

GIORDANO MONTECCHI

## IL LINGUAGGIO DELLA SOPRAVVIVENZA.

La dodecafonia di Dallapiccola fra metodo e metafora esistenziale.<sup>1</sup>

«Musica/Realtà», XVIII, 54, novembre 1997

Il tema dell'isolamento in Dallapiccola è stato sviscerato tante volte e così in profondità, che, anziché un tema da trattare, esso è ormai diventato un tema da "superare", magari seguendone certe implicazioni rimaste più in ombra. L'isolamento non fu soltanto un tema frutto di una scelta o di un destino poetico, ma fu anche per anni una condizione materiale di vita, rimanendo per tutta la vita del compositore un abito interiore di cui non poté né volle spogliarsi.

Partiamo col dire che l'isolamento, in quanto condizione e premessa della poesia e dell'arte di Dallapiccola, produce alcune conseguenze fra le quali una ci interessa in particolare. Nei fatti è possibile individuare un sostanziale parallelismo fra il delinearsi di questo motivo come dominante dell'orizzonte di Dallapiccola e il suo cammino verso la tecnica dei dodici suoni. In altre parole, più il compositore diventa consapevole e riflette sulla sua e altrui solitudine, più la dodecafonia gli si para innanzi. Concretamente, questo motivo poetico nel suo trasfigurarsi musicale (tanto più quando i riferimenti alla solitudine e alla segregazione diventano più espliciti) chiama in causa quasi regolarmente il metodo dei dodici suoni. Considerata la proverbiale originalità con cui Dallapiccola si appropria e fa uso della tecnica dodecafonica, questo eventuale radicarsi di essa in una più generale premessa poetica può dirci qualcosa di utile sugli interrogativi che ancora suscita un compositore nel quale rigore seriale e qualità lirico-espressiva crescono di pari passo, anziché essere - come solitamente accade o si ritiene accada - inversamente proporzionali.

---

<sup>1</sup> Il testo che segue è la stesura definitiva dell'intervento tenuto all'incontro di studio svoltosi il 15 marzo 1996 presso l'Università di Padova, nell'ambito della rassegna *Isolamenti 1938-1945* promosso da Fondazione Malipiero, Centro d'arte degli studenti dell'Università di Padova, Orchestra di Padova e del Veneto in collaborazione con numerose altre istituzioni culturali.

Il cammino di Dallapiccola verso la tecnica dei dodici suoni - ma lui, senza nessuna concessione a qualche malintesa ortodossia la chiamò tranquillamente dodecaфонia - abbraccia press'a poco un decennio, fra il 1935 e il 1945. Si colloca cioè nell'arco cronologico segnato dall'inarrestabile metastasi della tragedia europea e dall'angoscia crescente del vivere prigionieri di un mondo recintato di filo spinato. Un mondo però nel quale non si era tutti prigionieri allo stesso titolo e dove qualcuno - per razza, per fede politica, per credo artistico - era più prigioniero di altri, viveva insomma - sempre che gli fosse consentito - in regime di isolamento.

Ancor più della guerra in quanto tale, la ferita più profonda che segna il destino della musica novecentesca è probabilmente la rabbiosa e persecutoria politica del nazismo nei confronti dell'arte 'degenerata' e della cosiddetta 'peste giudaica' del *Musik-Bolschewismus* che provocò dapprima la dispersione dell'ambiente musicale tedesco più progressivo e innovatore, propagandosi poi, variamente attenuata ma ugualmente condizionante, oltre i confini nelle diverse aree delle quali il nazismo aveva assunto direttamente o indirettamente il controllo.

Lo sradicamento, l'isolamento dei singoli, la difficoltà dei contatti e l'attività semiclandestina furono dunque l'esperienza predominante per i compositori più avanzati di quegli anni. Questa condizione materiale ebbe una conseguenza che possiamo dire decisiva per le sorti della musica europea. Innanzitutto si determinò una generale ulteriore accentuazione del significato poetico e del valore etico della ricerca individuale e antifilistea che la musica, come tutta l'arte novecentesca, aveva ricevuto in eredità dall'Ottocento romantico e che si colorò di un sempre più acceso antagonismo e risentimento nei confronti del gusto dominante e dell'ufficialità irregimentata.

Le tante battaglie che avevano temprato il carattere e la natura della modernità musicale, da Schumann, a Mahler, a Busoni, a Schönberg, non erano che prodromi color pastello, duelli in punta di fioretto, rispetto a una condizione che nessuno avrebbe immaginato così atrocemente, fisicamente torturante. In generale si può dire che agli occhi dei compositori e degli intellettuali più aperti, la persecuzione subita dalla musica radicale - e in prima linea fra essa, la musica dello *Schönbergkreis*, si andò trasformando in un indiscusso titolo di merito, biglietto da visita onorevole, come le cicatrici per un combattente, creando un senso di solidarietà e di fratellanza fortissimo fra gli esponenti di un'avanguardia che se era numericamente minoritaria, rappresentava tuttavia la componente intellettualmente più agguerrita del panorama musicale internazionale.

Le testimonianze circa l'atteggiamento istintivamente antagonistico degli intellettuali e dei musicisti nei confronti delle politiche di regime e dell'opinione pubblica sono innumerevoli. Già in anni precedenti la catastrofe, la celebre reazione di sconforto di Alban Berg in seguito al clamoroso successo di *Wozzeck* si commenta con il sottile aforisma di Adorno secondo cui Schönberg invidiava i successi di Berg, mentre quest'ultimo invidiava gli insuccessi di Schönberg<sup>2</sup>. Questo successo sofferto come un fallimento da parte di Berg, aveva come premessa l'aspettativa di un brusco rifiuto da

---

<sup>2</sup> Cfr. TH. W. ADORNO, *Alban Berg. Der meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968; trad. it. *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 45.

parte del pubblico di un'opera che ambiva ad essere rivoluzionaria. L'accoglienza positiva gettava invece un'ombra sulla reale qualità innovativa della musica. Evidentemente non era contemplata l'ipotesi che il pubblico fosse qualcosa di diverso da una massa ottusa e dalle reazioni assolutamente prevedibili.

Hans Heinz Stuckenschmidt ha raccontato in termini molto espliciti il suo accostamento al radicalismo Schönberghiano: «Gli infami attacchi che [l'autore] leggeva nei quotidiani e nelle riviste specializzate contro Schönberg ed altri artisti a lui vicini, ebbero su di lui l'effetto di imponenti titoli di merito. Era il modo di condurre la lotta, lo scorretto sistema di diffamazione, che suscitò in lui un'aspra opposizione ai metodi di questa giurisdizione, esercitata da un'estetica retrograda, e che lo indusse a diventare un amico entusiasta dell'arte incriminata»<sup>3</sup>. Anche nel caso di Dallapiccola, l'ascendente esercitato su di lui da Schönberg negli anni più tristi di quella stagione muove da uno stato d'animo non dissimile: «Si può affermare senza timore di essere smentiti - scrive Dallapiccola nel 1938 - che Arnold Schönberg abbia collezionato la più ragguardevole serie di insuccessi che musicista contemporaneo abbia avuto. [...] Non è l'insuccesso che può capitare a chiunque; [...] Ciò che tocca a Schönberg è molto di più. L'insuccesso suo è una cosa grandiosa e generale»<sup>4</sup>.

In questo quadro, Dallapiccola è sicuramente uno degli autori che più intuisce il senso poetico racchiuso nei *topoi* del fallimento, dell'incomprensione, dello sradicamento e, da un certo punto in avanti, della persecuzione. Uno scritto come *Genesi dei "Canti di Prigionia" e del "Prigioniero"* è quasi il manifesto di questa poetica profondamente intrecciata all'esperienza personale, dal bambino di sei anni che rimane indelebilmente impressionato dalla notizia dell'incarceramento di una donna accusata di aver ucciso il marito e dai vivi ricordi del confino a Graz patito dalla famiglia Dallapiccola fra il 1917 e il 1918. Ma al di là della formulazione esplicita, è interessante cogliere come in quegli stessi anni solitudine e isolamento si trasformino a poco a poco da prediletto tema poetico in condizione addirittura privilegiata dell'operare artistico.

Nel 1949, criticando le tesi contenute nel piano quinquennale per i compositori e i musicisti della Cecoslovacchia, circa la prescrizione agli artisti di accumulare esperienze a contatto con il popolo - cosa che secondo gli estensori del piano era impossibile da raggiungere «sedendo davanti a un tavolino fra quattro mura» - Dallapiccola osserva: «Quattro mura. Precisamente. Ecco toccato il fondo del problema. [...] L'uomo solo fra quattro pareti, può diventare un soggetto pericoloso. L'uomo solo fra quattro mura pensa. I Santi hanno avuto in solitudine le massime rivelazioni. [...] Un

---

<sup>3</sup> H. H. STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik*, Berlino 1951; trad it. *La musica moderna*, Einaudi, Torino 1960, p.76.

<sup>4</sup> L. DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea*, conferenza tenuta al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze l'8 marzo 1938, ora in *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 214.  
N. B. Nelle successive note degli scritti di Dallapiccola [L. D.] verrà fornita solo l'indicazione bibliografica relativa alla raccolta *Parole e Musica* [abbreviata in *PM*].

artista sommo come Marcel Proust [...] operò in solitudine e proprio fra quattro mura vide in tutta la loro chiarezza tanti problemi: e primo fra tutti quello della creazione artistica»<sup>5</sup>. L'autore della Recherche è, com'è noto, un'altra chiave di volta dell'universo del compositore: «Da Marcel Proust imparai buona parte di quello che so della tecnica dodecafonica. Perché quando mi avvicinai al sistema dodecafonico, 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 non si potevano avere.»<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda il cammino di Dallapiccola verso la dodecaфония Fiamma Nicolodi ha già tracciato un'esauriente cronologia delle tappe che hanno scandito questo percorso<sup>7</sup> e lo stesso compositore ci accompagna lungo questo tragitto con un dettagliato resoconto stilato nel 1950 e intitolato *Sulla strada della dodecaфония*. Vi si legge: «proprio nel periodo in cui nessuno parlava di atonalità e dodecaфония, cominciai ad interessarmi e ad appassionarmi in modo particolare a tali problemi». E, di seguito: «Sono grato a Guido M. Gatti che volle notare la *non attualità* della mia posizione in una critica sul Festival di Venezia del 1937»<sup>8</sup>. Sono dettagli, ma sono sintomi precisi nei quali si rivela il sottile compiacimento, o meglio l'orgoglio, di una sfida condotta in solitudine. Questo atteggiamento trova innumerevoli conferme nelle lettere, negli scritti, nei diari di Dallapiccola. Da essi emerge costante la pazienza, la passione, il senso della conquista, dell'impadronirsi lento e faticoso di una lingua che ha tutti i caratteri di un oggetto prezioso: la rarità, la difficoltà di possederlo, l'estrema complessità della fattura.

Mi permetto qui un'annotazione strettamente privata, che tuttavia mi sembra pertinente per la sua aderenza a ciò che intendo dire. Ho davanti agli occhi la cura scrupolosa, persino amorevole con la quale mio padre, caporale dell'esercito italiano, negli anni trascorsi in un campo di prigionia a Nairobi, annotò in un quaderno i vocaboli e le frasi della lingua che stava imparando: l'inglese. Sapeva appena leggere e scrivere, ma per lui quella lingua significava sopravvivere, era qualcosa di infinitamente prezioso.

Il senso più intimo e profondo della dodecaфония di Dallapiccola sta probabilmente nella sua storia privata e affettiva, nel modo con cui si è svolto ed è maturato giorno dopo giorno, pezzo dopo pezzo, questo suo percorso umano e artistico, questo appassionarsi alle sorti di una lingua allora diseredata verso la quale egli si sentiva irresistibilmente trascinato dalla propria sensibilità. E' a questo universo che fa riferimento il compositore quando risponde in quel suo modo così originale e solo apparentemente provocatorio alle questioni cruciali: «La dodecaфония è un linguaggio o è una tecnica? Ecco una domanda che si sente fare con grande frequenza. (A mio modo

---

<sup>5</sup> L. D., *Musica pianificata*, in *PM*, pp. 149-150.

<sup>6</sup> L. D., *L'arte figurativa e le altre arti*, in *PM*, p.163.

<sup>7</sup> Cfr. F.NICOLODI, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: considerazioni e note in margine a una scelta*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVII, n. 3-4, luglio-dicembre 1983, pp.493-528.

<sup>8</sup> L. D., *Sulla strada della dodecaфония (1950)*, in *PM*, p. 452.

di vedere è anche uno *stato d'animo*) [...] Personalmente ho adottato tale metodo perché è il solo che, a tutt'oggi, mi permetta di esprimere quanto sento di dover esprimere»<sup>9</sup>.

Di questa tecnica che a suo avviso rappresenta «la soluzione più completa del *metodo di comporre*»<sup>10</sup> Dallapiccola non fornisce - nè potrebbe fornire - nessuna lettura storicistica, alla Leibowitz, né riprende l'idea schönberghiana secondo cui il metodo dei dodici suoni nasce da una necessità di ordine storico al fine di instaurare un'unità assoluta, olistica, della dimensione musicale. Tantomeno ne fornisce una giustificazione di segno strutturalista. «La tecnica seriale - sostiene Dallapiccola - è soltanto un mezzo per aiutare il compositore a realizzare *l'unità* del discorso musicale. Se qualcuno dice che la "serie" *garantisce* tale unità, sbaglia di grosso, in quanto in arte nessun artificio tecnico ha mai garantito nulla e *l'unità* dell'opera sarà, allo stesso modo che la melodia, il ritmo, l'armonia, un fatto interiore»<sup>11</sup>.

Estraneo a ogni misticismo, storicismo o strutturalismo l'incontro di Dallapiccola con la dodecafonia ha la sua motivazione non tanto in ciò che il metodo rappresenta dal punto di vista teorico o compositivo, bensì in ciò che esso è capace di evocare alla sua fantasia e alla sua coscienza. In negativo, la dodecafonia acquista valore anche come scelta di campo antitetica a quella moda del neoclassicismo così detestata dal compositore<sup>12</sup>. Nel 1939 recensendo *Das Augenlicht* per «La Rassegna Musicale», dopo aver insistito su un Webern «sempre più nettamente partigiano del *piano espressivo*»<sup>13</sup>, Dallapiccola conclude con queste parole: «Se oggi ho scritto queste note su Anton Webern non l'ho fatto per amore del sistema dodecafonico. L'ho fatto per l'amore e per l'ammirazione sorta in me dopo l'audizione e dopo la lettura di un'opera d'arte. Il suono di questa partitura è cosa che, udita una volta, non si dimentica più»<sup>14</sup>. Giusto due anni dopo, Schönberg, nella sua famosa conferenza del 1941 sulla composizione con 12 suoni afferma: «le persone superficiali che non si preoccupano di cogliere l'idea notano soprattutto la sonorità»<sup>15</sup>. Dal punto di vista di Schönberg, la lettura che Dallapiccola propone di *Das Augenlicht* è effettivamente "superficiale": «La dodecafonia [...], osserva ancora Dallapiccola a proposito del capolavoro di Webern, è qui trattata in modo prodigioso». E aggiunge: «Ma non è questo quello che più m'interessa»<sup>16</sup>. Dieci anni più tardi, l'autore del *Prigioniero*, tiene una relazione dal titolo *L'insegnamento della composizione*: «Non essendo insegnante di composizione non ho veste per fare

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.459.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfr. D. KÄMPER, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln 1984; trad. it. *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Sansoni, Firenze 1985, p. 62.

<sup>13</sup> L. D., *Anton Webern*, in *PM*, p. 226.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.228.

<sup>15</sup> Cfr. A. SCHÖNBERG, *Method of Composing with 12 Tones*, in *Style and Idea*, New York 1950; trad. it. *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 136.

<sup>16</sup> L. D., *Anton Webern*, cit., p. 228.

delle proposte concrete. Tuttavia appunto perché non sono insegnante di composizione, sono più libero di esporre qualche idea». Fra le riflessioni che seguono si incontra un nuovo forte richiamo a Proust e a quel suo *livre intérieur* per la cui lettura «personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer»<sup>17</sup>. In questo scritto non c'è invece il minimo accenno alla dodecafonia e il perché è evidente: ciò che sta scritto nel *livre intérieur* è cosa squisitamente personale, che non si insegna.

Se dal terreno della critica, ci trasferiamo sul terreno musicale, i passi che marcano l'avvicinamento di Dallapiccola alla dodecafonia sono ben noti. Essi forniscono una puntuale conferma di come la serie - o, inizialmente, il totale cromatico - svolga quasi la funzione di un'icona sonora che il più delle volte corrisponde a circostanze testuali quali la solitudine, il silenzio, la condanna, la penitenza, la prigionia. Se ne possono ripercorrere rapidamente i momenti salienti.

Quella che viene considerata la prima esplicita apparizione del totale cromatico nella musica di Dallapiccola, ha luogo nel *Coro degli Zitti* della terza serie dei *Cori di Michelangelo*. Nell'ostinato della *Ciaccona* su cui il brano è costruito compaiono le dodici note, in unione al testo di una *mascherata* che si apre con il verso «Avvezzi a non veder né sol né cielo» e il cui ritornello recita: «Noi siamo, noi siamo gli zitti, paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio».

Negli stessi mesi vedono la luce le *Tre laudi*, il primo dei passi decisivi verso la dodecafonia. La prima lauda ("Altissima luce con gran splendore/in voi dolze amore aggia consolanza") si apre con una melodia costruita su dodici suoni. La presenza delle 12 note, in orizzontale e in verticale, sia come serie sia come totale cromatico, diventa poi particolarmente vistosa nella terza lauda ("Madonna Sancta Maria/recevi chi vol tornare") il cui clima drammatico e penitenziale si stacca nettamente sotto il profilo espressivo dalle due precedenti. E' proprio nelle *Laudi* che vediamo delinearsi per la prima volta due distinte direttrici, una sorta di polarizzazione di questa costellazione poetica: da un lato c'è un isolamento proiettato verso l'alto, di carattere estatico, ultraterreno; dall'altro un isolamento proiettato verso il basso, condizione crudele, fisica o spirituale che sia.

*Volo di notte* sviluppa ulteriormente questo sdoppiamento di senso. Celebrata o cassata in passato come epopea superuomistica o post-futuristica, quest'opera in anni più sgombri è andata rivelando la sua fisionomia autentica, incentrata sulla condizione di due uomini-simbolo - il protagonista, Rivière, e l'aviatore Fabien - entrambi condannati a una comune, ma diversa, antitetica solitudine. Rivière, eroe o superuomo fin che si vuole, è colui che, comunque, «solo, trascina la catena della sua pesante vittoria»<sup>18</sup>. Fabien è l'aviatore che chiuso nella cabina del piccolo aereo, va incontro a una fine che equivale a una trasfigurazione:

---

<sup>17</sup> L. D., *L'insegnamento della composizione*, in *PM*, p. 144-145.

<sup>18</sup> L. D., *Volo di Notte*, Partitura, Universal Edition, Wien 1940, p. 250

Le ultime parole di Fabien, riferite dal radio telegrafista, sono:

Scorgo le stelle.

A costo di non poter ridiscendere, voglio raggiungerle.

Tutto si fa luminoso: le mie mani, le mie vesti, le mie ali.

Troppo bello. Sotto di me tutto è chiuso.

Non abbiamo... non abbiamo più essenza.<sup>19</sup>

A queste parole si sentono risuonare le note di *Altissima luce con gran splendore*, la melodia seriale che, come una sorta di motivo conduttore, incornicia l'opera da cima a fondo.

*Volo di notte* andò in scena a Firenze nel maggio 1940. Ma a quel punto Dallapiccola aveva già vissuto quel passaggio cruciale della sua esistenza che impresso la svolta decisiva alla sua personalità e alla sua musica.

Il 30 aprile 1938 Dallapiccola aveva sposato Laura Coen Luzzatto, sua compagna e ispiratrice preziosa. Quando nel settembre dello stesso anno Mussolini varò le leggi razziali, Dallapiccola che fino a poco tempo prima aveva mantenuto posizioni di sostanziale consenso al regime, si trovò, improvvisamente e senza possibilità di equivoco, su posizioni opposte. Se fino ad allora il fascismo italiano, specie sotto il profilo culturale, aveva mantenuto una sua autonoma diversità rispetto al Terzo Reich, di colpo questa diversità veniva azzerata. I *Canti di Prigione* e così le opere immediatamente successive vengono alla luce fra il precipitare della situazione, in un momento angoscioso, scandito dai continui spostamenti fra la campagna e la città e dalle infinite precauzioni per la sorte di Laura. I *Canti*, nei quali divampa il tema dell'isolamento e della prigione, sono unanimemente riconosciuti come il primo grande capolavoro di Dallapiccola nel quale prende corpo il grido di protesta del compositore. Ma al di là del contenuto programmatico, i *Canti di Prigione* rappresentano anche il primo compiuto e consapevole convergere di quei motivi, passioni, affinità che precedentemente solo occasionalmente si erano incontrate. Dallapiccola trovò in Stefan Zweig il testo adatto al suo stato d'animo: era la preghiera di Maria Stuarda. «A un tratto, racconta il compositore, la musica cominciò a urgere in me: con tanta violenza che mi vidi costretto a interrompere per quattro giorni la partitura di *Volo di notte*. Nei quattro giorni di lavoro dedicati alla *Preghiera* non mi fu possibile pensare ad altro [...] Il sistema dodecafonico mi affascinava, ma ne sapevo così poco! Stabilii, comunque, una serie di dodici suoni alla base dell'opera complessiva e vi contrappuntai, a mo' di simbolo, un frammento dell'antico canto della Chiesa, *Dies irae, dies illa*»<sup>20</sup>.

L'antica ipersensibilità al motivo della prigione; il deflagrare, anche in Italia, di quel regime razzista e persecutorio che da anni imperversava in Germania; il toccare con mano quella persecuzione, quell'odio che erano all'origine dell'ammirazione, dell'ascendente, dell'affinità spirituale con gli uomini, gli artisti che ne erano vittime:

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 198-206

<sup>20</sup> L. D., *Genesi dei «Canti di Prigione» e del «Prigioniero» (1950-1953)*, in *PM*, p. 409.

questi elementi in Dallapiccola diventano tutt'uno con l'intuizione che la dodecaфония, l'incarnazione stessa della *entartete Musik*, rappresenta il veicolo elettivo, quasi predestinato, di un'urgenza espressiva che viene dall'anima ma anche dalle viscere. In quei giorni Dallapiccola vede spalancarsi il proprio *livre intérieur*. Così comincia e così proseguirà fino alla fine il suo rapporto profondo e irreversibile con i dodici suoni: non tecnica, non sistema, bensì stato d'animo, espressione; manifestazione sonora non certo di un assoluto storico o teoretico, ma verità interiore, effigie di un universo poetico e esistenziale. Ciò che Dallapiccola intende mettere in comune, trasmettere ai suoi simili è l'opera, forte della sua «riuscita artistica, la sola che conti»<sup>21</sup> e del cui valore questa verità interiore si fa preannuncio e in qualche modo garante. Di certo non intende invece trasmettere né generalizzare il metodo, i meccanismi coi quali questa *riuscita artistica* viene realizzata, trattandosi di aspetti puramente singolari e individuali, connessi alla coscienza del proprio esistere.

Oltre alla linea dell'impegno, rappresentata primariamente dalla trilogia della prigionia/liberazione, la poetica dell'isolamento connessa ai dodici suoni, percorre anche un'altra direzione, quella che già si era manifestata in *Altissima luce* e nell'episodio di Fabien. Clima sidereo, torre d'avorio, cristallo di rocca, sono appellativi diversi e diversamente intenzionati con i quali ci si è riferiti a questo aspetto della musica di Dallapiccola nel quale si è soliti scorgere un carattere antitetico rispetto al suo *coté* impegnato. Il ricondurre entrambi questi aspetti sotto la sigla dell'isolamento può consentire però di vederne la complementarietà, anziché l'antitesi, una complementarietà che viene d'altro canto suggerita anche dalla prossimità dei due momenti. Ai *Canti di Prigionia* segue infatti il Dallapiccola più eburneo e fiammingo, quello del *Concerto per Muriel Couvreur*, di *Marsia*, e, finalmente, delle *Liriche greche* che, nate negli anni più cupi della guerra, in una condizione di separatezza pressoché assoluta dal resto del mondo, si conquistarono una rinomanza immediata proprio per il loro «clima sidereo e dolcissimo», come scrisse Fedele D'Amico<sup>22</sup>. Le si consideri o meno una fuga dalle terribili esperienze di quegli anni, quelle liriche su testi di poeti greci tradotti da Quasimodo, possono essere viste come il proseguimento del volo fantastico di Fabien, al di là dello spazio e del tempo. Se dunque le *Liriche greche* rappresentano l'altra faccia dell'isolamento di Dallapiccola, al tempo stesso esse sono la realizzazione compiuta - inevitabile verrebbe da dire - del vocabolario dodecafonico del compositore.

E' lungo questa direttrice che Dallapiccola incontra finalmente il modello weberniano. Ancora una volta, con una lettura che allora apparve inaccettabile e parziale ma che oggi appare semplicemente profetica, Dallapiccola, come già si è ricordato, ricondusse Webern sotto la voce di un lirismo sonoro di natura eminentemente espressiva. A giustificare questa sua lettura c'erano però i *Cinque frammenti di Saffo*, i *Sex carmina Alcaeï*, le *Due liriche di Anacreonte*, pagine al limite del paradosso teorico,

<sup>21</sup> L. D., *Sulla strada della dodecaфония*, cit., p. 461.

<sup>22</sup> F.D'AMICO, *Luigi Dallapiccola* (recensione di *Cinque frammenti di Saffo*, *Sex carmina Alcaeï*, *Due liriche di Anacreonte*, *Sonatina canonica*), in «La Rassegna Musicale», XVII, n.2, aprile 1947, p. 166.



nelle quali le trame dodecafoniche, rincarate da esibizioni canoniche quasi fiamminghe, diventavano veicolo di un proposito dichiaratamente lirico-melodico. Riguardo a Webern, il diario di Dallapiccola contiene alcune osservazioni interessantissime in merito al nostro assunto. Nel 1938 il compositore annotava: «*Das Augenlicht*, all'audizione, si rivela pieno di poetica armoniosità [...]. La partitura sembra arricchirsi di quelle misteriose vibrazioni che le conferirebbe un'esecuzione sotto una campana di vetro»<sup>23</sup>. E cinque anni dopo, il 3 dicembre 1943, prendendo in prestito un'immagine di Adorno, Dallapiccola scrive: «Oggi Anton Webern compie sessant'anni. *Un'anima solitaria che si abbarbica alla fede...* A Firenze, come ormai in tutte le città italiane, la persecuzione assume un ritmo preoccupante. Mi sento anch'io, più che mai oggi, *un'anima solitaria*»<sup>24</sup>. Un'anima solitaria la cui voce, il cui suono sembra provenire da sotto una campana di vetro: in questo si riassume per Dallapiccola il fascino originario di Webern.

E' bene fermarsi qui, senza aprire quel vaso di Pandora che sarebbe il capitolo Dallapiccola-Webern. Tuttavia prima di concludere è opportuno tornare per un attimo alla questione centrale, a quell'assimilazione poetica di isolamento e dodecafonia che si è cercato di illustrare come una delle chiavi d'accesso alla musica di Dallapiccola.

Si è descritta questa assimilazione come scoperta di una verità interiore, spiccatamente proustiana, del musicista. Eppure, in questo corto-circuito fra linguaggio e esperienza, Dallapiccola sembra suggerirci qualcos'altro circa la natura della lingua seriale. La sua intuizione sembra infatti cogliere un tratto in un certo senso cromosomico della dodecafonia che, ancora una volta, ha a che fare con l'isolamento e la solitudine: a parte Dallapiccola, il nazionalsocialismo e le vicissitudini di quegli anni, ci sono infatti altre ragioni che consentono di interpretare il metodo dei dodici suoni come metafora di un mondo o di mondi chiusi e separati fra loro.

A una metafora non molto dissimile allude, per esempio, lo stesso Thomas Mann quando - anch'egli negli anni di guerra, a partire dal 1943 - racconta la vicenda di Adrian Leverkühn accompagnandolo al fondo del suo universo sempre più segregato. E forse, le fondamenta ideologiche ed estetiche della dodecafonia vengono poste da Schönberg, ancor prima che nei pentagrammi o negli scritti teorici, nel momento in cui, alla fine del 1918, inseguendo il miraggio di un mondo musicale riparato, perfetto, autosufficiente, vara il microcosmo del *Verein für musikalische Privataufführungen*. Un miraggio che è in realtà nostalgia del passato, quel sentimento che sgorga copioso nella lettera scritta da Schönberg nel 1924 al principe Egon Fürstenberg, nella quale si rimpiange l'età nobiliare, quando l'arte era un bene riservato ai principi e precluso agli arbitrii della plebe<sup>25</sup>. E' legittimo chiedersi se la dodecafonia, in quanto risposta estrema, arroccamento difensivo, "fortezza della solitudine" di fronte a un mondo che o è indifferente o è ostile, rechi in sé l'idea di un inaccessibile sfero parmenideo, di un rifugio dove possano sopravvivere un pensiero e una ricerca musicale autonomi. E' lo

---

<sup>23</sup> L. D., *Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)*, in *PM*, p. 232.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>25</sup> Cfr. A. SCHÖNBERG, *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 112

stesso Schönberg a sottolineare come il metodo dei dodici suoni incarni l'ambizione a un mondo musicale a più dimensioni, fortemente integrato e unitario, dove regni sovrana l'idea e venga espulso l'inessenziale. E poi c'è Seraphita, la creatura ermafrodita immaginata da Balzac e ispirata al Cielo di Swedenborg, a quella dimensione che Schönberg dichiara essere una delle fonti del suo pensiero musicale in cerca di un'unità assoluta, ossia *ab-soluta*<sup>26</sup>.

Questo ordine di idee e di motivazioni non potrebbe essere più lontano dal pensiero e dalla musica di Dallapiccola. Quando negli anni della musica degenerata, egli avverte nella dodecafonia la voce dell'arte più nobile e imprigionata, vi aderisce intimamente sulla base di spinte che sono prima di tutto etiche e affettive. Eppure questo sfondo congenitamente esoterico della lingua dodecafonica, per quanto estraneo, in un certo senso addirittura rimosso dal pensiero di Dallapiccola, è indirettamente presente e, in qualche modo, dona fondatezza, avvalora il contenuto di verità della scelta di campo di un compositore che abbinando la dodecafonia al tema dell'isolamento e della prigionia, coglie (non possiamo sapere se coscientemente oppure no) l'affinità elettiva dei due elementi. Quello che sappiamo bene, invece, è quanto Dallapiccola - come prima di lui Schönberg e Webern - tenesse in alta considerazione l'inconscio, quella dote che «in certi casi e quasi a nostra insaputa, può dettare una soluzione»<sup>27</sup>. La dodecafonia è stata una di queste soluzioni.

Queste ultime considerazioni non modificano di un comma il senso poetico complessivo della scelta dodecafonica di Dallapiccola. Possono però arricchire il giudizio sui fondamenti e sul permanere dei legami col proprio tempo di una esperienza musicale che, partendo dalla più cristallina coscienza individuale è stata capace, senza mai un ripensamento, di spingersi molto lontano sul piano di un'elaborazione artistica e intellettuale decisamente autonoma. La consapevolezza e la valorizzazione di questa condizione costituiscono il cuore della personalità del compositore: «Sarà bene che il giovane artista sappia che, fra le tante eventualità della vita, esiste anche quella della solitudine, il che non significa affatto mancanza di contatto con l'*animo* degli uomini. Ma della solitudine non si sgomenti troppo e pensi che una stella vicina come Sirio dista da noi 57.000.000.000.000 di miglia»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Cfr. A. SCHÖNBERG, *Composizione con dodici note*, cit. p. 115.

<sup>27</sup> L. D., *A proposito dei «Cinque Canti» per baritono e otto strumenti*, in PM, p. 494.

<sup>28</sup> L. D., *L'insegnamento della composizione*, cit., p. 145.