfez* (amore, poesia, felice ubriachezza estatica), le riprese e variazioni di testi mistici (Rumî), narrativi (Gami, Negami, Firdusi), gnomici (parabole e massime dal *Pand-name*).

Per contrappuntarne al meglio la ricchezza tematica, Goethe divide l'insieme in dodici libri⁵, con una ripartizione per modi, occasioni, oggetti e soggetti della poesia. Con le Massime, le Riflessioni, le Parabole. Con temi come Amore, Malumore, Paradiso. Con i suoi dialoganti: Suleika e Saki. Con Hâfez, maestro dei maestri⁶. O con personaggi simbolicamente rilevanti e opposti, come Tamerlano (demone dell'assurdo), o un antico Parsi senza nome. Despota e Profeta; Distruttore e Ordinatore; Voce dell'io; voce di Dio.

Il *Divan* è una catalogazione non catalogata dell'esperienza senile, pretesto e non ragione di poesia; all'interno di ogni Libro si delinea un ordine ascendente, fatto di rispecchiamenti, continua-

⁵ Impossibile non annotare il numero "dodici", che certamente ha attratto Dallapiccola anche da un punto di vista puramente numerologico.

⁶ Altro passaggio tipicamente dallapiccoliano. Per Dallapiccola, Arnold Schönberg rappresentava il «Maestro di color che sanno». Cfr. su tal punto M. RUFFINI, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg*, in F. NICOLodi (a cura di), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Olschki, Firenze 2006, pp. 335-363, qui p. 344.

zioni, variazioni, risposte, che si muove a spirale, come la polvere e la storia. Le poesie frivole perdono così la loro frivolezza, così come le poesie impegnative alleggeriscono il loro peso teologico.

L'unità del *Divan* è fatta di mille fili incrociati: motivi, immagini e parole. Un'unità non organica, non gerarchica, che ha il suo centro dappertutto e in nessun luogo. Esattamente come accade alla struttura organizzativa del mondo dodecafonico che, al contrario del mondo tonale, non ha centro.

Diwan (che significa *scrittura*) è il termine tecnico dei canzonieri arabi e persiani. Il luogo di una scrittura senza tavoli, forse luogo di lettura e di incontri: il divano appunto, l'ottomana, il sofà (divano: dal turco *diwân* – consiglio dei ministri –, poi *sofâ* su cui sedevano i consiglieri, e *libro*, nell'impero ottomano). C'è, in questa derivazione, uno dei più segreti omaggi di Dallapiccola a sua moglie Laura, ebrea di origini ottomane⁷.

L'opposizione Occidentale-Orientale ha altresì vari significati. Racconta la vicenda interna del libro, le sue combinazioni contrappuntistiche e i suoi esperimenti; propone il ritrovamento di un minimo comun denominatore culturale; legge la cultura e la storia universale come un processo millenario di scambi. Un tema tragicamente e vertiginosamente attuale.

Gioco e vertiginoso virtuosismo insieme nella misteriosa compiutezza del mai finito. Questa è l'ultima idea che il *Divan* passa al Novecento, e che il secolo tragico raccoglie, con mille letture. Dallapiccola ne compie una, da par suo, sottolineando l'unione fra Occidente e Oriente, culture fondanti della sua stessa unione familiare: la già citata provenienza di sua moglie, ebrea ottomana. Un'unione fra le due culture, cantata qualche anno prima anche nei *Due Studi* (1946-1947) e poi nei *Due Pezzi per Orchestra* (1947), quando descrive in musica l'incontro fra la Regina di Saba e Re Salomone – che secondo alcune leggende persiane erano amanti – tratteggiato nell'affresco dedicato alle *Storie della vera croce* da Piero della Francesca. Non va dimenticato che anche il pittore

⁷ Cfr. M. RUFFINI, *Ricordando Laura Dallapiccola*, in «ESZ News – Notiziario delle Edizioni Suvini Zerboni», V (giugno 1995), pp. 1 e 5.

(diversamente da quasi tutti gli altri autori delle varie *Storie della vera croce*) aveva inserito quella specifica scena, influenzato dal Concilio di Unione fra le chiese cristiane d'Oriente e d'Occidente, che aveva visto l'arrivo a Firenze nel 1439 di Giuseppe patriarca di Costantinopoli e Giovanni VIII Paleologo imperatore di Bisanzio⁸.

Di tutti i temi trattati nel *Divan*, Dallapiccola ne sceglie uno in particolare, quello sull'amore, poiché i *Goethe-Lieder* vanno letti come la più alta ed estrema dichiarazione d'amore per la sua compagna di vita, la moglie Laura. E dei testi di Goethe, con la scelta delle sette quartine, Dallapiccola vuole tratteggiare soprattutto la figura di Suleika, arrivata a lui da due fonti diverse: Goethe stesso e Thomas Mann.

Centro di tutto il *West-östlicher Divan* è il *Buch Suleika*, l'ottavo dei dodici complessivi, ed è preceduto dal brevissimo *Libro di Timur* (Tamerlano), una forza scatenata della natura, esempio eroico e demoniaco, che solo l'inverno (il gelo) potè arrestare. Il *Libro di Timur* è composto da sole due poesie: *Der Winter und Timur* (Timur e l'inverno) e *An Suleika* (A Suleika). Il nome Suleika compare per la prima volta nel settimo libro fra i titoli delle poesie del *West-östlicher Divan*: Suleika è dunque paragonata al grande tiranno (tiranna d'amore), da cui solo il gelo (cioè la morte) può definitivamente separare.

Il *Libro di Suleika* è un libro nel libro, dotato di vita propria e di piena autonomia. Scrive Goethe che «il *Libro di Suleika* si differenzia dal *Libro dell'Amore* perché qui l'amata ha un nome». Libro dunque cifrato della reciprocità amorosa che va oltre la contingenza del fatto biografico.

Unicità nella duplicità: è questo il tema centrale del *Libro*. Hâfez e Goethe coesistono in Hatem. I due amanti della leggenda orientale si fondono in una superiore unità, Oriente e Occidente,

⁸ Cfr. a tal proposito il saggio di M. RUFFINI, *La matematica tra arti figurative e musica: Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola. Comparazioni ragionate fra la "Storia della vera croce" e l'"Ulisse"*, in M. RUFFINI – G. WOLF (a cura di), *Musica e Arti figurative. Dal Rinascimento al Novecento* (Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 27-29 maggio 2005), Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIII, Marsilio, Venezia 2008, pp. 365-400.

vita e letteratura si giustappongono confondendosi, le cifre segrete e allusive confluiscono nella libertà del canto d'amore.

Il nome di Suleika, è noto, viene associato nelle tradizioni antiche a quello di una donna bellissima e sensuale, sposa infelice di Potifarre (che è un eunuco, quindi impossibilitato ad amare), e amante altrettanto infelice del giovane Giuseppe, di cui si innamora perdutamente (non corrisposta). Va ricordato che il racconto biblico *Giuseppe e i suoi fratelli* fu ripreso dal Corano (sura XII, *Yusuf*) sviluppandosi anche nella letteratura islamica, dove culmina nel romanzo in versi *Yusuf e Zoleyxâ* di Gami (1483). "Suleika" racchiude tante storie insieme, la cui trama essenziale è quella di una donna che si innamora in sogno dell'adolescente: ma tiene per sé la passione impossibile, e la converte in amore di Dio. Un finale ben diverso da quello biblico, poi genialmente ripreso da Thomas Mann⁹.

A lungo sono stato indeciso sulla pronuncia del nome *Suleika* (Suleika oppure Sulaika), anche a causa delle diverse e sempre contrastanti risposte di amici e studiosi. Alla fine ho chiesto aiuto a un uomo fuori dalla mischia scientifica, qualcuno che potesse vedere dall'esterno il problema. Le cose, si sa, da lontano si vedono con maggiore chiarezza. E così ho scritto all'amico Piero Ottone, che mi ha risposto:

Caro Mario, ho messo in imbarazzo un'amica tedesca, sposata a un professore universitario studioso di Joyce. Alla fine ha manifestato propensione per Sule-ika, sia in ambito tedesco che italiano. Io avrei detto Sule-ika in una conferenza in italiano, Sula-ika in una conferenza in tedesco. Ma credo che l'amica abbia ragione. Immagino che un tedesco colto dica Sule-ika, mentre un lavoratore della Ruhr (ora sono classista) dica Sula-ika. Così come il primo direbbe "Venedig", con una consonante a cavallo fra "v" e "f", e il secondo direbbe senz'altro "Fenedig"¹⁰.

Una domanda è obbligatoria: come mai Goethe attribuì proprio questo nome a Marianne von Willemer? Goethe rovescia l'assunto di partenza. È lui, anziano signore, a innamorarsi di una giovinetta,

⁹ T. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli*, tr. it. B. Arzeni, Mondadori, Milano 1964.

¹⁰ P. OTTONE, *Lettera a Mario Ruffini*, 12 settembre 2006.

la quale corrisponde, ma è sposata! Serve un cifrario segreto per lo scambio amoroso: il *Diwan* di Hâfez assolve esattamente questo compito. Goethe e Marianne sono nei versi Hatem e Suleika, il poeta diventa Hatem, mentre la giovane donna è tratteggiata nel nome di Suleika, ed essa stessa, per osmosi poetica, vi compone delle poesie.

Il linguaggio intessuto da Marianne è esplicito: il cuore pretende la resa del corpo, anela all'amplesso, e nasconde il proprio turbamento erotico dentro il cifrario segreto di Suleika. Goethe risponde con la sconfitta del desiderio. Solo alle parole, vere perle amorose, è affidata la consolazione degli impossibili amanti. Paradossalmente, è l'innocenza del linguaggio cifrato dei numeri che consente alla giovane donna l'accesso al linguaggio erotico. Una fuga dalla realtà. Con un altro alfabeto, firmando il suo amore in lettere arabe, col nome della donna cantata da Hafis: *Suleika*.

Al grido teso verso il contatto carnale, all'asserzione perentoria e atemporale che dai frammenti di Marianne salgono cantando, chiudendo poi sospesi sulla nota argentina, vibrata a fior di labbro – *Immer sehnt sich mein Herz nach deinen Lippen* (Sempre il mio cuore desidera le tua labbra) – Goethe fa eco dolente, sigillando i suoi versi nel segno fondo e battente della negazione: *Will ihn umarmen / Und kann es nicht* (Lo vuole abbracciare / E non lo può fare). Il verso pentasillabico dell'ultima strofa si fa ora tutore dell'impossibile desiderio della giovane donna, spegnendone la tensione erotica. Come il passaggio da un diesis a un doppio bemolle; o quello dai timpani orientali alla sordina tedesca. Un tema, questo dei timpani, che Dallapiccola riprende proprio da *Giuseppe e i suoi fratelli* e che sottolinea, come vedremo. Osserva ironico Thomas Mann nella sua diagnosi degli amori goethiani, inquadrando "l'ethos del diniego" in una "vocazione nazionale", che quando la cosa si faceva seria, il romanzo finiva con la rinuncia...

I testi

Dodici sono dunque i Libri di cui si compone il *West-östlicher Diwan*, e ogni cultore delle vicende dodecafoniche e dei loro

“sacerdoti” sa che la segretezza di quegli iniziati è affidata ai cifrati linguaggi musicali e numerologici. Un numero emblematico, il dodici, per la Scuola di Vienna e per Luigi Dallapiccola: la segretezza degli intenti è davvero tutta affidata al segreto, non diversamente da come la segretezza amorosa fra Goethe e Marianne è affidata al linguaggio cifrato del *Diwan* di Hâfez.

La numerologia si concretizza in Dallapiccola con una ossessiva ricorrenza tridimensionale, una presenza del numero “tre” che è anche un omaggio tanto alla terzina dantesca che alla struttura del romanzo, sempre nei suoi pensieri, *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann. Un numero onnipresente, come una segreta testimonianza del segno che maggiormente rappresenta la divinità e l’origine dell’atto creativo, senza dimenticare che nello stesso romanzo biblico di Mann tutto si svolge nel rapporto numerologico di tre e sette. Il “tre” era d’altronde una delle cifre dodecafoniche per eccellenza: la tridimensionalità, che Schönberg coglie nella genialità di Michelangelo o dell’architetto Adolf Loos, induce Alban Berg a dedicargli il *Kammerkonzert* per i cinquanta’anni, realizzando così uno dei più strabilianti esempi di simbolismo numerico dove tutto è misurabile e esprimibile col numero “tre”, a cominciare dai tre temi: pianoforte = A(rnol)D SCH(ön)BE(r)G; violino = A(nton) (W)EBE(rn); corno = A(l)BA(n) BE(r)G. La questione numerologica sottende sia questioni tecniche proprie della dodecafonia, sia quell’operare “segreto” tipico degli iniziati, quali erano a tutti gli effetti coloro che si arrischiaron in quel primo Novecento nel mare aperto della dodecafonia. Non è un caso che Arnold Schönberg corregga il titolo della sua opera *Moses und Aron*, elidendo la doppia “Aa” di “Aaron” come vorrebbe la lingua tedesca e trasformandolo in “Aron”, perché il nome scritto correttamente avrebbe impedito al titolo di essere composto da dodici lettere. Né è un caso che Dallapiccola affidi il titolo della sua opera a *Ulisse* (sei lettere, come tutta l’organizzazione seriale, sempre divisa in tronconi di sei note) e non a *Odissèo* o *Odìsseo*¹¹.

¹¹ Per uno sviluppo del tema ulissico, cfr. M. RUFFINI, *Il vento di Ulisse*, in R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull’Ulisse di Luigi Dallapiccola*, prefazione ed edizione a cura di M. RUFFINI, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2008, pp. VII-XXV. Cfr. anche M. RUFFINI,

E a proposito di numeri, Schönberg, che non completò nessuna delle sue principali opere spirituali, scrisse il testo del *Moses und Aron* nel 1928, esattamente ventiquattro anni prima della sua morte, senza riuscire a completare la sua opera. Per inciso: terribile coincidenza con i ventiquattro anni concessi da Thomas Mann al suo Adrian Leverkühn nel *Doctor Faustus*.

Ricordo solo alcuni dati numerici dall'apiccoliani (ma interi volumi potrebbero essere riempiti da questo genere di esempi, non diversamente da quello che avviene per Johann Sebastian Bach, che fonda tutta la sua scienza compositiva nel segno e nel segreto di simbolici e ricorrenti numeri; non a caso poi i compositori dodecafonici fanno del nome BACH un paradigma costantemente utilizzato in ogni variante seriale in forma di ghematria):

- *Volo di notte* si compone di 1000 battute;
- *Parole di San Paolo*, si compone di 100 battute;
- Esattamente a metà della partitura di *Parole di San Paolo* c'è la battuta di pausa che segna il prima e il dopo in quella composizione;
- L'uomo Dallapiccola compiva, ogni giorno, una passeggiata di 6000 passi;
- L'*Ulisse*, come il *Don Giovanni* di Mozart, è strutturato in una drammaturgia ad arco, e si compone di 13 scene, tutte circolarmente in corrispondenza (la prima e l'ultima, la seconda e la penultima, e così via, fino a trovare in alto, sola e senza una corrispondenza a specchio, la tredicesima scena, quella sul *Regno dei Cimmeri*, che si trova esattamente a metà. In essa Ulisse, unico fra i mortali, è ammesso a incontrare le ombre dei morti e specifica-

Il viaggio di Ulisse: da Omero a Dante a Dallapiccola, in «Città di Vita», LVIII (2003), 4, pp. 351-364. Per sviluppi ulteriori, cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, il Mulino, Bologna 1992 e ID., *Sulle orme di Ulisse*, il Mulino, Bologna 1998. Cfr. ancora P. BOITANI – R. AMBROSINI (a cura di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Bulzoni Editore, Roma 1998. Sempre sul tema di Ulisse, cfr. M. RUFFINI, *Mozart dodecafonico*, in G. FERRARI – M. RUFFINI (a cura di), *Sig.r Amadeo Wolfgango Mozarte. Da Verona con Mozart: personaggi, luoghi, accadimenti*, Marsilio, Venezia 2007; RUFFINI, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg*, cit., pp. 335-363; RUFFINI, *La matematica tra arti figurative e musica: Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola*, cit., pp. 365-400. Cfr. inoltre in questo volume le pp. 341-343. Cfr. infine le trasmissioni della RAI-Radiotelevisione Italiana, Radio Tre, *Uomini e profeti*, a cura di G. CARAMORE, *Dallapiccola e il suo Ulisse che scopre Dio*, con Mario Ruffini (23 giugno 2002); *Lecture dantesche: «Fatti non foste...»*, con Massimo Cacciari (28 settembre 2003). In lingua tedesca cfr. M. RUFFINI, *Dallapiccolas "unvollendeter" Ulisse als Hommage an Schönberg*, in M. RUFFINI – M. SCHMIDT – V. SCHNEIDER (Hgg.), *Esordi e sviluppo della dodecafonica Italia. In memoriam Riccardo Malipiero*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen in corso di stampa.

- mente sua madre. Incontro che, manco a dirlo, avviene esattamente a metà della scena, e nell'esatta battuta centrale Ulisse esclama la parola: «Madre».
- L'*Ulisse* è interamente costruito attraverso perfette corrispondenze numeriche, pur nella sua enorme ampiezza: le battute di Prologo + Primo Atto – scene I-VI = 1071 battute – con quelle di Secondo Atto + Epilogo – scene VIII-XIII = 1122 battute – corrispondono alla perfezione: basta sottrarre le battute della danza di Melanto e l'introduzione di Eumeo (51 battute complessive), e la corrispondenza è perfetta: 1071 battute. Non viene computata la scena VII, che non ha corrispondenze drammaturgiche, mentre rigorosa è la corrispondenza proporzionale del numero di battute degli episodi a specchio della celebre "volta" ulissica (I-XIII; II-XII; III-XI ecc.) o veri e propri retrogradi numerici ("Il Regno dei Cimmeri", l'episodio più vasto, si presenta con una *diminutio* numerica 3-2-1, ovvero 321 battute, quasi metafora di un luogo dove tutto finisce; "L'Epilogo", che mostra Ulisse solo in mare aperto, in viaggio verso la conoscenza, si compone di una *augmentatio* numerica esattamente inversa 1-2-3, ovvero 123 battute). Il numero complessivo dell'*Ulisse* (2514 battute) è composto a sua volta di quattro numeri che addizionati nel loro insieme fanno 12, mentre addizionati a due a due (gli estremi e gli interni) fanno 6.

Tornando ai dodici Libri che compongono il *West-östlicher Divan*, Dallapiccola sceglie sette quartine (dodici e sette, numeri emblematici di dodecafonia e tonalità): una dal quarto libro, *Tefkir Nameh* (Libro delle Meditazioni), le altre dal *Buch Suleika*, che è un libro nel libro ed è l'ottavo. Impossibile anche in questo caso non notare le corrispondenze o le dualità numerologiche (fra l'altro dei Libri quarto e ottavo, numeri che sommati continuano a fare dodici): la prima quartina è presa dall'ultima parte del *Buch Suleika*, quella che inizia con le parole *Abglanz* (Riflesso). Lo specchio, il riflesso, è alla base di tutto il procedere dodecafonico, e non è solo un procedimento tecnico. Tecnicamente lo svolgimento è raffigurabile con le quattro lettere dell'alfabeto nelle forme O-R-I-RI (Originale-Retrogrado-Inverso-Retrogrado Inverso):

b	d
p	q

ma la sostanza di tale procedimento è teologica: Dio è incomprendibile, irraffigurabile, irriproducibile e immemorabile. Il procedere

seriale può essere osservato come una metafora dell'idea di Dio: mentre la facile melodia, o la canzonetta, è percettibile e comprensibile, è Idea concreta di ciò che si può toccare, il vitello d'oro di Aronne; la serie dodecafonica è invece impercettibile e incomprensibile, irriproducibile, irraffigurabile. Come in una camera di specchi, nella quale è difficilmente definibile e identificabile lo specchio originario. Si legga a tal proposito ciò che proprio Dallapiccola ama sottolineare delle opere bibliche di Schönberg: «L'idea, concepita nella gioia, nata nel dolore, cresciuta fra le rinunce, non ammette di essere materialmente attuata, allo stesso modo che Dio non ammette di essere *raffigurato*»¹². Con la sua opera Dallapiccola arriva alle estreme conseguenze della irraffigurabilità seriale. Irraffigurabile come l'idea astratta di ciò che non si può toccare, l'idea mosaica di Dio. *Abglanz*.

Sviluppi della dodecafonia in Italia

È necessario immaginare il linguaggio dodecafonico nella sua estrema difficoltà di comprensione, metafora biblica dell'accesso a una conoscenza riservata a pochi. I grandi artisti del Novecento, da Picasso a Webern, mostrano d'altronde di non curarsi più di tanto del problema della comunicazione. Mann ne parla nel saggio *L'artista e la società*. Cocteau, dal canto suo, scrive: «Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi». Quanto a Dallapiccola, egli scrive, nel 1924, a commento dello scandaloso comportamento del pubblico fiorentino all'esecuzione del *Pierrot lunaire* di Schönberg: «L'artista ha problemi ben più gravi da risolvere che non quello di allietare la serata di alcune centinaia di persone convenute in una sala da concerto». E proprio Schönberg sentenza, senza possibilità di replica: «Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen».

¹² L. DALLAPICCOLA, *The Dramatic Aspect of Schönberg's Work (Schönberg compositore di teatro)*, conferenza tenuta alla Leeds University (23 ottobre 1974), in Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Luigi Dallapiccola (d'ora in poi ACGV, LD), LVIII, pp. 7-8.

Già dal 1924 Dallapiccola comincia il suo lungo percorso dodecafonico, nello spirito schönberghiano della radicale responsabilità etica dell'artista. Il problema della *Verantwortung* posto da Martin Heidegger in relazione ai drammi del Novecento viene totalmente abbracciato dal compositore che non si tira indietro di fronte alle più gravose responsabilità di uomo e di artista. L'esperienza dodecafonica di Luigi Dallapiccola si configura come evoluzione progressiva e costante, con Arnold Schönberg quale stella polare dell'intero percorso, e associa il sapere tecnico-musicale all'evoluzione interiore. Le sue opere sono illuminate dalla decisiva amicizia con Arnold Schönberg e con Thomas Mann in una complessa dialettica del pensiero che si nutre di un elemento fondamentale: il *dubbio*, teologicamente inteso, e motore della più ampia ricerca spirituale del musicista, si avvale della tecnica dodecafonica per raggiungere i più estremi confini della conoscenza suprema. Dai *Goethe-Lieder* a *Ulisse* il percorso è lungo e frastagliato: la serie va pian piano frantumandosi e perdendo le proprie peculiarità tecniche a favore del suono (che Dallapiccola accoglie dall'esperienza weberniana). Il risuonare incessante del goetheano *Ist's möglich* si trasforma in un *leit-motiv* a partire dal quale la prassi tecnica e l'interrogazione esistenziale convivono nella pacificazione del dubbio infine risolto. La dodecaфония è forse la strada più avanzata mai percorsa dall'uomo alla ricerca di Dio: in essa risiede il grande segreto della montagna.

Dagli anni Trenta agli inizi degli anni Cinquanta, Dallapiccola sviluppa i canoni del proprio procedere seriale, alla ricerca di una tecnica e di un linguaggio che deve conquistare da solo, passo dopo passo, senza alcun aiuto. Con il raggiungimento di una altissima perizia intorno al 1950, il percorso tecnico porta progressivamente a una frammentazione seriale.

Per semplificare un concetto forse difficile da cogliere come la frammentazione seriale dentro l'ambito dodecafonico, facciamo un esempio con alcune semplici nozioni di fisica nucleare: si credette fino a un certo punto che l'elemento più piccolo in natura fosse *l'atomo*; si è dimostrato, successivamente, che il mondo sub-atomico

e sub-nucleare è ben ricco di altri elementi ancor più elementari, come nucleo e elettroni, protoni e neutroni, e ancora neutrini. Ecco, nella serialità dodecafonica avviene un po' la stessa cosa: dalle dodici note di una serie derivano frammentazioni successive che portano a sole tre note quali nuclei fondanti di un intero procedimento musicale, fino all'elemento molecolare più piccolo, il semitono.

I *Goethe-Lieder* concludono appunto tutto un percorso di acquisizione "elementare" della tecnica dodecafonica, e aprono la via alle più severe speculazioni che porteranno all'*opus magnum*, ovvero alla grande opera *Ulisse*. Nella serie dei *Goethe-Lieder* scompare ogni «suggerimento di carattere tonale, mentre si nota l'accentuazione della tendenza a ruotare intorno all'intervallo di semitono. Le prime tre note sono la citazione letterale dell'*incipit* della prima della *Liriche di Anacreonte*¹³».

Con i *Goethe-Lieder* compare, come atomizzazione del materiale seriale, la microserie di tre note, da cui emerge progressivamente una razionalità costruttiva e strutturale, con una generalizzata estensione del principio di canone e una tendenza alla serializzazione delle durate, dei timbri e di ogni altro aspetto. Nella serie Dallapiccola riesce a configurare sempre più gli elementi caratterizzanti dell'intero brano, fra cui il semitono, che troverà la sua codificazione nel paradigmatico «Mi-Fa-Mib» dei *Goethe-Lieder*.

Nasce qui la nuova serialità atomizzata. Non si tratta, si badi bene, solo di un fatto tecnico: con i *Goethe-Lieder* si compie anche la grande svolta teologica, espressione della domanda e del dubbio. Domanda che solo alla fine del percorso potrà dissolversi nella certezza della fede.

Con le prime microserie e le conseguenti serie derivate, usate per la prima volta in *Job*¹⁴, inizia dunque il cammino della

¹³ G. MONTECCHI, *L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola*, in «Rassegna veneta di studi musicali», V-VI (1989-1990), Cleup, Padova 1990, pp. 331-359, qui p. 346.

¹⁴ M. RUFFINI, *Giobbe furioso: premonizioni di Ulisse. Il poema del pessimismo e della rivolta*, in *Luigi Dallapiccola: Il Prigioniero / Job*, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, Stagione Lirica 2004, maggio 2004, pp. 57-111.

“domanda” che, attraverso le opposte fasi di “furore e raccoglimento” tipiche di Dallapiccola, permetterà a quel “dubbio” di incunarsi nella preghiera di *An Mathilde*, nella simbolica croce dei *Cinque Canti*, nel *Natale* di Flushing, nel *Requiescant* per la madre morta (dove scompaiono definitivamente nella formulazione seriale quarte e quinte, già di fatto assenti da *Job*), nelle *Pregchiere* di Murilo Mendes; mentre il dubbio continuerà a cercare risposte in brani come *Three Questions with Two Answers* o *Parole di San Paolo*. Finalmente con *Ulisse*, la cui serie fondamentale inizia con la stessa microserie dei *Goethe-Lieder*, e dove una serie del primo atto è derivata dalla serie fondamentale di *Job*¹⁵, tutte le domande trovano “la risposta”, *Es ist möglich!* (È possibile!).

L'irraffigurabilità seriale ha la prima origine, in Dallapiccola, proprio qui. Un percorso di assoluto sincretismo culturale, nel quale musica e parola letteraria si uniscono e si fondono in un *unicum* indissolubile, fin dalla primaria struttura fonema-suono. Dai *Goethe-Lieder* Dallapiccola parte verso i lidi della fede e della conoscenza suprema. Da questo momento niente è più definibile con certezza: il dubbio teologico si trasforma in dubbio seriale, e l'*Ist's möglich?* si riverbera nell'eterna impossibilità dell'*Unmöglich* e dell'*Unbegreiflich*.

Nei *Goethe-Lieder* si incontrano – protetti da un cifrario segreto – il percorso tecnico, ormai compiuto, e quello spirituale che da qui parte per raggiungere, con l'*Ulisse*, i lidi della fede e della conoscenza suprema. Nasce il dubbio, motore di tutto il nuovo percorso da compiere, nel suo postulato più estremo: come *West-östlicher Divan* è l'*Urpflanze*, la pianta che è tutte le piante, i *Goethe-Lieder* sprigionano il dubbio che è tutti i dubbi: *Ist's möglich?* È possibile?

I *Goethe-Lieder* sono il perno del magistero dallapiccoliano, e rappresentano il punto di volta tecnico, semantico e teologico, la spinta propulsiva per tutta l'opera successiva che dalla metà degli anni Cinquanta porta Dallapiccola alle estreme conseguenze di *Ulisse* (risposta cristiana, di luce e speranza, all'opera ebraica

¹⁵ ACGV, LD, Mus. 101.

di Schönberg, dove la speranza è assente, il dramma eterno). Nei *Goethe-Lieder* avviene la trasfigurazione e la trascolorazione di Suleika: nel *piano musicale* della frammentazione seriale dodecafonica; in quello *semantico* di unione assoluta fra parola e suono; nel *piano teologico* del dubbio supremo; infine in quello *famigliare* del canto d'amore per Laura. Tutto si svolge fra dubbio e fede, tecnica e spirito, *anima et corpo*.

Dall'apiccola frequenta la lettura del *West-östlicher Divan* fin dalla giovinezza, ma né Schubert con i suoi due *Lieder* dedicati a Suleika (D. 717 e D. 720) né Goethe gli fanno intuire il mondo che sta dietro questi personaggi a cavallo fra più culture. Scrive il compositore:

Non ho atteso di aver passato da tanto “il mezzo del cammin di nostra vita” per leggere il *West-östlicher Divan*. Anzi, fra tutte le opere di Goethe, questa è una di quelle che più frequentemente mi avvenne di scorrere già dal tempo della mia giovinezza. Ma è soltanto da pochi anni che il personaggio di Suleika cominciò ad assumere nella mia fantasia un contorno netto e definito. Il fatto che Schubert abbia scritto qualche *Lied der Suleika* non mi portò ad approfondire la conoscenza di tale personaggio; il fatto che Goethe abbia parlato di un tale “*Jussuf*” non mi portò neppure a sospettare la vera essenza sua. Appassionato lettore di Thomas Mann, e soprattutto della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli*, debbo al Mann, oltre a tanti e tanti motivi di riconoscenza, quello di avermi chiarito chi Suleika fosse stata e chi fosse stato Jussuf. Il Mann rifà il “processo” alla infelice moglie di Potiphar (e ammette di essersi “adoperato per la causa” di Mut-Em-Enet) riuscendo a proiettare sulla figura della donna una luce assai diversa da quella tramandata dalla estrema brevità del racconto biblico e seguita in quadri e arazzi senza numero (“Passato adunque assai tempo, la padrona fissò i suoi occhi sopra Giuseppe, e disse: Dormi meco”; Genesi, XXXIX/7). Il Mann è disposto a perdonare molto a Mut-Em-Enet e, in fondo, una sola cosa deplora: la “nota arringa” che con tono demagogico rivolse agli Egiziani, onde aizzarli contro Giuseppe. Qui Thomas Mann è molto vicino a Dante, nella valutazione reale dei fatti. E Dante (“L'una è la falsa che accusò Giuseppe”; *Inferno*, XXX) colloca la donna tra i falsatori di parola. In *Joseph der Ernährer* (Giuseppe il nutrito) il Mann ci narra come e con quali modificazioni la leggenda di Mut-Em-Enet sia passata in Persia: Suleika è il nome che la leggenda persiana attribuì alla moglie di Petepre; Jussuf quello dato al figlio di Giacobbe e di Rachele (cfr. il capitolo “Der versunkene Schatz”). È soltanto dopo un simile chiarimento che la figura di Suleika mi apparve definita, per quel tanto almeno che fosse necessario per mettere la mia fantasia “in vibrazione”».

È un accavallarsi di interrogativi supremi che attraversano Oriente e Occidente, e continuano a interrogarsi senza sosta. Interrogativi. Il biblico «Invenitque eum via errantem in agro, et interrogavit quid quaereret» della *Genesi*, si trasforma nel «Chi cerchi?» del *Giovane Giuseppe* di Mann, e in «Sempre! Mai!» dell'*Ulysses* di Joyce, fino all'«Ist's möglich» di Goethe e infine nel «Chi sei? Che cerchi?» della scena dei Cimmeri nell'*Ulisse* dallapiccoliano. Proprio nel corso dei seimila passi che compie con matematica esattezza nella sua giornaliera passeggiata, Dallapiccola si ferma con regolarità a pregare sotto la croce giottesca nella chiesa di San Felice in Piazza. «E, mentre prego», egli dice «vedo come il “Chi sei?” possa assumere altre dimensioni. Domanda *fondamentale* nella vita; “Ist's möglich?” è sempre la domanda-base»¹⁶.

La genesi dei *Goethe-Lieder* è riconducibile all'ultima delle sette quartine, e quel numero di sette quartine si presta a una perfetta disposizione piramidale a specchio (ancora una volta, come quella del *Don Giovanni*¹⁷ mozartiano desunta dallo stesso Dallapiccola, o quelle di *Job*¹⁸ e *Ulisse*¹⁹): tutto converge verso la centralità della quarta quartina, che si pone al vertice del disegno, e che trova nella prima e nella settima quartina il punto di partenza e di arrivo. Disposizione che trae origine e necessità dalla stessa struttura delle quartine di Goethe, estrapolate da Dallapiccola in forma ciclica. Il nome Suleika viene pronunciato per la prima volta nella parte più alta della forma piramidale,

¹⁶ L. DALLAPICCOLA, *Diario*, 21 marzo 1962.

¹⁷ Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Appunti sulla scena della statua del “Don Giovanni”*, in «La Rassegna musicale», XX, 2 (aprile 1950), pp. 107-115. [ACGV, LD.XLIX.27]; cfr. L. DALLAPICCOLA, *Notes on the Statue Scene “Don Giovanni”*, in «Music Survey», III, 2 (dicembre 1950). [ACGV, LD.S.52]; cfr. L. DALLAPICCOLA, *Nota a “Don Giovanni” di Mozart e la “Fantasia sul Don Giovanni” di Liszt*, in F. BUSONI, *Lo sguardo lieto*, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 348 n.; cfr. L. DALLAPICCOLA, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel “Don Giovanni” (1949-1969)*, in ID., *Parole e musica*, a cura di F. NICOLODI, introd. di G. GAVAZZENI, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 39-65, qui p. 47.

¹⁸ Cfr. RUFFINI, *Giobbe furioso: premonizioni di Ulisse*, cit., pp. 57-111, qui p. 77; cfr. M. RUFFINI, *Trinità e Quadrinità da Schönberg a Dallapiccola. Teologia dodecafonica*, in RUFFINI – SCHMIDT – SCHNEIDER (a cura di), *Esordi e sviluppo della dodecafonia in Italia*, cit.

¹⁹ Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970, p. 183.

ovvero nel quarto numero (*Von Suleika zu Suleika*), mentre la forma fondamentale della serie musicale appare all'inizio della settima quartina (*Ist's möglich?*). Anche l'andamento musicale segue il corso "a volta" della composizione di andata e ritorno: una progressiva accelerazione verso il centro, dal lento fino all'impetuoso, e un ritorno fino al quasi lento che fa di questa opera un *unicum* non divisibile.

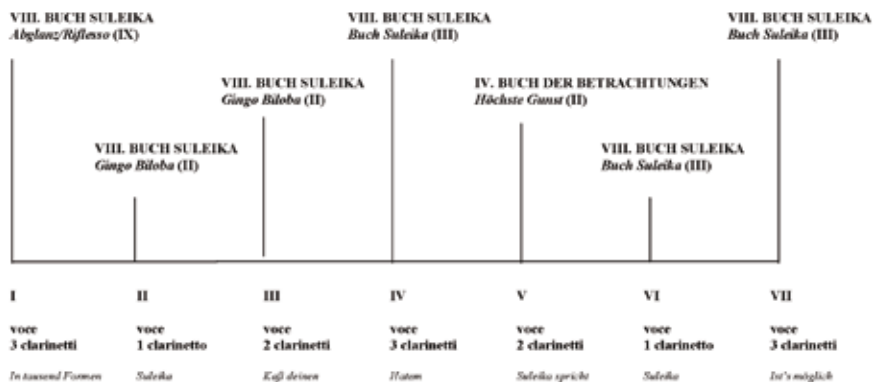


FIGURA 1

Mario Ruffini, *Diagramma della struttura dei "Goethe-Lieder" di Luigi Dallapiccola e dell'utilizzo dei testi tratti dal "West-östlicher Divan" di Johann Wolfgang von Goethe*

Quarto libro

SULEIKA NAMEH. BUCH DER BETRACHTUNGEN (LIBRO DELLE MEDITAZIONI)

Höchste Gunst (Grazia suprema) *Parla Suleika - Der Spiegel sagt mir...*[Dallapiccola: V quartina]

Ottavo libro

SULEIKA NAMEH. BUCH SULEIKA (LIBRO DI SULEIKA)

Einladung (Invito) *Suleika - Ist's möglich* [Dallapiccola: VII quartina]

Gingo Biloba *Suleika - Die Sonne kommt!* [Dallapiccola: II quartina]

Gingo Biloba *Suleika - Laß deinen süßen Rubinenmund* [Dallapiccola: III quartina]

Buch Suleika *Hatem - Möge Wasser springend* [Dallapiccola: IV quartina]

Buch Suleika *Suleika - Kaum daß ich dich wieder habe* [Dallapiccola: VI quartina]

Abglanz (Riflesso) *Suleika - In tausend Formen magst* [Dallapiccola: I quartina]

Le tre quartine (Prima, Quarta, Settima), non a caso, presentano l'organico intero (voce e tre clarinetti); i numeri di passaggio (seconda e terza quartina da un lato; quinta e sesta dall'altro) sono in progressione crescente prima (uno, due clarinetti) e decrescente poi (due, un clarinetto). Si può facilmente notare la corrispondenza fra n. 1 che "riflette" a specchio n. 7 (*Abglanz-Suleika*), entrambi con tre clarinetti; fra n. 2 e n. 6 (*Gingo Biloba-Suleika*), entrambi con un clarinetto; fra n. 3 e n. 5 (*Gingo Biloba-Höchste Kunst*), entrambi con due clarinetti; e la solitudine non rispecchiata della sommità della volta, il n. 4 (Buch Suleika), il cui andamento "impetuoso; appassionato" sembra metafora di un orgasmo intellettuale, vertice paramidale della volta che nella sua unicità non trova corrispondenza con altri numeri. Il n. 1 iniziale, il n. 4 centro della volta e il n. 7 finale hanno tre clarinetti: il tre teologico che sempre ricorre. Gli altri numeri (n. 2 e n. 3 da un lato; n. 5 e n. 6 dall'altro) sono strutturali all'organizzazione della volta drammaturgica:

n. 1 [Lento]	Canto + 3 Clarinetti	VIII. Buch Suleika	<i>Abglanz / Riflesso</i>
n. 2 [Sostenuto; declamando]	Canto + 1 Clarinetto	VIII. Buch Suleika	<i>Gingo Biloba</i>
n. 3 [Volante; leggero]	Canto + 2 Clarinetti	VIII. Buch Suleika	<i>Gingo Biloba</i>
n. 4 [Impetuoso; appassionato]	Canto + 3 Clarinetti	VIII. Buch Suleika	<i>Buch Suleika</i>
n. 5 [Estatico; contemplativo]	Canto + 2 Clarinetti	IV. Buch der Betrachtungen	<i>Höchste Kunst / Gioia suprema</i>
n. 6 [Molto moderato; teneramente]	Canto + 1 Clarinetto	VIII. Buch Suleika	<i>Suleika</i>
n. 7 [Quasi lento]	Canto + 3 Clarinetti	VIII. Buch Suleika	<i>Ist's möglich</i>

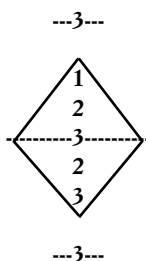


FIGURA 2

Mario Ruffini, *Schema piramidale a specchio dei "Goethe-Lieder" di Luigi Dallapiccola*

Un lavoro, questo, che il compositore intende come un primo esempio di musica visiva, chiedendo all'editore di pubblicare in

In tausend Formen magst du dich verstecken,
 Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;
 Du magst mit Zauberschleiern dich bedeckeng ^{no!} *o è fonibile; oppure (negli): ?*
 Allgegenwärtige, gleich erkenn ich dich. *Allegoriat'ge*

Die Sonne kommt! Ein Prachterschein, [!]
 Der Sichelmünd umklammert sie.
 Wer konnte solch ein Paar vereinen?
 Dies Räthsel, wie erklärt sichs? Wie? *Räthel si # nich's*
cost Brundach
[ma Gräp: sichs]

Lass deinen süßen Rubinenmund
 Zudringlichkeiten nicht verfluchen [Ⓢ] → *preferisci:*
 Was hat Liebeschmerz andern Grund [□] *□, Brundach e Gräp.*
 Als seine Heilung zu suchen?

(incipit: "An den ^s lustgen Brunnens Rand")
 Möge Wasser springend, wallend [□] *□* *□* *cost Gräp - e mi*
 Die Cypressen dir gestehn: *permanente!*
 Von Suleika zu Suleika *[Brundach segue intep. trad.]*
 Ist mein Kommen und mein Gehn.

Der Spiegel sagt mir, ich bin schön!
 Ihr sagt, zu altern sei auch mein Geschick.
 Vor Gott muss Alles ewig stehn,
 In mir liebt ihn für diesen Augenblick. *□: □: /a Gräp e Brundach /i " " "*

Kaum dass ich dich wieder habe, *Gräp: Wiederhabe in una parola*
 Dich mit Kuss und Liedern labe,
 Bist du still in dich gekehret [Ⓢ] → *preferisci: Brundach? Gräp?*
 Was beengt und drückt und störet?

Ist's möglich, dass ich Liebschen dich kose, *x Ist's id, Liebchen, cost Gräp*
x cost Brundach (2 righe!)
 Vernehme der göttlichen Stimme Schall!
 Unmöglich scheint immer die Rose,
 Unbegreiflich die Nahtigall.

FIGURA 3

Le sette quartine tratte dal "West-östlicher Divan" di Johann Wolfgang von Goethe nella traduzione di Luigi e Laura Dallapiccola (ACGV, Fondo Luigi Dallapiccola)

partitura anche due preziose miniature tratte da *Die persisch-islamische Miniatur-Malerei*. Le sette quartine esprimono, fra parola e musica, il ciclo di un intero giorno, con l'amata che si riveste, il sole che sorge, fino alla metafora notturna dell'usignolo. Il dubbio che qui si origina porta alle più alte speculazioni teologiche delle *Parole di San Paolo*, poi alle stelle con cui Dante termina le tre cantiche e al grido di Sant'Agostino («Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum») che chiude l'*Ulisse*. Un dubbio che conduce a estreme conseguenze escatologiche.

Solo vent'anni dopo, l'*Unmöglich*, l'*Unbegreiflich* potranno tramutarsi nella quiete della fede trovata. Il dubbio teologico, dai *Goethe-Lieder*, percorre tutto il cammino dall'apiccoliano. Ulisse compie, dopo Omero e dopo Dante, una vera rivoluzione: scopre Dio. E quando alla fine della grande opera esclama: «Signore», nel mare aperto e sotto le stelle di dantesca memoria, in quel momento il dubbio goetheano (*Ist's möglich?*) finalmente e definitivamente si scioglie: *Es ist möglich!*, certezza che si conferma subito dopo con *Lux*, la composizione ultima fra cielo e terra.

Le sette quartine si configurano schematicamente nel modo seguente:

I. [*In tausend Formen*]²⁰

In tausend Formen magst du dich verstecken,	In mille forme ami nasconderti, [<i>Anche se ti nascondi in mille forme</i>] ²¹
Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;	Eppure, amatissima, ti riconosco subito;
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,	Ami rivestirti con veli magici, [<i>Di mille veli incantati puoi vestirti</i>]
Allgegenwärt'ge, gleich erkenn ich dich.	Riconosco subito la tua onnipresenza.

La prima quartina («In tausend Formen magst du dich verstecken») è un dichiarato riferimento alla litania dei novantanove nomi di Allah. L'articolazione seriale contrappunta il significato delle parole: mentre la voce canta «In mille forme ami nasconderti»,

²⁰ J. W. v. GOETHE, *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), "Abglanz" (Riflesso), [*In tausend Formen/In mille forme*], in Id., *West-östlicher Divan*, cit., pp. 368-369.

²¹ In corsivo le correzioni autografe di Luigi e Laura Dallapiccola, ACGV, Fondo Luigi Dallapiccola (cfr. fig. 3).

la serie dodecafonica si nasconde dividendosi fra i tre clarinetti, mentre sulle parole che chiudono la prima quartina («riconosco subito la tua presenza») la serie si presenta per intero in forma di melodia; vere simbologie sincretiche. Suleika, il cui nome è taciuto, viene trasfigurata in mobile e multiforme forza della natura. Immanenza della trascendenza: la filosofia naturale e la religione di Goethe si dispiegano in questa folgorante lirica, per la quale il poeta adotta liberamente lo schema del *ghazal*. La capacità goetheana di forgiare neologismi è portata al massimo della sapienza. Era impossibile rendere in italiano con un'unica parola, in maniera accettabile, gli epiteti formati con il prefisso “all” (onni-) e mantenere così l'estrema condensazione dei significati propria dell'originale. Siamo di fronte a una sorta di Ur-poetico.

II. *Suleika*²²

Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen!

Il sole sorge! Un'apparizione sontuosa!

[*radiosa*]

Der Sichelmond umklammert sie.

La falce della luna lo circonda.

[*abbraccia*]

Wer konnte solch ein Paar vereinen?

Chi potrebbe unire una simile coppia?

Dies Rätsel, wie erklärt sich's? Wie?

Questo indovinello come si spiega? Come?

[*Come si spiega l'enigma*]

La seconda quartina («Die Sonne kommt!») tratta della dualità maschile e femminile, sole e luna, ricordo di un dono di Marianne a Goethe, un Ordine turco che raffigurava il sole abbracciato alla mezzaluna. Qui la simbologia dodecafonica utilizza tutte le forme di retrogrado e inverso per contrappuntare la dualità sole-luna. È forse possibile commentare questa miracolosa quartina con i versi del sultano Selim I (XVI secolo): «La notte, nel sonno, ho creduto / di vedere la luna. / Ma al risveglio, inatteso, / sorgeva il sole». Va però ricordato anche un episodio biografico dell'amore fra il poeta e Marianne: poco prima del loro incontro a Heidelberg, Goethe e Marianne erano stati alla Fiera di Francoforte. La giovane donna aveva allora regalato al poeta un Ordine turco, che raffigurava il

²² J. W. v. GOETHE, *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), “*Gingo Biloba*” [Suleika], in Id., *West-östlicher Divan*, cit., pp. 294-295.

sole abbracciato alla mezzaluna, fingendo di averlo avuto da un mercante. Il poeta non dimenticò quel dono.

III. [*Laß deinen*]²³

Laß deinen süßen Rubinenmund

Zudringlichkeiten nicht verfluchen:

Was hat Liebesschmerz andern Grund,
Als seine Heilung zu suchen?

Lascia la tua dolce bocca di rubino

[*Non permettere alle tue labbra di rubino*]

Non maledire le invadenze:

[*di maledire queste mie pressioni:*]

La pena d'amore ha altro scopo

Che di cercare la sua guarigione?

Nella terza quartina («Laß deinen süßen Rubinenmund») il poeta canta in forma metaforica la vicinanza delle labbra dei due amanti, che riprenderà nella quartina successiva (non messa in musica da Dallapiccola), e che ben si commenta con una frase delle cronache di viaggio dell'ammiraglio Kâtebi Rumi: «Se fra te e l'amata tanto spazio ci fosse quanto tra Oriente e Occidente, / corri mio cuore! Ché per gli amanti Bagdad non è lontana».

IV. *Hatem*²⁴

Möge Wasser, springend, wallend,
Die Cypressen dir gestehn:

Von Suleika zu Suleika

Ist mein Kommen und mein Gehn.

Vogliono la zampillante e ondeggiante acqua,

E i cipressi confessarti:

[*possano assicuarti*]

Da Suleika a Suleika

È il mio venire e il mio andare.

Nella quarta quartina (*Hatem*), massimo momento drammatico dei *Goethe-Lieder*, è *Hatem* che parla. Il libro di Suleika è diviso in due parti strettamente collegate, che ripropongono nella loro struttura il concetto base dell'uno e del doppio. Fino a questo momento l'accento era posto prevalentemente sulla felicità di stare uniti; d'ora in poi cadrà su separazione e lontananza, che assumono toni cosmici e spirituali. Impressionante la forza cosmica del verso «Ist mein Kommen und mein Gehn» (È il mio venire e il mio andare), che da solo racchiude mille anni di pensiero filosofico, come il «Tutto scorre» (*Panta rhèi*) di Eraclito. La forza di quel verso, leggibile con ogni significato, diventa ancora più estrema con il verso che

²³ ID., *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), "Gingo Biloba" [Lascia la tua dolce], in ID., *West-östlicher Divan, cit.*, pp. 318-319.

²⁴ ID., *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), "Hatem", in ID., *West-östlicher Divan, cit.*, pp. 326-327.

lo precede: «Von Suleika zu Suleika», che segna il passaggio e la trasmigrazione da una cultura a un'altra. Come la storia biblica che viene acquisita dalla Sura coranica e che arriva in Occidente nelle versioni somme prima di Goethe e poi di Thomas Mann.

V. *Suleika spricht*²⁵

Der Spiegel sagt mir: ich bin schön!
Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muss alles ewig stehn,

In mir liebt ihn für diesen Augenblick.

Lo specchio mi dice: sono bella!
Voi dite l'invecchiare sia anche il mio destino.
Davanti a Dio tutto deve stare eternamente,
[*tutto rimane eterno*]
In me lo ama per questo istante.
[*In me, per questo istante, amate Lui.*]

La quinta quartina (*Suleika spricht*) sviluppa il motivo del decadimento universale, nello spirito del *Secondo Faust* («Alles Vergänglichches / ist nur ein Gleichnis» – Attraverso l'attimo terreno traspare l'eterno), e utilizza la figura dello “specchio”, che tanta parte ha nella dodecafonia. («Der Spiegel sagt mir: ich bin schön!» / Lo specchio mi dice: sono bella!). Va ricordato che questa quartina aveva attratto anche Anton Webern, che ne aveva composto alcuni schizzi, dedicandole degli abbozzi.

VI. *Suleika*²⁶

Kaum dass ich dich wieder habe,

Dich mit Kuss und Liedern labe,
Bist du still in dich gekehret;

Was beengt und drückt und störet?

Appena ti ho nuovamente,
[*Appena ti ho ritrovato*]
Te con baci e canti ristoro,
Tu sei ritornata a te silenziosamente:
[*tu, silenzioso, in te ti chiudi*]
Che cosa stringe e spinge e disturba?
[*Cosa ti opprime, angoscia, disturba?*]

Il ritrovarsi e il perdersi di nuovo è il tema della sesta quartina (*Suleika*). Tragico il destino degli amanti, segnato da quel verso prima sottolineato «Ist mein Kommen und mein Gehn». E come dicevamo, l'accento è ora più frequente sulla separazione e la lontananza.

²⁵ ID., *Tefkir Nameh. Buch der Betrachtungen* (Tefkir Nameh. Libro delle Meditazioni), “Höchste Kunst/Grazia suprema” [Suleika Spricht/Parla Suleika], in ID., *West-östlicher Divan*, cit., pp. 202-203.

²⁶ ID., *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), “*Buch Suleika*” [Suleika], in ID., *West-östlicher Divan*, cit., pp. 328-329.

VII. [*Ist's möglich*]²⁷

Ist's möglich, dass ich, Liebchen, dich kose,
 Vernehme der göttlichen Stimme Schall!
 Unmöglich scheint immer die Rose,
 Unbegreiflich die Nachtigall.

E, possibile, che io tesoro ti accarezzi,
 Odi il suono della voce divina!
 Impossibile sembra sempre la rosa,
 Inafferrabile l'usignolo.
 [*Incomprensibile l'usignolo*]

È la settima quartina a segnare e racchiudere tutti i significati che Dallapiccola ripone nei *Goethe-Lieder* e nel suo verso paradigmatico: *Ist's möglich*. La rosa e l'usignolo sono motivi cari alla poesia persiana e araba, frequenti in Hâfez. Il motivo della rosa verrà ripreso da Goethe anche nelle tarde liriche delle *Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten* (*Ore e stagioni tedesco-cinesi*) di cui questa poesia anticipa il tono.

Ist's möglich?

Una piccola frase di tre sillabe, che si fanno suono per vera osmosi fra parola e notazione musicale (*Ist's*[Mi] *mö*[Fa]-*glich*[Mib]), rappresenta una trasmutazione semantica che ha pochi precedenti nella storia della musica. Il dubbio che qui si origina ci riconduce alle più alte speculazioni. Ed è Thomas Mann, di cui sono imbevuti la cultura e lo spirito dallapiccoliano, che contribuisce a determinare questo passaggio, dall'impossibilità del dubbio goetheano alla possibilità teologica di *Ulisse*. Lo scrittore tedesco rappresenta la memoria più profonda della natura dallapiccoliana, non il Thomas Mann diabolico del *Doctor Faustus*, ma quello solare di *Giuseppe e i suoi fratelli*. Con lui, Dallapiccola ha uno stretto rapporto intellettuale e personale, iniziato come insegnante di sua figlia Monika. Celebre il loro primo incontro, avvenuto il 27 giugno 1952 all'Hotel St. Regis di New York (in una traversa della Fifth Avenue), dove il compositore italiano si recò a far visita allo scrittore. A Thomas Mann, Dallapiccola dedica il secondo pezzo dei *Canti di liberazione*, per il suo compleanno del 6 giugno 1955. Mann, da parte

²⁷ ID., *Suleika Nameh. Buch Suleika* (Suleika Nameh. Libro di Suleika), "Buch Suleika" [*Ist's möglich/È possibile*], in ID., *West-östlicher Divan, cit.*, pp. 286-287.

sua, dedica a Dallapiccola la prima edizione italiana delle *Storie di Giacobbe*. Interessante è cogliere il fatto che fra Thomas Mann e Dallapiccola non si parla mai del *Doctor Faustus*, se non di sfuggita in occasione della polemica fra Schönberg e lo scrittore tedesco («Dagli uomini si deve estrarre il bene e ignorare il male»²⁸). Perché Dallapiccola cerca in Thomas Mann la luce, non le diaboliche virtù di Adrian Leverkühn, così strutturalmente legate a Arnold Schönberg. Il loro scambio avviene sempre e solo attraverso *Giuseppe e i suoi fratelli*, il grande romanzo della luce, che Dallapiccola accosta all'*Ulysses* di Joyce. Quella stessa luce che, come Giuseppe, egli trova per sé e per il suo eroe Ulisse alla fine di una intera vita di sofferenza passata con la volontà di uscire dal pozzo, metaforicamente rappresentabile prima dalle foibe istriane, poi dal pozzo del romanzo di Thomas Mann. Dallapiccola riunisce in modo compiuto la memoria consapevole e la memoria inconsapevole, tutta la sua storia è un continuo, incessante esercizio di memoria, vissuto nell'inquietudine propria di ogni uomo di frontiera. E la sua opera nasce dalle vicende che lo colpiscono, nel bene e nel male, nel corso della sua infanzia. Non a caso raccomandava ai suoi studenti «Memoria, memoria e ancora memoria»²⁹.

Ma memoria di cosa? Memoria delle primitive ragioni istriane, che rimarranno sempre collegate – in modo palese o sotteso – alle vicende umane e musicali del compositore. Memoria di quelle foibe, accanto alle quali si trovava la sua casa a Pisino d'Istria, e nelle quali si svolgevano i suoi giochi di ragazzo. Una memoria fisicamente tangibile, che Dallapiccola ricorda continuamente. Scrive Massimo Mila che «i soggetti erano in lui da tempo ed esigevano di essere musicati»: chi conosce i luoghi dell'infanzia dallapiccoliana può mettere in relazione la sua casa natale di Pisino d'Istria, accanto al Castello dei Montecuccoli e a strapiombo sopra una foiba, con il celebre aforisma nietzscheano «E se guardi a lungo entro un abisso, anche l'abisso guarda dentro di te», che Dallapiccola amava citare di continuo e che è a fondamento della «reciprocità fra l'autore e la

²⁸ L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Lavinia Mazzucchetti Jollos* del 22.01.1949; ACGV, LD, Epistolario Dallapiccola – Mann.

²⁹ ID., *Appunti, incontri, meditazioni, cit.*, p. 171.

sua opera». Dal momento biografico delle foibe a Thomas Mann il passo è breve. *Giuseppe e i suoi fratelli* ha un inizio che è in stretta relazione proprio con quell'infanzia dallapiccoliana: «Profondo è il pozzo del passato. Non si dovrebbe chiamarlo insondabile?». In effetti, tutta l'esistenza dallapiccoliana, umana, musicale e spirituale, è un percorso che dal buio del pozzo tende verso la luce, dal confino e dalle leggi razziali tende verso la libertà, dal buio tonale tende verso la luce dodecafonica, dal Dubbio verso la Fede. Un continuo tentativo di trasformare il male in bene, in una costante «lotta dell'uomo contro qualcosa più grande di lui»: una lotta titanica che si ritrova in ogni sua opera musicale.

Tutto è segnato dall'inquietudine della ricerca, e l'inesausto tentativo di uscita dal pozzo, la ricerca del bene e del male che nasce dalla propria infanzia, trova in Thomas Mann la stella polare dell'accidentato percorso verso la luce. C'è un collante che lega tutto il percorso dallapiccoliano: *la memoria*. Quello delle origini istriane, espresso con molte composizioni giovanili e successivamente nelle opere della maturità con soste tonali lungo il suo percorso o con mezzi segreti³⁰; quello della propria cultura italiana (Dante); quella della propria cultura tedesca (Goethe e Thomas Mann); quello infine legato alla religiosità. Questo intreccio trova in Laura Dallapiccola, compagna di tutta una vita, vero supporto razionale e inflessibile, vera coscienza critica del compositore. Laura fu vicedirettrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e traduttrice dal tedesco all'italiano di innumerevoli testi della cultura musicologica tedesca.

In Laura Dallapiccola confluiscono tutti i fili di Arianna che la complessa e composita memoria dallapiccoliana porta con sé. *Von Suleika zu Suleika* è uno dei tanti omaggi, forse uno dei maggiori, che il compositore dedica nella segretezza dei propri sentimenti affettivi a sua moglie. Anche in questo caso Laura apporta la sua scienza linguistica nella traduzione delle sette quartine di Goethe tratte dal *West-östlicher Divan* che, come chiunque può vedere,

³⁰ Cfr. RUFFINI, *Trinità e Quadrinità da Schönberg a Dallapiccola. Teologia dodecafonica*, cit. Cfr. inoltre RUFFINI, *Dallapiccolas "unvollendeter" Ulisse als Hommage an Schönberg*, cit.

suonano come una grande dichiarazione d'amore. Dunque il protagonista segreto non è il poeta nel suo omaggio amoroso a Marianne, ma Dallapiccola stesso nel suo inno d'amore a Laura.

È la prima volta che Dallapiccola utilizza testi in lingua tedesca: vi tornerà ancora, per la seconda e ultima volta, due anni più tardi, con *An Mathilde*, la sua opera più misteriosa, intima e inquietante, una vera *Stimmung* mahleriana, su testi di Heinrich Heine (pure espressi in omaggio a una giovane donna amata, Crescenza Eugénie Mirat), composizione non più segretamente ma esplicitamente dedicata a Laura³¹. Nell'arco della sua produzione, Dallapiccola parte dai testi antichi italiani (profani e religiosi), arriva a metà del suo percorso – nella parte più tesa dell'arco – con i testi in lingua tedesca, e torna poi ai testi religiosi – antichi e non – sui quali si staglia la summa ulissica, tutta intrisa della visione dantesca.

I *Goethe-Lieder* sono dunque un concentrato di memoria e affetti, e la loro centralità nel *corpus* è anche di ordine semantico, tecnico e spirituale. In essi è posta la più pura delle gemme di Dallapiccola, messa lì, in segreto, all'inizio dell'ultima quartina.

La genesi dell'opera dallapiccoliana è riconducibile all'ultima delle sette quartine: è Suleika a essere la figura centrale, tratteggiata dalla voce di mezzosoprano e dai tre clarinetti. Il lavoro, oltre alla già citata influenza manniana, trova, nei *Canons* op. 16 di Anton Webern un precedente musicale.

Le speculazioni canoniche, come già nel *Quaderno musicale di Annalibera* – e specialmente in ciascun *contrapunctus* – si ritrovano in pieno nei *Goethe-Lieder*, dove anche gli artifici più complessi tendono verso quella «libertà che la notazione proporzionale conferiva alla polifonia del Tre e Quattrocento», grazie a un ritmo fluttuante ottenuto con una notazione puntata che scombina i rapporti fra linea orizzontale e proporzione verticale, secondo il principio ideale di *schwebender Rhythmus*. Il procedere dell'articolazione seriale contrappunta il significato delle parole, come un canone fra elementi differenti: ogni quartina trova la sua corrispondenza fra

³¹ Cfr. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato, cit.*, in particolare la scheda dedicata a *An Mathilde* alle pp. 246-250.

articolazione letterale e articolazione musicale; la serie della prima quartina è per esempio divisa fra i tre clarinetti, quasi una simbologia di ciò che la voce canta («In mille forme ami nasconderti»), mentre sulle parole che chiudono la prima quartina («riconosco subito la tua presenza») la serie si presenta per intero in forma di melodia. Altra simbologia riconoscibile, l'uso di tutte le forme di R e I con cui nel n. 2 si esprime la contrapposizione fra sole e luna.

Un ciclo, quello delle sette quartine, che si snoda con lo stesso andamento della musica. Una speculazione sottilissima, che pure non accontenta il compositore, il quale chiede – come già ricordato – al suo editore che anche la forma grafica della partitura possa permettere di evidenziare l'artificio tecnico, quasi un primo esempio di “musica visiva”. La manipolazione seriale si esalta nel suo rapporto col testo, e dalla strettissima corrispondenza fra testo e invenzione musicale nasce la cellula del settimo numero (che era stata il primo motivo ispiratore). Quella domanda di tre sillabe «Ist's möglich?» (È possibile?) diventa un anello della lunga catena di autocitazioni che percorre tutta l'opera di Dallapiccola, dove, continuando sulla via tracciata dal *Quaderno musicale di Annalibera*, vengono in luce con chiarezza le articolazioni ritmiche dentro strutture canoniche.

A differenza di Schönberg, che non trova la Parola – «O Wort, du Wort, das mir fehlt!» –, e lascia non concluso il suo *Moses und Aron*, esprimendo così appieno la propria cultura ebraica – niente può essere portato a termine –, Dallapiccola esprime la cultura cristiana con la ricerca di luce, con quelle stelle di dantesca memoria che illuminano il percorso di tutte le sue opere, una via verso la luce, teologicamente intesa. Per il compositore istriano, a differenza del suo Maestro, Dio è mèta irrinunciabile e raggiungibile! Dallapiccola arriva alla Parola che scioglie ogni dubbio, quel dubbio ontologico – «Ist's möglich?» – che dai *Goethe-Lieder* corre fino a *Ulisse*, e trova infine la risposta definitiva: «Ist es möglich!»³², grazie all'illuminazione mistica di Ulisse.

³² Cfr. GOETHE, *Il Divano Occidentale Orientale*, cit., “Wiederfinden/Ritrovare”, pp. 348-349: «Ist es möglich! Stern der Sterne».

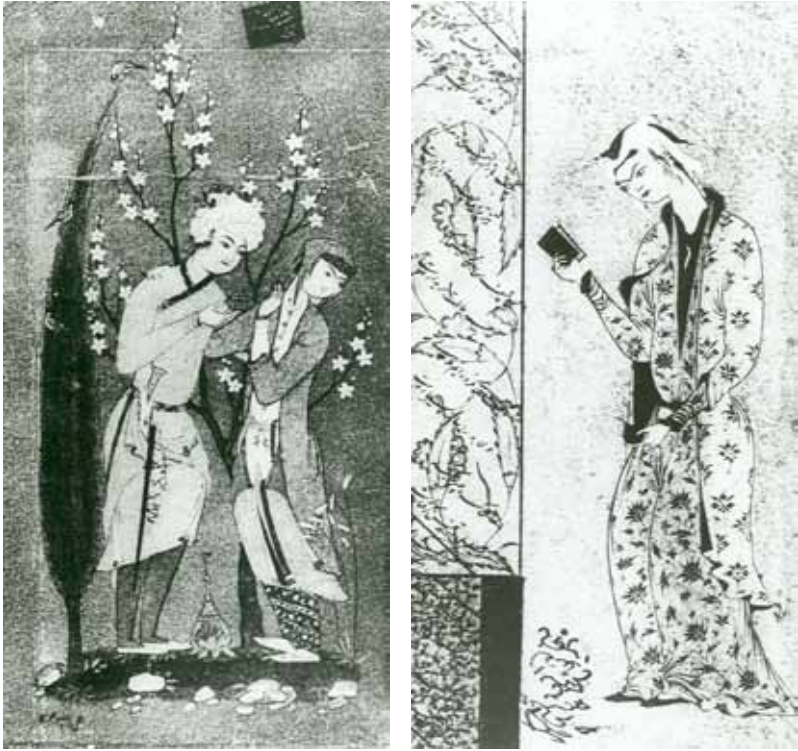


FIGURE 4-5
Ph. Walter Schulz, *Due miniature*³³

³³ Ph. W. SCHULZ, *Due miniature* tratte da *Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans*, 2 voll. (including 217 collotype plates, 6 color, folio), Karl W. Hiersemann, Leipzig 1914. Le due miniature furono scelte da Luigi Dallapiccola per la copertina dell'edizione a stampa dei suoi *Goethe-Lieder*.