

Attualità di Dallapiccola

di Giordano Montecchi

pubblicato in:

Dallapiccola. Letture e prospettive (a cura di Mila De Santis),
Atti del Convegno Internazionale di Studi Empoli-Firenze 1995,
Lucca - Milano, Lim-Ricordi, 1997

Inizialmente, il non aver trovato altro titolo rispetto a quello che mi era stato proposto mi era sembrato indice di pigrizia o di mancanza di fantasia da parte mia. In un convegno dedicato a un grande maestro scomparso da vent'anni, discorrere della sua attualità ha il sapore di un truismo, di un rituale obbligato, può significare parlare di tutto ossia di nulla. Per di più, questo titolo suonava un poco paradossale e anzi, trattandosi di Dallapiccola, aveva addirittura un vago sapore di provocazione. Di primo acchito mi sarebbe venuto da esordire dicendo che a Dallapiccola dell'essere attuale non importava un bel niente. Una delle sue caratteristiche più autentiche e rivelatrici era semmai l'esibire senza tentennamenti — a ridosso, magari, di una materia dalle implicazioni scottanti — l'apparente inattualità di una sua presa di posizione, della scelta di un testo da musicare, del riferimento a un autore o a un credo estetico. A pochi, suppongo, sfugge il fatto che Dallapiccola non ha mai nascosto la sua poca inclinazione per il variegato armamentario della contingenza del gusto, per le mode, i dibattiti, le tendenze, gli "ismi" di turno. *Volo di notte*, *Canti di prigionia*, *Il prigioniero*, trovano il loro ideale contrappasso, quasi una sorta di riequilibrio poetico, in opere come *Tre laudi*, *Liriche greche*, *Job*.

"Appartengo al Medio Evo" disse e scrisse più di una volta¹ e ripetutamente si associò idealmente a Stendhal, citandone un passo prediletto dall'*Henry Brulard* del 1835: "Quanto a me, gioco a una lotteria il cui primo premio si riduce a questo: esser letto nel 1935".²

C'è, tuttavia, un *ma*. E questo *ma*, legato alla consapevolezza critica che Dallapiccola ebbe riguardo all'operare dell'artista, fa sì che questo tema dell'attualità si prospetti non solo come una chiave utile per accedere al mondo musicale del compositore, ma anche come una vera sfida ermeneutica, un quesito decisivo circa la possibilità di cogliere e rinnovare il senso dell'opera di questo autore nell'orizzonte del nostro tempo. La sensazione è che affrontare il tema dell'attualità di Dallapiccola, sia come l'incauto sollevare il coperchio di uno straripante vaso di Pandora. Finalmente, per uscire dal prologo, mi auguro quantomeno di riuscire a illustrare il possibile capovolgimento di una certa inattualità contingente di Dallapiccola, in una profonda originalità e longevità della sua lezione, ossia, in altre parole, volgere una *inattualità* in una *attualità* di ordine superiore, attinente alla sfera delle idee.

Per fare un esempio specifico, pensiamo a quali singolari ossimori e contrappassi si presta la recezione delle sue opere teatrali. Pensiamo al *Prigioniero*: un'opera accolta quasi invariabilmente con insistenti richiami alla sua innegabile e ingombrante attualità e da uno scroscio di becere recriminazioni contrapposte, in merito al suo preteso anticattolismo o anticomunismo o filocomunismo. Al contrario, l'autore si sforzò energicamente di ricondurre il senso di questa opera su un piano più universale, da non leggersi in chiave di immediata attualità, bensì da collocarsi su un piano puramente etico, ideale e proprio per questo, di intramontabile attualità. Ancora pochi mesi prima di morire, per le note di copertina del disco del *Prigioniero* pubblicato poi dalla Decca, Dallapiccola concludeva la sua nota di commento citando le parole di Harald

¹ Citato in Fiamma Nicolodi, "Ulisse: uno sguardo verso l'alto. Dai 'diari' inediti di Luigi Dallapiccola", in Teatro Regio Torino, *Stagione lirica 1986-87*, Torino 1986, p. 46.

² Luigi Dallapiccola, "Pagine di diario" (Vittoria Apuana, 30 luglio 1962), in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 200.

Kaufmann il quale, a proposito del finale dell'opera, aveva osservato:

[il prigioniero] balbetta: "La libertà?". Così si compie l'opera, con un punto interrogativo. Il pensiero fortemente intriso di umanitarismo di Dallapiccola raggiunge, senza una sola parola esplicita, la dimensione autentica di una denuncia.³

Pensiamo a come questo meccanismo si capovolge invece con *Ulisse*, opera che — tenuto conto della lettura novecentesca di questa figura sterminata — venne giudicata dai più come rifugio nell'inattuale, nell'anacronismo, per il suo approdo dantesco, per il suo segno umanistico e mistico insieme. Viceversa, anche in questo caso, Dallapiccola ribaltava quella lettura, sottolineandone un senso diverso e più sottile:

non sono andato in cerca di un soggetto passibile di essere interpretato in chiave di *attualità*; ho scritto quest'opera perché la portavo in me da lunghi anni e, dopo averla scritta, ho l'impressione che il suo argomento sia *anche* attuale.⁴

L'attualità è dunque considerata come la conseguenza eventuale ("anche attuale"), un accidente che discende da una sostanza connessa primariamente a una sfera "altra", quella dell'interiorità: "la portavo in me da lunghi anni". Accanto all'attualità di Dallapiccola esiste — e ha un certo rilievo — anche la questione dell'attualità in Dallapiccola.

Che cosa attualità significhi per il compositore è ben chiarito nel celebre suo scritto concernente l'origine dei *Canti di prigionia*, vera confessione poetica, le cui parole meritano di essere meditate una a una. In merito alla scelta di un testo come il lamento della Regina di Scozia, Dallapiccola annota:

Mi sembrò che questi versi, vecchi di secoli, rispecchiassero una condizione umana di ogni tempo e quindi anche di quello in cui si

³ Citato in Luigi Dallapiccola, "Notes on my 'Prigioniero' - Notes sur mon 'Prigioniero'", note di copertina del disco Decca Head 10, 1975.

⁴ Id., "Nota per il programma della prima esecuzione italiana di 'Ulisse' al Teatro alla Scala", in *Parole e musica*, p. 534. In questa e nelle altre citazioni i corsivi sono sempre e soltanto quelli del testo originale.

viveva (non avendo mai creduto che *attuale* fosse soltanto quanto si legge sulle pagine dei quotidiani ed essendo, inoltre, convinto che tra storia e cronaca il passo sia lungo). [...] A un tratto 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* [...] Soltanto qualche mese più tardi mi apparve chiara la necessità di un maggiore sviluppo. Dovevo, quindi, mettermi alla ricerca di altri testi [...]. 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*. Considerando la situazione politica generale, a poche settimane dal Convegno di Monaco, non mi sembrava fuori luogo pensare al Giudizio finale. Ero convinto, inoltre, che l'impiego del *Dies irae* a guisa di *cantus firmus*, avrebbe facilitato la comprensione di quanto volevo dire. La comprensione, ho detto, non il successo né la possibilità di frequenti esecuzioni.⁵

In parallelo con questa pronuncia particolare della nozione di attualità, Dallapiccola nutre scarsa considerazione per una categoria non certo coincidente con essa, ma in certa misura confinante: la novità. Come già Schönberg o Mallarmé, per i quali "n o v i t à non si scriveva in corsivo",⁶ il compositore tiene fermo nei confronti di questa categoria una sorta di *understatement* poetico. Riguardo a essa egli nutre lo stesso scetticismo di Mallarmé, secondo il quale "Il faut être ignorant comme un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous".⁷

Per quanto riguarda il proprio lavoro d'artista in rapporto col proprio tempo e con l'impegno civile, Dallapiccola fa sue le fermissime convinzioni di Proust circa l'assoluta priorità di una legge necessaria dettata dalla propria coscienza e si qualifica quindi come quell'artista *engagé malgré lui* di cui ha parlato Massimo Mila.⁸ L'adesione di Dallapiccola agli imperativi proustiani di *Le temps retrouvé* riguardanti l'obbligo dell'artista nei confronti del proprio

⁵ Id., "Genesis dei 'Canti di prigionia' e del 'Prigioniero'", *ivi*, pp. 408-409.

⁶ Id., "Pagine di diario" (Firenze, 28 marzo 1961), *ivi*, p. 200.

⁷ [Bisogna essere ignoranti come un maestro di scuola / per illudersi di dire una sola parola / che qualcuno non abbia già detto quaggiù prima di voi], *ibid.*, e trad. di Fiamma Nicolodi, p. 205.

⁸ Massimo Mila, "Il Prigioniero di Luigi Dallapiccola", *La Rassegna musicale*, XX, 4, ottobre 1950, p. 303.

livre intérieur, non lascia adito a dubbi. Se ne fa testimone, proprio nei mesi della prima del *Prigioniero*, uno scritto dedicato alla situazione musicale nei Paesi dell'Est europeo — intitolato *Musica pianificata* — il cui percorso concettuale culmina proprio in alcune ampie citazioni dall'autore francese:

Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé notamment celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à *faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire*, à traiter de sujets non frivoles ni sentimentaux, à peindre de grands mouvements ouvriers.⁹

Quanto alla “patria”, l'artista

ne peut la servir qu'en étant artiste, c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie les lois de l'Art, institue ses expériences et fait ses découvertes, aussi délicates que celles de la Science, de ne pas penser à autre chose — fût-ce à la patrie — qu'à la vérité qui est devant lui.¹⁰

Per quanto riguarda la totale autonomia che a parer suo deve sussistere fra contenuti e circostanze extramusicali e il giudizio circa il valore della concreta realizzazione, Dallapiccola non lascia alcun margine di dubbio neppure nel giudicare l'operato altrui: “non c'importa nulla che Schostacovitch [sic] abbia scritto la *Settima* durante l'assedio di Leningrado. A noi interessa soltanto la realizzazione artistica”.¹¹ E, ancora, riguardo a Honegger:

Pacific 231 è tutto musica. Non stantuffi che si muovono con ritmo sempre più rapido; non locomotive che percorrono le 4000 miglia fra

⁹ [Sentivo che non avrei dovuto preoccuparmi delle diverse teorie letterarie che mi avevano per un momento turbato, sopra tutto quelle che la critica aveva sviluppato al tempo dell'affare Dreyfus e aveva ripreso durante la guerra, miranti a *far uscire l'artista dalla sua torre d'avorio*, spronandolo a trattare soggetti non frivoli né sentimentali, a ritrarre i grandi movimenti operai], citato in Luigi Dallapiccola, “Musica pianificata”, in *Parole e musica*, p. 150 e trad. di Fiamma Nicolodi p. 154.

¹⁰ [... non può servirla che da artista, cioè, solo a patto che, quando studia le leggi dell'Arte, compie le sue esperienze e fa le proprie scoperte, delicate come quelle della Scienza, non pensi ad altro — fosse questo la patria — che alla verità che gli sta davanti], *ibid.*

¹¹ Id., “L'etichetta”, *ivi*, p. 328.

New York e San Francisco: bensì poesia della distanza dalla prima all'ultima battuta, masse di musica che, senza uno sbandamento, percorrono lo spazio. Un'opera che ha le caratteristiche di quelle di cui fra un cinquantennio (e siano pur profondi i mutamenti di gusto e di cultura che intanto sopravverranno) si potrà ancora parlare.¹²

Sulla base di queste e di altre affermazioni altrettanto esplicite, è innegabile l'*attualità* che, agli occhi di Dallapiccola, riveste l'originaria soluzione crociana della *vexata quaestio* circa il rapporto fra contenuto e forma, secondo cui “dalla qualità del contenuto alla qualità della forma *non vi è passaggio*”.¹³ Né può sfuggire come il richiamo all'autonomia del valore poetico, la potente sottolineatura della categoria dell'espressione, il ruolo assegnato all'intuizione (quel “*Formgefühl* che, in certi casi e quasi a nostra insaputa, può dettare una soluzione”)¹⁴ marchino una certa contiguità di Dallapiccola con il pensiero crociano. Ma solo di prossimità si tratta, visto che la riflessione e la pratica di Dallapiccola mettono in gioco altri elementi che da quell'universo la distaccano. Basti dire, ad esempio, di quell'ineliminabile e antidogmatico insistere sull'*esperienza* che rimanda sia all'*Erlebnis* della fenomenologia, sia alla *Recherche* di Proust. *Esperienza* che, non certo casualmente, emerge proprio come argomento centrale in quella precoce polemica che fin dal 1939 contrappose Dallapiccola a un divulgatore musicale dell'estetica crociana qual era Alfredo Parente.¹⁵

È nel 1950 che Dallapiccola definisce il concetto che sta alla base del suo credo poetico: la “riuscita artistica, la sola che conti”.¹⁶ Una nozione ardua, ingombrante, con quel suo profumo estetizzante e in apparenza così contraddittoria per un pioniere della *protest music*. “Dallapiccola, chiuso nel suo cristallo di rocca”, confida-

¹² Id., “Honegger”, *ivi*, pp. 331–332.

¹³ Benedetto Croce, “Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica Generale”, in *La prima forma dell'Estetica e della Logica*, Principato, Milano 1924, pp. 11–12.

¹⁴ Luigi Dallapiccola, “A proposito dei ‘Cinque Canti’ per baritono e otto strumenti”, in *Parole e musica*, p. 494.

¹⁵ Cfr. Id., “In margine al recente Congresso internazionale di musica a Firenze”, *La Rassegna musicale*, XII, 6, giugno 1939, pp. 288–291.

¹⁶ Id., “Sulla strada della dodecafonìa”, in *Parole e musica*, p. 461.

va Maderna a Pinzauti nel 1972.¹⁷ Eppure lo stesso Dallapiccola nel 1965 aveva detto chiaro e tondo: "non ho mai ceduto al mito della torre d'avorio"¹⁸ e questo perché era e rimase sempre incrollabile in lui la convinzione che l'uomo solo, fra quattro pareti, può diventare un soggetto pericoloso. L'uomo solo, fra quattro mura, pensa. [...] La *Sorge* può introdursi dal buco della serratura e anche la 'critica' può nascere nella solitudine".¹⁹

Basterebbero questi pochi ragguagli per attestare la multiforme vocazione all'inattualità di Dallapiccola rispetto al XX secolo, alieno com'è dall'utopia della novità, estraneo all'*engagement* esibito come etichetta programmatica e indifferente (nonché insofferente) per qualunque giustificazione che non sia: 1) di natura strettamente estetica; 2) squisitamente connessa con la realizzazione, con la fattura musicale della pagina; 3) dettata unicamente dalla propria coscienza e esperienza individuale. Come corollario conclusivo, quasi a conferma di questi criteri generali, non possiamo fare a meno di aggiungere l'originalissimo suo modo di rappresentarsi la dodecafonia, a partire da quell'idea enunciata nel 1950 (e straordinariamente sovvertitrice) di una dodecafonia come "stato d'animo", sentita come idealmente affine alla *seconda pratica* di Monteverdi.²⁰ Per Dallapiccola, il radicarsi del metodo dei dodici suoni nella sfera espressiva si attua in modo tutto speciale, chiamando in causa — consapevolmente — l'affettività, il proprio vissuto: "Il sistema dodecafonico mi affascinava, ma ne sapevo così poco [...]". Riapriamo per un attimo il fascicolo Webern, là dove troviamo la mai scalfità convinzione di Dallapiccola che il compositore viennese "nel suo progredire, si rivelò sempre più nettamente partigiano del *piano espressivo*",²¹ dove di *Das Augenlicht* si dice che "all'audizione, si rivela pieno di poetica armoniosità".²²

Sono posizioni ben note, ma qui le sottolineiamo in quanto fondamentali di ciò che si potrebbe definire un'insuperabile alterità di

¹⁷ Leonardo Pinzauti, "A colloquio con Bruno Maderna", *Nuova rivista musicale italiana*, VI, 4, ottobre-dicembre 1972, p. 546.

¹⁸ Luigi Dallapiccola, "'Preghiere', per baritono e orchestra da camera", in *Parole e musica*, p. 508.

¹⁹ Id., "Musica pianificata", *ivi*, pp. 149-150.

²⁰ Id., "Sulla strada della dodecafonia", *ivi*, p. 459.

²¹ Id., "Anton Webern", *ivi* p. 226.

²² Id., "Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)", *ivi*, p. 232.

Dallapiccola rispetto alle tendenze musicali predominanti nella seconda metà del XX secolo. Si badi: non ostilità, non opposizione né polemica, bensì alterità, ossia una diversità che non viene influenzata più di tanto, che non reagisce. Al contrario essa mantiene la propria rotta e proprio per questa sua coerenza, pur senza mai stendere programmi estetici, assume involontariamente uno spessore di pensiero col quale bisogna fare i conti. Il caso *Dallapiccola* sta tutto qui: una musica che è frutto di un'ardua e originalissima concezione poetica, partecipe dei nodi cruciali del proprio tempo e, insieme, implicitamente *altra* rispetto alle soluzioni che di essi l'attualità suggerisce.

Torniamo per un momento alla recezione.

Quando Scherchen nel '48 venne a Venezia, [...] chiese a tutti gli allievi qual era la musica o l'autore che maggiormente li attraeva. Io risposi Dallapiccola [...]. Scherchen mi fece fare allora uno studio sulle *Liriche greche* [...]. Da questo studio nasce la mia ammirazione sconfinata per Dallapiccola; un'ammirazione che si rivolge anche agli aspetti morali e umani di questo personaggio, che io ritengo fondamentale per la cultura italiana e nel quale io mi ritrovo come con i grandi maestri del Rinascimento.²³

Sono parole di Luigi Nono, dette nell'intervista autobiografica rilasciata a Enzo Restagno. L'altissima considerazione per Dallapiccola attestata da Nono è un tema ricorrente fra compositori di diverse generazioni, anche recentissime. Solo poche settimane fa un amico compositore mi chiedeva di fornirgli una documentazione su Dallapiccola. Come mai questo improvviso interesse? Vorrei conoscerlo meglio — questa la risposta — ma non ne ho mai avuto l'occasione. Naturalmente sono stato ben lieto di rifornire abbondantemente la sua curiosità, ma l'episodio mi ha molto colpito. Ho pensato: ecco, Dallapiccola è passato fra quei maestri per i quali si nutre un'ammirazione, un rispetto a priori, è passato, per così dire, fra i classici.

Eppure c'è qualcosa che non quadra. Nessuno o quasi si sentirebbe di negare che proprio Dallapiccola sia forse il compositore

²³ Luigi Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno", in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1987, pp. 57-58.

italiano più grande di questo secolo, eppure la sua musica si suona e si studia poco. Un'affermazione del genere, detta in questa sede, può suonare quantomeno singolare. Eppure, il fatto che si siano dovuti attendere vent'anni per tenere un convegno su Dallapiccola ne è una conferma implicita.

Il fatto è che nel passato i classici occupavano il centro dell'orizzonte, assorbivano il tempo e l'energia migliori nell'apprendistato come nella riflessione matura. Oggi, invece, con l'incremento geometrico del flusso di informazioni e del loro consumo, la nozione di classicità ha assunto un carattere facoltativo, un carattere, diciamo così, salutista. Nel senso che se in passato *classico* era un attributo sinonimo di cibo, ossia era una componente necessaria e imprescindibile, oggi il riferimento a un'idea di *classicità* (una nozione dietro cui si intravedono aleggiare come fantasmi la *tradizione*, il binomio *lingue/parole* ecc.), il riferimento alla classicità, dicevo, ha uno statuto non dissimile dalla consapevolezza che per il nostro benessere bisognerebbe fare dell'esercizio fisico. Per Palestrina, Josquin era un classico; per Bach, Frescobaldi era un classico; per Mozart, Haendel era un classico; per Schumann, infine, Mozart era un classico. E tale Mozart è rimasto per Guido Adler, per Charles Rosen e per tutti noi, fino a oggi, dopo duecent'anni. Segno inequivocabile — pur tenuto conto delle rivoluzioni storiografiche intervenute nel frattempo — che della classicità come categoria esteticamente operante ci siamo disfatti da tempo. Incidentalmente — ma non tanto — annoto qui il fatto che Dallapiccola era scrupolosissimo nello svolgere le sue benefiche passeggiate, nel considerare essenziale un momento che, per i più, appartiene alla sfera opzionale dei buoni propositi.

Tornando dunque alla recezione di Dallapiccola, venti o trent'anni fa, quando le sue musiche venivano immancabilmente presentate all'estero e mai in Italia, la situazione non era molto diversa da oggi: c'erano, anche allora, cose più urgenti da fare, musiche e questioni più attuali di cui occuparsi. Nell'indice di *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, il libro di Armando Gentilucci che ancor oggi, con le sue 147 illuminate paginette, a distanza di 16 anni dalla sua pubblicazione, costituisce l'unico tentativo italiano di gettare uno sguardo d'insieme alle vicende musicali del secondo dopoguerra, il nome di Dallapiccola non viene neppure citato. Naturalmente l'accento non è per additare una tra-

scuratezza del libro di Gentilucci, ma, al contrario, per sottolineare il carattere esemplare di resoconto di un'epoca.

Negli anni del dopoguerra, Dallapiccola fu visto più che altro come un artista incaponito in quella quadratura del cerchio che era il tentativo di italianizzare la dodecafonia. All'avvento della generazione di Darmstadt, egli era già divenuto un precursore: ammirevole, altissimo, solitario e canuto. Un grande vecchio depositario di grande saggezza, neppure cinquantenne ma pur sempre un nonno. Maderna, che pure lo ammirava, lo sentiva, come abbiamo visto, "chiuso nel suo cristallo di rocca". Quanto a Berio, che non ha mai nascosto il suo debito con Dallapiccola, si è espresso con parole tanto belle quanto significative:

Il suo rigoroso mondo di melodie dodecafoniche rendeva la sua musica piuttosto impermeabile alla molteplicità di tecniche e di strutture e alle epifanie di associazioni del mondo, poniamo, di Joyce a lui letterariamente vicino. Dopo *Il prigioniero* la sua musica è un ostinato, eroico inno alle forme canoniche. È anche per questo che il mondo espressivo del suo *Ulisse* si colloca agli antipodi di quello di Joyce, ove a una granitica e stoica solidità spirituale e poetica fa riscontro un fantasmagorico intreccio di forme, di tecniche e di lessici diversi.²⁴

La recezione di Dallapiccola presenta una sorta di paradosso inestirpabile. Fatta forse eccezione per pochissimi allievi, nella coscienza dei contemporanei, dei vicini, dei colleghi, Dallapiccola è passato alla storia, è approdato al passato quasi senza transitare per il presente. *Unzeitgemäß*, inattuale per elezione, Dallapiccola è quello del "clima sidereo e dolcissimo",²⁵ è un musicista senza carattere d'urgenza, un maestro "a prescindere", un *cru* da meditazione — per richiamarci all'arguta similitudine enologica di Massimo Mila.²⁶ Dallapiccola è come quella letteratura che non può mancare negli scaffali della nostra biblioteca. Opere conosciu-

²⁴ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari 1981, p. 57.

²⁵ Fedele D'Amico, "Luigi Dallapiccola — Cinque frammenti di Saffo, Sex Carmina Alcaei, Due liriche di Anacreonte, Sonatina canonica", *La Rassegna musicale*, XVII, 2, aprile 1947, p. 166.

²⁶ Massimo Mila, "Sulla dodecafonia di Dallapiccola", *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, VI, 3, Pisa 1976, p. 1122.

te, venerate, citate, ma dai dorsi singolarmente intatti. Autori immortali, classici, la cui lettura appartiene a un tempo puramente virtuale, al tempo che resta una volta assolto il compito di tenersi aggiornati sulle novità. Proprio pochi giorni fa ho potuto passare un po' di tempo a scorrere i titoli della biblioteca di Dallapiccola avendo come guida preziosa la signora Laura. Una biblioteca straripante di questa grande letteratura dai dorsi — in questo caso — consunti e con pochissime digressioni, anzi quasi nessuna, nella varia umanità e nell'attualità.

Laura Dallapiccola mi ha spiegato che in realtà si tratta di una biblioteca lacunosa, in quanto essendo stata lei bibliotecaria, molti libri, almeno quelli che non si riteneva indispensabile possedere, venivano presi a prestito. Soltanto più tardi mi sono reso conto che, proprio per questo motivo, quella biblioteca accoglie, grosso modo, solo coloro che per il compositore risultano essere in certo qual modo i vincitori della famosa *lotteria 1935* di Stendhal. Proprio per questo, essa risulta alla fine, vuoi con le sue assenze, vuoi con le sue presenze, una testimonianza piuttosto eloquente su Dallapiccola lettore e autore. Da segnalare, come tema sotterraneo e inedito, come dato tanto raro quanto suggestivo (e sul quale — come qualcosa di privato — il compositore ha mantenuto sempre un'assoluta riservatezza) la presenza di numerosi volumi di Carlo Emilio Gadda, autore amatissimo e unico fra i contemporanei a essere presente in forze insieme a una selezionata rappresentanza di letteratura umoristica, dagli adorati Achille Campanile e Stö, all'americano Saul Steinberg, fino ad alcuni volumi della collana "I classici del ridere" dell'editore Formiggini: il *Gargantua* di Rabelais e *La leggenda d'Ulenspiegel* di de Coster. (Quanto di segretamente shakespeariano ci sia in questo accesso all'universo del *Prigioniero* che passa anche attraverso i lampi di immaginazione offerti da un'epopea ribalda pescata fra "I classici del ridere", lo lasciamo per un'altra volta.)

Un'altra citazione, questa volta da Dominique Jameaux. Nel suo libro su Boulez, riferendosi all'anno 1953, lo studioso francese si esprime in questo modo:

Un coup d'oeil dans les programmes des concerts de l'époque est quelque peu accablant. La [...] Radiodiffusion française [...] encombraient son antenne de musiciens qui aux yeux de Boulez ne représen-

taient en aucune façon un ou des courants porteurs de véritable nouveauté. Les grands compositeurs de l'époque s'appelaient Stravinsky (néo-classique), Milhaud, Honegger, Poulenc, Dallapiccola, Martinu, Menotti [...] D'école de Vienne, et notamment de Webern, à peu près nulle trace.²⁷

Se Jameaux avesse scritto nel 1953, nessun problema: si sarebbe allineato ai tanti, italiani e non, che marcavano a ogni piè sospinto l'estraneità di Dallapiccola all'eredità di Schönberg e di Webern, perché italiano, perché nipotino di Verdi ecc. Si sarebbe confuso cioè con i tanti, specie italiani che, a loro volta, si contrapponevano ai non molti che negli stessi anni sostenevano invece la piena appartenenza di Dallapiccola a questo retaggio. Ma Jameaux scrive nel 1984, trent'anni dopo, e colloca Dallapiccola entro coordinate sicuramente fallaci. La ragione ci sembra piuttosto precisa, se non addirittura evidente: Jameaux percepisce — con pieno fondamento — l'antiteticità sostanziale della musica di Dallapiccola a quella di Boulez: un'antiteticità che rientra in un quadro *accablant*, vera parola chiave qui, che riassume e svela l'atteggiamento di un'epoca intera: la soppressione estetica di ciò che non corrisponde a un'idea (quantomeno unilaterale) di *véritable nouveauté*. Questo consente a Jameaux, nelle vesti di portavoce di Boulez, con giudizio sommario, di accorpare Dallapiccola ad altri autori parimenti antitetici a Boulez e parimenti insignificanti ai suoi occhi. Autori con i quali Dallapiccola — nonostante altre differenze che non potrebbero essere più vistose — condivide in effetti un elemento, uno solo ma importantissimo: l'estraneità al pensiero strutturalista e alla sua discendenza estetica.

L'estraneità allo strutturalismo in Dallapiccola non potrebbe essere più completa data l'assoluta centralità che nel suo orizzonte poetico occupa il soggetto, la coscienza individuale; ossia proprio

²⁷ [Un'occhiata ai programmi concertistici dell'epoca è quasi angosciante. La Radio francese ingombrava la sua antenna di musicisti che agli occhi di Boulez non rappresentavano in alcun modo correnti autenticamente innovatrici. I grandi compositori dell'epoca si chiamavano Stravinsky (neo-classico), Milhaud, Honegger, Poulenc, Dallapiccola, Martinu, Menotti (...). Della scuola di Vienna e, in particolare, di Webern, quasi nessuna traccia], Dominique Jameaux, *Pierre Boulez*, Fayard, Paris 1984, p. 80.

ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura eventualità, luogo geometrico, punto d'intersezione fra strutture.

Vogliamo esemplificare la quintessenza di un contrasto irriducibile? Basterà collocare Dallapiccola di fronte a un pensiero che con Lévi-Strauss teorizza la "dissolution de l'homme", che con Foucault si spinge fino a proclamare la "morte dell'uomo" in relazione alla sua impossibilità di essere soggetto in una realtà che è integralmente determinata da strutture esterne a esso. Basterà metterlo di fronte alla sfida più radicale lanciata nel XX secolo agli idealismi, alle fenomenologie, agli esistenzialismi, da una filosofia che predica contro il mistificante e radicato costume di considerare l'uomo misura di tutte le cose, di considerare la coscienza individuale come un dato irriducibile e sostanziale della condizione umana e che, con Foucault, considera l'umanesimo come "il prostitutto di tutto il pensiero, di tutta la cultura, di tutta la morale, di tutta la politica".²⁸ Basterà, insomma, contrapporlo a un sistema delle scienze umane per il quale l'individuazione di un ordine strutturale non implica solo l'esistenza di esso indipendentemente dal fatto che il soggetto ne abbia o meno coscienza, ma si spinge razionalmente a concludere che la realtà stessa dell'uomo si fonda altrove, in questa rete di strutture e che l'Io non agisce ma "viene agito", eterodiretto. Su questo presupposto, lo strutturalismo può così operare la rimozione di quell'"ostacolo epistemologico" che è il soggetto, poiché, con Althusser, è impossibile "conoscere qualcosa degli uomini se non alla assoluta condizione di ridurre in polvere il mito filosofico (teorico) dell'uomo".²⁹

Non si potrebbe pensare niente di più lontano dall'umanesimo profondamente radicato di Dallapiccola, che pur senza mai ammantarsi di ingombranti arnesi filosofici, ma tenendosi rigorosamente sul piano della riflessione poetica — proseguita poi con coerenza fin nelle fibre e concrezioni più minute delle sue partiture — rivendica per il soggetto e per la sua coscienza formata di memoria, di esperienza, di intuizione, un ruolo di demiurgo sotto

²⁸ Cfr. Sergio Moravia, *Lo strutturalismo francese*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 26-27.

²⁹ Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965 (*Per Marx*, trad. it. di Franca Madonia, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 205, 1974²).

la cui giurisdizione l'ordine etico e l'agire poetico si saldano in quel roccioso, eroico, impermeabile stoicismo di cui diceva Berio.

Nella coscienza del compositore — e da essa nella sua musica — il mondo entra, certamente, e determina esiti di sconvolgente violenza espressiva, di adesione totale all'urgenza dettata dall'esperienza: *engagé malgré lui*. Ma l'accesso a questa coscienza oltremodo vigile è regolato da un filtro potentissimo e selettivo: quel *livre intérieur* proustiano dinanzi al quale c'è una sola possibile giustificazione: *la riuscita artistica*. Con Goethe, con Webern, con Proust, nella comune convinzione che l'uomo e con lui l'arte, guardando al proprio interno, attingano non a un arbitrio ma a leggi cui si è tenuti a obbedire, la dodecafonia di Dallapiccola (così lui la chiamava, noncurante, in fondo, delle remore terminologiche schönbergiane) si impianta come strumento espressivo privilegiato e elettivo su un pensiero compositivo che è già autonomamente orientato al rigore formale, al canone, alle sfide contrappuntistiche ed è nutrito dalla grande ammirazione per il magistero dei fiamminghi. Per Dallapiccola la maturazione della tecnica seriale, l'approssimarsi a un rigore tanto indiscutibile quanto problematico, il ricorso a una organizzazione parametrica che gareggia con quella dei giovani *Darmstädter*, non conseguono all'adozione della tecnica dei dodici suoni, ma, per così dire, sono un a priori già inscritto nel suo orizzonte poetico. Non è Dallapiccola che aderisce alla serialità: è la serialità che *aderisce*, cioè si conforma, a Dallapiccola. La sua costruzione seriale non appare "decentrata" nel materiale posto in gioco; al contrario, ignorando qualunque ipotesi di feticismo del materiale, essa riconduce, imperiosamente, a un ordine governato dal soggetto. In una parola, la serialità di Dallapiccola non è mai stata strutturalista. Anzi quella musica, il cui controllo rigoroso era strumento di una vocazione espressiva, costituiva (anche se non si dichiarò mai come tale) una sfida allo strutturalismo, la sfida più insidiosa, in quanto revocava implicitamente la legittimità del monopolio postweberniano, di chi ne aveva ribaltato l'originario umanesimo in strutturalismo, conservandone insomma lo stampo e gettandone l'anima.

Pochissime volte Dallapiccola si occupò di quell'"arrivistico terrorismo" come egli stesso lo definì. Una di queste fu quando apostrofò come "insolentissimo" il fatidico "Schönberg is Dead" di Boulez:

Il rimprovero che qualcuno fa a Schönberg di non aver previsto tutto ciò che il sistema dodecafonico può dare, mi fa pensare a uno che volesse minimizzare il genio di Cristoforo Colombo, perché scopersse l'America credendo di scoprire le Indie, e rinfacciandogli di non averci data l'esatta estensione in chilometri quadrati del paese che aveva scoperto.³⁰

Infinite volte l'umanesimo di Dallapiccola è stato sottolineato, tanto che il rievocarlo nuovamente imbarazza persino. Eppure ci sembra di poter indicare la ragione per cui, negli sforzi di penetrare il senso della sua opera, di coglierne quella certa irriducibile unicità, questo tratto ritorna perennemente in gioco. È propriamente nell'umanesimo o, come dicono i filosofi, *umanismo* che viene unanimemente riconosciuto il nucleo antitetico, l'orizzonte di pensiero che si oppone allo strutturalismo filosofico. Nell'affermazione della centralità dell'uomo e della coscienza, c'è quindi la sostanza più profonda dell'originalità — o forse addirittura inattualità — di Dallapiccola rispetto a un'epoca dominata in senso lato, non certo solo musicale, dal pensiero strutturalista. Questa sostanza conduce il compositore a maneggiare arnesi e a declinare concetti come serie, parametri, rigore, ricerca, agire artistico inteso come scoperta delle leggi che vi presiedono, in accezioni sostanzialmente diverse rispetto allo strutturalismo coevo. Questa centralità dell'Io consente all'autore delle *Liriche greche* di riallacciarsi a Schönberg e Webern all'insegna di una comune *fede* umanistica di cui già Luigi Rognoni era stato l'acuto interprete dalla sua prospettiva fenomenologica. In Webern, secondo Rognoni,

la riduzione [la riduzione fenomenologica, ossia la riflessione volta al coglimento dell'intenzionalità dell'atto] riguarda il soggetto e non l'oggetto. Webern non perde mai di vista la percezione sensibile nel movimento intenzionale verso l'essenza del campo sonoro: *akustische Natur der Seele*, novalisianamente intesa.³¹

È proprio quanto Webern si premurava di chiedere a Dallapic-

³⁰ Luigi Dallapiccola, "Arnold Schoenberg 'Premessa a un centenario'", in *Parole e musica*, p. 255.

³¹ Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonica*, Einaudi, Torino 1954, poi col tit. *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1974, p. 339.

cola che, in occasione del loro incontro viennese del 1942, gli confessava la profonda impressione suscitataagli dall'ascolto di *Das Augenlicht*: "Un'impressione anche sonora?" (*Auch klanglich?*, questa la sua domanda).³²

Tuttavia nel suo appropriarsi della dodecafonica, Dallapiccola introduce qualcosa di inedito, un contributo esclusivamente suo. Egli legge l'insegnamento dei maestri viennesi attraverso la lente rivelatrice di Proust, spingendosi a pronunciare quel ben noto apparente paradosso: "Finalmente, da Marcel Proust imparai buona parte di quello che so della tecnica dodecafonica".³³ Sicuramente l'influsso proustiano determina per molti versi l'opera e il pensiero di Dallapiccola, ma in questo caso particolare, la lezione di Proust consente a Dallapiccola di riconoscere nella dodecafonica ciò verso cui la sua esperienza vissuta, le sue convinzioni poetiche lo spingono con forza e cui non può sottrarsi. Per Dallapiccola alcuni passi del *Temps retrouvé* proustiano diventano vere e proprie massime che ai suoi occhi — e poi nel suo concreto operato musicale — avranno sempre un valore assoluto. Significativamente esse sono il sigillo di una relazione che Dallapiccola tenne a Firenze nel 1949 sull'insegnamento della composizione, un testo che rimane forse la più essenziale e organica formulazione della sua poetica musicale e nel quale non si fa neppure un cenno alla dodecafonica, materia che evidentemente non tocca questioni di principio, ma che rientra in una scelta puramente individuale. Per bocca di Proust, Dallapiccola espone il principio cardine dell'intera sua opera:

Ainsi j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir.³⁴

E poco dopo, concludendo, indica come compito fondamentale

³² Luigi Dallapiccola, "Incontro con Anton Webern", in *Parole e musica*, p. 234.

³³ Id., "L'arte figurativa e le altre arti", *ivi*, p. 163.

³⁴ [Ero ormai giunto a questa conclusione, che non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non la costruiamo a nostro piacimento, ma che presistendoci, dobbiamo, dal momento che è a un tempo necessaria e nascosta, e come faremmo per

dell'insegnante il mettere in grado l'allievo di affrontare, nel suo futuro, il "più difficile passo della vita dell'artista [...] la delicata lettura del libro interiore", un passo nel quale egli sarà irrimediabilmente solo, poiché, sempre secondo Proust, "le livre intérieur de ces signes inconnus (...), pour sa lecture personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer".³⁵

Cosa ci dice oggi l'autorevolezza ancora inviolata di questo autore che ha sempre rivendicato il senso individuale, espressivo e lirico delle sue scelte, anche le più rigorose e, soprattutto, ne ha offerto una così ferrea e coerente traduzione musicale? Questo ci dice e in modo piuttosto perentorio: "Se qualcuno dice che la 'serie' garantisce l'unità del discorso musicale, sbaglia di grosso, in quanto in arte nessun artificio ha mai garantito nulla e l'unità dell'opera sarà, allo stesso modo che la melodia, il ritmo, l'armonia, un fatto interiore".³⁶ Anche in questo caso, come con Webern, la riduzione riguarda il soggetto, non l'oggetto: la necessità non è nella serie, sta altrove. "Se anche il Suo stile è molto diverso dal mio, il nostro pensiero si muove in ambiti che sento molto vicini. È certo che in questo senso percorriamo un *cammino comune*. Sono felice di potermi esprimere così".³⁷ Sono parole contenute in una lettera di Webern a Dallapiccola del 3 giugno 1942. Anche per Webern, che scrive a un compositore non ancora dodecafonico, l'essenziale, quel percorrere un *cammino comune*, non sta necessariamente nell'adozione di questo o quello stile, seriale oppure no.

A questo punto abbiamo fissato tutt'al più la latitudine di Dallapiccola. Resterebbe la longitudine che, come si sa, ha attinen-

una legge di natura, scoprirla], Id., "L'insegnamento della composizione", *ivi*, p. 144 e trad. di Fiamma Nicolodi, p. 65; cfr. anche: Id., "Considerazioni in margine alla scena della statua nel 'Don Giovanni'", *ivi*, p. 45.

³⁵ [Il libro interiore di questi segni sconosciuti (...), nessuno poteva aiutarmi a leggerlo con regola alcuna, questa lettura consistendo in un atto di creazione in cui nessuno può sostituirci], Id., "L'insegnamento della composizione", *ivi*, pp. 144-145 e trad. di Fiamma Nicolodi, p. 146.

³⁶ Id., "Sulla strada della dodecafonia", *ivi*, p. 459.

³⁷ Cit. in Luigi Dallapiccola. *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Suvini Zerboni, Milano 1975, pp. 66-67.

za con i fusi orari, ossia con lo scorrere del tempo. Oltre a questo fondamentale distinguo fra umanismo e strutturalismo che ci dice parecchio circa la natura profonda della musica di Dallapiccola, un altro distinguo si dovrebbe operare, in ordine a una questione forse più sottile, ma non meno essenziale. A essa si lega l'altro *côté* dell'originalità di Dallapiccola, ciò che lo distacca dalla cerchia schöenbergiana, e, in fondo, anche da un autore come Luigi Nono, uno dei pochi italiani che gli sono stati idealmente compagni di viaggio.

L'umanismo di Dallapiccola, così come è incompatibile con il pensiero strutturalista in qualunque sua accezione, è estraneo anche a un'altra delle grandi costole della modernità: lo storicismo, inteso nell'accezione che Karl Popper ha fornito di questo termine multiuso, ossia di determinismo storico che pretende di identificare i fondamenti della realtà e della verità nella necessità storica.³⁸ Questo quadro speculativo, così centrale nell'orizzonte moderno e nelle sue diverse ideologie, è stato applicato persino morbosamente alle cose dell'arte, influenzando enormemente l'estetica del nostro secolo.

Indubbiamente un'idea di *necessità* intimamente connessa all'opera d'arte o all'agire artistico è un tema che, specie in seguito al sorgere della coscienza storica, ha rafforzato ancor più la sua ubiqua presenza rispetto al passato. In Goethe come in Beethoven, Wagner, Proust, Webern, Dallapiccola, Boulez, Nono e tanti altri quest'idea è una presenza costante, per quanto diversamente motivata.

In effetti, questo insistente richiamarsi a una necessità che potremmo addirittura definire "necessità di una necessità" si è espresso in campo musicale in una molteplicità di esiti. Ha preso forma nell'adozione di quel paradigma scientifico-sperimentale così efficacemente descritto da Carl Dahlhaus sulla base delle teorie sulla ricerca scientifica di Gustav Kuhn.³⁹ Come dote e *forma mentis* di molta avanguardia del secondo dopoguerra questa necessità al

³⁸ Cfr. Karl Raimund Popper, *The Poverty of Historicism*, London 1957 (*Miseria dello storicismo*, trad. it. di Carlo Montaleone, Feltrinelli, Milano 1975, 1988).

³⁹ Cfr. Carl Dahlhaus, "Die Krise des Experiments" in *Komponieren heute*, Schott, Mainz 1983 ("La crisi della sperimentazione", trad. it. parziale di Andrea Lanza, in Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, vol. 12 della *Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, EDT, Torino 1991, pp. 265-272).

quadrato ha mimato le scienze umane in caccia delle leggi strutturali profonde, oppure si è rovesciata in un'aleatorietà che ne è la gemella monozigote, esattamente speculare a se stessa. Altre volte, invece — e Luigi Nono ne è l'esempio più illustre — essa è stata interpretata come obbligo storicistico, come imperativo etico, traducendosi nell'accettazione di una collocazione storica e, quindi, nel rifiuto di ogni "fuga rassegnata dalla propria responsabilità", nella condanna della "capitolazione davanti al tempo" e di ogni "vano tentativo di assolutizzare il proprio io".⁴⁰ L'adombrare questa viltà, questa fuga dinanzi agli obblighi imposti dalla storia, coincide pienamente con l'impostazione storicistica, con quell'atteggiamento che Popper definisce come *modernismo morale* avente una contropartita in un *modernismo estetico*,⁴¹ un atteggiamento che trae la propria giustificazione, che individua il valore del proprio operato, nella necessità che l'uomo e l'artista interpretino il ruolo che la storia loro impone. Non solo, ma, in quanto avanguardia, essi la leggeranno sforzandosi di svelarne e assecondarne anticipatamente i disegni.

La celebre e in questo senso emblematica *boutade* di Schönberg riportata nel messaggio di ringraziamento inviato a chi gli aveva formulato gli auguri per i suoi 75 anni — "Einer hat es sein müssen [...]; keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben"⁴² (Uno doveva esserlo, nessuno ha voluto esserlo, così mi son prestato a esserlo io) — viene citata da Dallapiccola come esempio della *fede* di Schönberg.⁴³ Nella stessa occasione il compositore viennese risponde all'interrogativo — per lui retorico — circa il dovere dei grandi compositori del passato con un vero paradigma dello storicismo: "Sie hatten Dinge zu sagen, die gesagt werden mussten" (Essi avevano da dire cose che dovevano essere dette).⁴⁴ I giudizi di valore, così come vengono espressi in seno alla prospe-

⁴⁰ Nono, p. 241.

⁴¹ Karl Raimund Popper, *Miseria dello storicismo*, p. 59.

⁴² Arnold Schönberg, [Lettera di ringraziamento in occasione del suo 75° compleanno], riportata in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze*, p. 77.

⁴³ Cfr. Luigi Dallapiccola, "Arnold Schönberg 'Premessa a un centenario'", in *Parole e musica*, p. 254.

⁴⁴ Arnold Schönberg, [Lettera di ringraziamento], p. 77; Cfr. anche: Luigi Dallapiccola, "Arnold Schoenberg 'Premessa a un centenario'", in *Parole e musica*, p. 254.

va storicista, si traducono di fatto nella legittimazione di quella nozione di avanguardia artistica che è stata largamente dominante nel XX secolo; una legittimazione i cui argomenti sono primariamente di natura etica e filosofica: "ciò che è moralmente buono è ciò che è moralmente progressivo, cioè in anticipo sul suo tempo, in quanto si conforma a sistemi di condotta che saranno adottati in futuro".⁴⁵

Sicuramente Dallapiccola, fra gli antesignani dell'*engagement* musicale, è stato fra coloro che più si sono esposti, in un'epoca in cui la denuncia comportava un concreto rischio per l'incolumità propria e dei propri cari. In lui tuttavia il *moralmente buono* non si è mai identificato nel *moralmente progressivo*, ossia nella qualità propria del *modernismo estetico*. Il carattere progressivo, ossia l'essere in linea o in anticipo sulla storia, è condizione che per Dallapiccola non ha sbocco in alcun valore di segno artistico. È l'uomo, con la sua coscienza, che con mille possibili varianti individuali risponde alla realtà, alla storia. Ed è la coscienza che detta all'artista la propria legge, non la storia. L'idea di *riuscita artistica* non ha mai avuto appigli in niente di paragonabile a ciò che Popper chiamerebbe *attivismo storicistico*. La fuga dell'artista dalla responsabilità storica non entra dunque nel lessico di Dallapiccola perché in lui l'estetico non si fonda in un'etica storicistica, perché la necessità del reale (e tantomeno dell'esperienza artistica) non si identifica affatto nella necessità della storia. La necessità dell'artista cui Dallapiccola sempre fece riferimento non proviene in alcun modo dal terreno eteronomo della storia, ma inerisce invece alla sfera autonoma della coscienza, dell'Io umanistico, un Io responsabile, non agito, né alienato. "Genesi dei 'Canti di Prigione' e del 'Prigioniero'", "Sulla strada della dodecafonia", "Nascita di un libretto d'opera": questi scritti nei quali il compositore scava a fondo nelle sue motivazioni poetiche, sono "frammenti autobiografici" e a ogni pagina ci dicono come la verità, la moralità, la riuscita artistica per Dallapiccola dipendano unicamente dalla fedeltà al proprio sentire interiore: "ho scritto quest'opera perché la portavo in me da lunghi anni". Questa fedeltà al *livre intérieur* ha un

⁴⁵ Karl Raimund Popper, *Miseria dello storicismo*, p. 59.

suo strumento fondamentale: “Memoria, memoria e ancora memoria”.⁴⁶ Mediazioni eteronome non si danno:

una riuscita artistica s’inserisce automaticamente nella musica, in tutta la musica, che non conosce né presente, né avvenire, né ciò che è di moda, né quanto non lo è. Una riuscita artistica s’inserisce per virtù propria nella storia.⁴⁷

Egon Schiele annotò nel suo diario un pensiero non dissimile: “Kunst kann nicht modern sein. Kunst ist urewig”⁴⁸ (L’arte non può essere moderna, l’arte è perennemente originaria).

In merito al “senso della storia” vale la pena di citare un appunto contenuto nei diari di Dallapiccola, dove vengono trascritte senza commento alcune frasi di un articolo di Paolo Milano su Thomas S. Eliot, un autore il cui umanesimo — come acutamente ha colto Fiamma Nicolodi⁴⁹ — lo avvicina per certi tratti a Dallapiccola. Scrive dunque Paolo Milano, citando Eliot:

“A chiunque voglia continuare ad esser poeta oltre i suoi venticinque anni” è indispensabile il “senso storico” [...]. Per “senso storico” i nostri giovani poeti intendono coscienza della società attuale e delle presunte leggi del suo divenire; mentre per Eliot si tratta, al contrario, del “rapporto con i poeti e con gli artisti morti” e della consapevolezza “di dover essere giudicato inevitabilmente con le unità di misura del passato”.⁵⁰

Nelle riflessioni di Dallapiccola questo rapporto con i suoi mae-

⁴⁶ Luigi Dallapiccola, “Nascita di un libretto d’opera”, in *Parole e musica*, p. 511; Id., “L’arte figurativa e le altre arti”, *ivi*, p. 160.

⁴⁷ Id., “Sulla strada della dodecafonia”, *ivi*, p. 461.

⁴⁸ Citato in Jean Clair, *Considérations sur l’état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris 1983 (*Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, trad. it. di Francesca Isidori, Umberto Allemandi & C., Torino 1984, p. 159).

⁴⁹ Fiamma Nicolodi, “Su alcuni aspetti dell’opera critica di Luigi Dallapiccola”, *Antologia Vieusseux*, IX, 1–2, gennaio-giugno 1974, p. 35.

⁵⁰ Paolo Milano, “Cinque asterischi intorno a T. S. Eliot”, *L’Espresso*, 17 gennaio 1965; citato in Luigi Dallapiccola, “Pagine di diario (Firenze 20 gennaio 1965)”, in *Parole e musica*, p. 201; cfr. anche: Thomas Stearns Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *The Egoist*, London 1919 (*Tradizione e talento individuale*, trad. it. di Vittorio Di Giuro, in Id., *Opere 1904–1939*, Bompiani, Milano 1992, pp. 392–402).

stri e con gli artisti del passato è un cardine inamovibile. In materia di attestazioni di stima artistica, oltre che ai suoi prediletti maestri, Dallapiccola — è bene sottolinearlo — rivolge la sua ammirazione soprattutto a compositori che hanno nulla o poco a che vedere con la sua scelta dodecafonica. Eticità per lui non fa certo rima con scelta di linguaggio: “Man kann auch heute Fugen schreiben, mit den überlieferten oder auch mit den modernen und atonalen Mitteln” (Si possono scrivere fughe anche oggi — afferma citando Busoni — sia coi mezzi che ci sono stati tramandati, sia con mezzi moderni o atonali),⁵¹ e ancora: “Ma Dante non ha continuato a scrivere in latino anche durante gli anni in cui componeva la *Commedia*? Traditore forse anch’egli [...]?”.⁵² Nelle pagine di diario troviamo anche il resoconto del suo dissenso con Webern, quando questi inveisce contro Kurt Weill, autore che viceversa Dallapiccola stima profondamente.⁵³ Ma le parole più illuminanti, pronunciate nel 1957, riguardano forse Ravel:

Per la mia generazione Ravel è una figura cui si è guardato con infinita ammirazione e con intenso amore; ammirazione e amore che non accennano a diminuire. Scomparso Gustav Mahler [...] è a Ravel che dobbiamo [...] il più grande sforzo che sia stato compiuto nella nostra epoca per raggiungere la purità di cuore. Che i giovani siano lontani da Ravel è un dato di fatto. Ogni generazione ha i suoi problemi: una forma di ascetismo sembra attrarli in questo momento e il grande asceta è Anton Webern. Nessuna meraviglia se, in una tale mentalità, non c’è posto — oggi come oggi — per una virtuosità del tipo di quella raveliana. Pure, ripensando alla posizione del Maestro francese nello sviluppo della musica del nostro secolo, mi sembra che, anche se stilisticamente nessuna delle correnti importanti possa farsi risalire a lui, il suo insegnamento rimanga tuttora valido.

Insegnamento basato da un lato sull’apertura mentale del Maestro verso tutte le correnti europee (anche verso quelle che a tutta prima avrebbero potuto sembrarci a lui estranee); dall’altro lato (e più importante ancora) basato sul suo esemplare amore per la forma, sul suo

⁵¹ Ferruccio Busoni, “Un testamento”, citato in Luigi Dallapiccola, “Sulla strada della dodecafonia”, in *Parole e musica*, p. 458.

⁵² *Ivi*, p. 460.

⁵³ Id., “Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)” (Vienna, 9 marzo 1942), *ivi*, p. 234.

rigore nel collocare ogni particolare al punto giusto, sull'eliminazione di tutto ciò che possa far pensare a una incontrollata improvvisazione.⁵⁴

A questo punto, considerato che questa rilettura della poetica di Dallapiccola è andata via via assumendo i toni di una critica alla modernità, si potrebbe pensare che essa miri ad avvalorare un'interpretazione del compositore come precursore del post-moderno in musica, o almeno di quella corrente sedicente tale che riversa le proprie energie sull'obiettivo di ricucire il rapporto col pubblico e col "gusto medio" e che, pertanto, mira a ripristinare un linguaggio *comunicativo*; un concetto questo che, nella più parte dei casi, diviene sinonimo di facilità di ascolto e ritorno alla tonalità. Una conclusione di questo tipo non potrebbe essere più lontana dalle considerazioni che si sono svolte finora. Essa non sarebbe altro che un'ulteriore versione di quello svuotamento o alienazione della soggettività in un ennesimo altro-da-sé. Dopo il culto della storia, dopo il feticismo strutturalista e il suo capovolgimento negativista, giungere a una giustificazione della *riuscita artistica* fondata su una necessità che, ancora una volta, non viene posta dal soggetto, ma dal suo antagonista semiotico, il pubblico, significherebbe ribadire per altra via la negazione dell'umanismo di Dallapiccola. Tuttavia, quel tenersi ancorato all'uomo, all'insostituibile ruolo creativo del soggetto, così in contrasto con quel declino dell'individuo che è uno dei gangli della cultura del secolo che si chiude, costituisce, da parte di Dallapiccola, un'implicita ma innegabile critica alla modernità. Né si può ignorare il peso di parole come quelle che egli ha pronunciato a proposito di *Requiescant*: "Ciò che soprattutto spero, è naturalmente che questo lavoro possa comunicare qualcosa agli uomini attraverso il suo contenuto poetico".⁵⁵

Tutto considerato, più che stupire, qualcuno che proponesse un Dallapiccola antesignano del *post-modern* delegittimante, farebbe sorridere. Perché si troverebbe dinanzi un autore che ha rifiutato, come estranea al suo sentire, ogni artefatta mediazione con lingue e stilemi che non fossero quelli della sua matrice culturale d'origine. Ma che proprio per questo — e rivendicando nel contempo l'indi-

vidualità del proprio procedere, la validità circoscritta e non assoluta del proprio agire — diventa il migliore e più genuino fautore di un autentico pluralismo artistico. Perché si troverebbe di fronte a colui che ha edificato forse il più affascinante monumento all'arte del canone che nel nostro secolo sia stato concepito, a un campione del rigore costruttivo, del pensiero complesso e intransigente, a un artista che è vissuto nella convinzione che tutte le grandi *riuscite*, ossia i capolavori capaci di parlare all'uomo, di toccarlo e commuoverlo nel profondo, nascondono una legge rigorosa, un codice segreto. Una necessità interna che non garantisce un bel niente, ma senza la quale si fa poca strada.

Tutti, insomma, ci troviamo davanti l'artista che ha ben chiaro e fermo in testa il suo compito. L'uomo che, senza flettere di un millimetro lo sguardo, è ancora lì ad ammonirci circa il fatto che "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".⁵⁶

Torniamo ora, per un momento, alla biblioteca di Dallapiccola per sottolinearne un tratto che ci sembra importante: l'assoluta predominanza della grande letteratura e, in particolare, di quella di lingua francese. Se per un artista cresciuto in quella fatidica area di confluenza dei tre bacini della Mitteleuropa, l'approdo alla Francia è quantomeno singolare, la centralità di Marcel Proust è indiscutibilmente uno dei cromosomi della visione poetica di Dallapiccola. Il richiamo alla coscienza individuale e alla memoria come fattori distintivi del compositore, riconducono immancabilmente a Proust. Ma c'è dell'altro. L'analogia fra la concezione artistica dell'autore della *Recherche* e Dallapiccola rimanda, a sua volta, al presupposto stesso dell'universo proustiano: il pensiero di Henry Bergson. E ancora a Bergson giungiamo per altra via, quella, appunto, del rifiuto dello scientismo strutturalista, dello storicismo e della riaffermazione della coscienza individuale, del tempo, della memoria, dell'intuizione. Da ultimissimo, anche quella discreta presenza in biblioteca degli umoristi, dei "Classici del ridere", ci porta all'autore di *Le rire*.

Per Dallapiccola come per Bergson il tempo del mondo e il

⁵⁴ Id., "Risposta al 'Dibattito su Ravel, 20 anni dopo'", *ivi*, p. 284-285.

⁵⁵ Id., "Requiescant", *ivi*, p. 502.

⁵⁶ Luigi Dallapiccola, "Di un aspetto della musica contemporanea", in *Parole e musica*, pp. 218-219.

tempo della coscienza sono due sfere ben distinte. Entrambi hanno guardato ripetutamente a Sant'Agostino e alla sua idea di tempo interiore come *distensio animi*. Non sono solo annotazioni di poetica. È in questa concezione del tempo che si originano alcuni caratteri inconfondibili della scrittura di Dallapiccola, e in modo specifico, la compenetrazione strettissima fra dimensione ritmica, memoria e autocitazione. È lì che prende forma la sua idea di *schwebender Rhythmus*,⁵⁷ ossia di eliminazione di un tempo fisico, scandito meccanicisticamente; quel suo uso particolarmente complesso e ricco dell'iterazione e, infine, quel gigantesco flusso temporale della coscienza e della memoria che transita attraverso la sua musica mediante l'uso irrinunciabile dell'autocitazione simbolica.⁵⁸ *Dallapiccola e Bergson* sarà certamente un buon titolo da inserire nel prossimo convegno sul Maestro, non tanto per individuarne ulteriori coordinate filosofiche, quanto per approfondire certi aspetti del suo modo di comporre.

Nel corso di queste pagine, il proposito di interrogarsi sull'attualità di Dallapiccola è scivolato inesorabilmente sul terreno della poetica, più che su quello della pagina musicale. Già si è fatto cenno al senso di imbarazzo che suscitava l'avere richiamato in

⁵⁷ Cfr. Hans Nathan, "Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations", *The Music Review*, XXVII, n. 4, november 1966, pp. 300–302; sul ritmo in Dallapiccola cfr. anche: Dietrich Kämper, "Ricerca ritmica e metrica". Beobachtungen am Spätwerk Dallapiccolas", *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, CXXXV, Februar 1974 pp. 94–99 (*Ricerca ritmica e metrica. Osservazioni sulla tarda produzione di Dallapiccola*, trad. it. di Giordano Montecchi, 1985 *la musica*, II, n. 13, settembre 1986 pp. 42–47); Rosemary Brown, "La sperimentazione ritmica in Dallapiccola tra libertà e determinazione", trad. it. di Paolo Fabbri, *Rivista italiana di musicologia*, XIII, n. 1, 1978, pp. 142–173; Gianluigi Mattiotti e Brunella Sciacca, "Goethe-Lieder e dintorni: la ricerca ritmica", in *Studi su Luigi Dallapiccola*, a cura di Arrigo Quattrocchi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1993, pp. 159–186; Guido Vetere, "L'iterazione: un invito alla memoria", *ivi*, pp. 187–201.

⁵⁸ Cfr. Rosemary Brown, "Dallapiccola's Use of Symbolic Self-Quotation", *Studi musicali*, Firenze, IV, 1975, pp. 217–304; il tempo e la memoria nelle partiture di Dallapiccola sono il tema dominante di: Giordano Montecchi, "Rigore seriale e poetica della memoria in Dallapiccola", *Musica/Realtà*, III, 9, dicembre 1982, pp. 37–54; Id., "Lo sguardo al fondo dell'abisso", 1985 *la musica*, II, 13, settembre 1986, pp. 35–41; Id., "L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola", *Rassegna veneta di studi musicali*, V–VI, 1989–1990, Venezia 1993, pp. 331–359.

causa quell'umanesimo del compositore, presente fin troppo spesso come chiave, alibi, conclusione di comodo nell'affrontarne il mondo musicale. Torna in mente a questo proposito l'ammonizione severa di Massimo Mila che nel 1976 dichiarava la sua sazietà e il fastidio per un costume critico che così a lungo aveva insistito solo e unicamente sull'umanesimo e sulla cultura, sull'impegno politico sociale e religioso, sullo straordinario *côté* letterario del compositore. E con piena ragione Mila richiamava l'obbligo di "tirarsi su le maniche e buttarsi dentro alle partiture, imporsi finalmente di studiare la musica di Dallapiccola senza tirare in ballo Joyce e Proust e Thomas Mann".⁵⁹ Effettivamente vent'anni fa l'analisi delle procedure compositive di Dallapiccola era un terreno ancora poco praticato. Oggi la situazione degli studi è diversa. Senza voler mettere in discussione il fatto che l'analisi sia uno strumento cruciale e primario della critica, è anche vero però che uno degli aspetti salienti della musica di Dallapiccola sembra essere il fatto che tanto più essa si dota di proprie leggi rigorose, tanto più essa sembra mettere in luce tratti extranormativi, irriducibilmente *altri* rispetto a sistemi generalizzabili o a condotte quantitative prevedibili; quasi essa rispondesse a un codice parallelo, un codice che non è scritto né nelle tavole di permutazione seriale, né in altre combinatorie. È precisamente in questa breccia, in questa fonte di originalità, che l'umanesimo, non come *escamotage*, ma come principio filosofico capace di fondare l'irriducibile autonomia dell'operato artistico, rientra inevitabilmente in gioco. Tenendo presente le conclusioni cui giunge Carl Dahlhaus nella già citata *Krise des Experiments*, ci sentiremmo di affermare che l'attualità della musica di Dallapiccola non risiede tanto nel *come* essa è fatta, ma nel *perché* essa è fatta. La sua attualità è forse da ricercarsi non tanto nella tecnica del suo linguaggio, quanto nella sua intenzionalità, rivolta a salvaguardare poeticamente i principi della soggettività e dell'espressione. Un genere di attualità che rimarrebbe quindi intatta anche se, per esempio, la musica di Dallapiccola non fosse dodecafonica e che, da questo punto di vista, suggerisce a margine una certa affinità poetica con la posizione di un altro grande isolato come Witold Lutoslawski.

⁵⁹ Massimo Mila, "Sulla dodecafonica di Dallapiccola", p. 1099.

In seguito all'invalidazione del paradigma della musica sperimentale cui ha fatto riferimento Dahlhaus, sono proprio soggettività ed espressione i principi che riemergono, oggi, come i pilastri su cui poggiano i compositori più giovani, avendo però tolto di mezzo ogni principio di autorità nel selezionare e giudicare il loro privato attendere alla realizzazione dell'*opera*.⁶⁰ Dallapiccola invalida anch'egli certamente ogni paradigma scientificizzante dell'operare artistico, si sottrae certamente alla *forma mentis* del compositore che compie la sua ricerca sentendosi appartenente a una sorta di comunità scientifica cui spetta trovare soluzioni ai problemi posti dal materiale o dalla storia. Eppure, contrariamente ai giovani della *Neue Einfachheit* che lasciano "aperte tutte le possibilità di espressione della soggettività, senza badare da dove provengano o a quali associazioni mentali diano luogo",⁶¹ Dallapiccola tiene in vita un principio di autorità, un rigore poetico altrettanto severo e necessitante di quelli dettati dai credo strutturalisti o storicisti. In questo modo è possibile intravedere, nella poetica di Dallapiccola, il delinearsi di un paradigma alternativo a quello della moderna sperimentazione, quel paradigma la cui mancanza Dahlhaus lamenta invece nei maldestri tentativi di puntellare la libertà del soggetto attuati dai post-moderni.⁶² Diciamo allora che, in luogo del binomio *soggettività / espressione*, Dallapiccola delinea, piuttosto, un trionomio *soggettività / espressione / esperienza*. La presenza di quest'ultimo termine conferisce alla triade sia un carattere etico, di necessità immanente, sia uno sbocco di tipo fenomenologico sul reale, sulla storia, che ne impedisce anche il regredire all'inattualità di uno statuto neo-ottocentesco o neo-idealista.

Se si avverte l'urgenza — ossia l'attualità — di una prospettiva estetica, poetica e poetica che non si identifichi né nell'attivismo storicistico (che poi secondo Popper è una particolare forma di fatalismo), né nello scientismo strutturalista, né nell'abdicazione postmoderna, non si può non cogliere l'autorevolezza soggiogante con cui la musica di Dallapiccola ci mostra la sua via alla *riuscita artistica*. In questo caso la critica alla modernità racchiusa nella sua musica è di un'attualità che divampa.

⁶⁰ Carl Dahlhaus, "La crisi della sperimentazione", p. 272.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 271

Se invece si ritiene che una o più delle prospettive delineate forniscano risposte adeguate alle istanze pressanti della modernità — o di ciò che ne rimane — allora della musica di Dallapiccola si apprezzerà soltanto la capacità di fornire qualche originale soluzione a un certo numero di problemi. In questo caso, il compositore potrà apparire tutt'al più come un ponte, come un tramite e, nonostante i vari debiti contratti nei suoi confronti, la sua non potrà che essere vista come una sostanziale inattualità di fronte a esiti estranei alla sua concezione della musica e dell'arte.

Beninteso, nessuna ipotesi dogmatica su queste conclusioni. Per questo, a sigillo, collochiamo la folgorante ammonizione fatta da un Dallapiccola trentaduenne, la quale è, prima di tutto, una metafora sul metodo:

Il più antico papiro egiziano che ci resta è quello di Prisse, ora conservato a Parigi. Scritto sotto la quarta dinastia dei Faraoni, circa duemila anni avanti Cristo dunque, contiene un trattato morale nel quale si rimpiangono le virtù delle età passate.

Questa è *critica* nel senso corrente della parola.⁶³

⁶³ Luigi Dallapiccola, "Di un aspetto della musica contemporanea", in *Parole e musica*, p. 213.