

Dallapiccola e la memoria

Giordano Montecchi

Köln, 7 maggio 2004

MusikTriennale Köln

Istituto Italiano di Cultura

Symposium zum 100. Geburtstag von Luigi Dallapiccola

Il titolo di questo intervento rimanda a un tema troppo vasto per una trattazione esauriente.

La memoria nella musica e nel pensiero di Dallapiccola è indagabile secondo almeno tre diverse prospettive.

In questa sede non mi occuperò della prospettiva più nota e più studiata, ossia la profonda e complessa relazione di Dallapiccola e della sua musica con il mondo poetico e filosofico di Marcel Proust e di James Joyce. (JN 1994)

E neppure affronterò il tema della memoria sotto il profilo biografico di cui già in passato mi sono occupato. M/R 54

Da questo punto di vista, relativo all'esperienza di vita e alla sua identità di artista e intellettuale, la dodecafonia di Dallapiccola assurge al rango di linguaggio, di espressione profonda e autentica che incarna e sintetizza quella complessa rete di temi in cui "l'artista da giovane" si identifica profondamente: la crescente ammirazione e solidarietà verso una musica sistematicamente diffamata e perseguitata; l'identificazione di questa musica nel simbolo stesso della ribellione dell'uomo, del cittadino, dell'artista al cancro che negli anni '30 comincia a divorare l'Europa; e, infine, il sentimento di questa musica, di questo linguaggio come appiglio, rifugio poetico e affettivo, insopprimibile urgenza espressiva, "linguaggio della sopravvivenza" come l'ho chiamato tempo addietro.

Bene queste due prospettive già straordinariamente ricche mi pare non esauriscano affatto il discorso sulla memoria in Dallapiccola. C'è un terzo aspetto, più sfuggente: una funzione della memoria che potrei definire "gnoseologica": ossia il modo in cui questa facoltà conoscitiva – a prescindere dalle reminiscenze, dalle autocitazioni e dall'autobiografismo – opera nelle partiture del compositore e ne influenza lo stile.

Neanche a farlo apposta, partirò da un episodio autobiografico.

Esattamente vent'anni fa, nel 1984, mi trovavo in una situazione analoga a questa: un convegno dedicato a Luigi Dallapiccola. Allora ricorreva l'80° anniversario della nascita. In quell'occasione svolsi alcune considerazioni sulla dodecafonia del compositore partendo da alcuni rilievi analitici relativi a una sua caratteristica che mi ha sempre molto colpito, ossia certe particolari configurazioni delle serie dodecafoniche.

Dopo di me, un relatore ben più titolato e autorevole del sottoscritto esordì con una frase che era indirettamente rivolta a me e lasciava trasparire un certo sarcasmo: «Diversamente da certi interventi che mi hanno preceduto, il mio» disse il relatore, «non sarà basato sulla computisteria dodecafonica...» o forse disse: «sulla ragioneria della serie», qualcosa del genere.

Quella frecciata mi procurò una sensazione sgradevole che non ho mai dimenticato. Quel tono liquidatorio mi ferì per la semplice ragione che neppure io avevo simpatia per la computisteria musicale e ciononostante il mio intervento era stato recepito come tale. Volendo, come si è soliti fare oggi nella politica mediatica, avrei potuto auto-assolvermi o almeno consolarmi sostenendo che il mio discorso era stato del tutto frainteso. Ma questo genere di argomenti non funzionano di fronte alla coscienza individuale. Forse più verosimilmente non ero stato capace di comunicare il senso complessivo del mio studio. Ma a distanza di anni, la cosa mi appare sotto altra luce. In realtà credo che neppure a me fosse ben chiaro, allora, il perché di quella curiosità, di quella suggestione che emanava dalle configurazioni seriali, dalle simmetrie raffinate e da quella intervallistica così particolare.

Come si conciliava tutto questo con l'insormontabile estraneità di Dallapiccola a ogni idea strutturalista?

Quella frecciata però è caduta nel vuoto. Ancora oggi infatti, esattamente come allora, mi è quasi impossibile accostarmi alla musica di Dallapiccola prescindendo dal riferimento a quel suo "codice" costitutivo, a quella qualità intervallare delle sue serie, qualità che sul piano della descrizione e dell'analisi si traduce inevitabilmente in valori numerici. C'è però una differenza sostanziale rispetto ad allora: oggi mi sembra di individuare una motivazione convincente di questo approccio. Questa motivazione si potrebbe riassumere in ciò che Dallapiccola dice a proposito della serie utilizzata in *Piccola musica notturna*:

Ricordo benissimo che, nel dicembre del 1951, mi passò per il capo l'idea di scrivere una Allintervallreihe. E vi confesso che, a quell'epoca non conoscevo il Lehrbuch der Zwölftontechnik del dott. Herbert Eimert, libro che trovai più tardi, edito nel 1952. Il dott. Eimert parlando dell'Allintervallreihe, dice che «la sua costruzione si ottiene in modo empirico e soltanto dopo tentativi a non finire»; osservazione, senza dubbio, giustissima. Da parte mia i tentativi furono laboriosissimi, soprattutto perché desideravo che la serie fosse musicale. PM 473

Dallapiccola sembra piuttosto compiaciuto del fatto che Eimert sia costretto ad ammettere che l'unica via alla Allintervallreihe sia quella empirica. Ma soprattutto nel suo scritto egli sottolinea la parola “musicale”, (desideravo che la serie fosse musicale) segno inequivocabile dell'importanza assegnata a questo attributo. Dallapiccola nei suoi scritti ama sottolineare certe parole o certe espressioni, per aumentarne il peso o la carica dirompente. La sottolineatura di un termine così controverso e ambivalente come musicale si abbina idealmente a un'analogia memorabile sottolineatura, laddove il compositore afferma che a suo modo di vedere la dodecafonia «è anche uno stato d'animo». PM 459

In queste affermazioni – ma molte altre se ne potrebbero allineare – si intrecciano i mille motivi del rapporto di Dallapiccola con lo Schönbergkreis e in generale con la concezione seriale.

Perché dunque tanto interesse per la conformazione intervallare della serie? Per una ragione intimamente anti-strutturalista, nel senso cioè che tanto più laboriosa e rigorosa è la stesura preliminare dei materiali, la cura degli aspetti strutturali e (soprattutto) microstrutturali (l'alchimia della serie per intenderci), tanto più questo sforzo sembra ispirato da una ratio non strutturalistica bensì sonora, concretamente uditiva, sensoriale, mnemonica: quella motivazione profonda che spingeva il compositore a rivendicare con insistenza tanto nel giudizio quanto nell'attività creativa il valore empirico dell'ascolto e dell'orecchio. E che addirittura, nel suo prendere le distanze da un “fondamentalista” come René Leibowitz, lo spinse a confessare un certo suo «côté hédoniste», LP 136 un concetto ribadito, con tono molto confidenziale, anche in una lettera a Massimo Mila per rassicurarlo in proposito: «Non mi pentirò mai del mio edonismo: stai sicuro». LP 144.

Orecchio, ascolto, edonismo sonoro sono qualità e facoltà delle quali tanta critica musicale novecentesca ci ha per lungo tempo esortato a diffidare

per le più diverse ragioni, additandole come ostacoli sulla strada della vera perfezione, secondo quell'intramontabile dualismo della mistica cristiana che gerarchizza e contrappone i sensi e lo spirito, il corpo e l'anima, il piacere e la disciplina. Da questa *idée reçue*, accettata non di rado in estetica come un assioma, discende quel convincimento che le ragioni dell'ascolto e della ricerca formale siano ontologicamente ed eticamente inconciliabili, convincimento i cui effetti definirei "devastanti".

Eppure, quando sottolinea il suo strenuo lavoro sulla serie di Piccola musica notturna per renderla musicale, Dallapiccola manda all'aria proprio questo assioma e ci offre la chiave di una poetica tanto difficile da collocare e definire allora, quanto straordinariamente vitale e illuminante a distanza di decenni.

Vent'anni fa, indagando le serie di Dallapiccola e riscontrandovi i segni inconfutabili della sua rigorosa disciplina coerenza e unitarietà nell'organizzazione della materia sonora, l'accento cadeva inevitabilmente sul rigore e sulla severità con la quale Dallapiccola faceva sua la tecnica dei dodici suoni. Era una necessità dialettica che, sulla scia di Rognoni, Mila e di qualche altro studioso straniero (in primis Dietrich Kämper), mirava a superare quello stereotipo della critica che vedeva Dallapiccola come l'artefice della via italiana alla dodecafonia: "temperata", eufonica, cantabile, nutrita di vaste e profonde radici letterarie e musicali (Proust, Joyce, il melodramma verdiano, ecc.).

La commemorazione di Dallapiccola che Massimo Mila tenne alla Scuola Normale di Pisa nel 1976 segna in questo senso un punto di svolta nella ricezione italiana del compositore, contestando l'idea diffusa che certe musiche di Dallapiccola siano capolavori "nonostante la dodecafonia", e affermando invece il convincimento che esse sono capolavori proprio "grazie alla dodecafonia". PISA 1122

Ma vent'anni prima lo stesso Mila, a proposito di An Mathilde si esprimeva in modo molto diverso:

Un'analisi tecnica della composizione rivelerebbe che l'ingegnosa duttilità con cui la tecnica dodecafonica è impiegata, obbedisce alle esigenze dell'espressione vocale. Sia che Dallapiccola preambuli in lege Domini e restando fedele ai canoni della disciplina seriale si valga di quelle poche facoltà ch'essi concedono all'arbitrio della fantasia, come la ripetizione immediata di una nota, o lo spostamento di ottava, con conseguente modificazione nel senso melodico degli intervalli, sia che si prenda invece altre libertà, dando esempio di

quella “via italiana” della dodecafonia che tanto interesse e tanta simpatia desta negli ambienti musicali stranieri, sempre è facile avvertire come la ragione, e delle sottigliezze nell’ambito della legge e delle licenze, risieda nelle esigenze espressive e tecniche del canto, vera e suprema norma della composizione. MM 303

Descrivendo la musica di Dallapiccola nel 1976 Mila tende a coglierla come una musica nella quale, per usare due categorie intramontabili, l’armonia è signora dell’orazione. Nel 1957 egli descriveva invece una musica in cui l’armonia è serva dell’orazione, in cui cioè la dodecafonia obbedisce alle esigenze dell’espressione, in piena sintonia con quanto il compositore stesso sosteneva da tempo a chiare lettere, affermando di aver adottato il metodo dei dodici suoni «perché è il solo che, a tutt’oggi, mi permetta di esprimere quanto sento di dover esprimere» PM 459

Ebbene col passare del tempo (e con l’incessante rinnovarsi degli strumenti critici) quel tradizionale dualismo - rigore versus cantabilità, struttura versus espressione, logica versus sensibilità - appare ormai improponibile. La straordinarietà della musica di Dallapiccola nel panorama novecentesco si fonda sul fatto che in essa questi pretesi opposti sono una funzione dell’altro: il metodo dei dodici suoni è il mezzo più congeniale e fruttuoso per ottenere quei caratteri di espressività e musicalità cui il compositore aspira e che è solito riassumere nel concetto di “riuscita artistica”. PM 461 La giustificazione del metodo dei dodici suoni per Dallapiccola deriva non dalla storia o dalla dottrina, bensì dal risultato musicale, cioè dall’ascolto. E dunque, come dice Mila, la musica di Dallapiccola suona affascinante proprio grazie alla dodecafonia, nelle cui apparenti costrizioni, nei cui lacci e roveli formali il compositore trova non una limitazione, bensì semmai l’attrattiva della sfida, e comunque un terreno fertilissimo per la propria immaginazione poetica. E nella quale riconosce soprattutto l’indimenticabile lessico individuale della sua esperienza di vita, il cuore della sua identità.

Il lavoro di Dallapiccola sulla microstruttura seriale, soddisfa certamente quel momento privatissimo, interiore e irrinunciabile della disciplina formale – piacere e insieme dovere, *conditio sine qua* che la coscienza detta all’artista – ma il suo obiettivo primo e ultimo è di ordine uditivo, espressivo, ossia estesico. Teoria della comunicazione, semiotica, narratologia, teoria della cooperazione testuale erano agli albori o non esistevano ancora, eppure cinquanta sessant’anni fa Dallapiccola sembra

avere già in mente con assoluta chiarezza la distinzione fra le due sfere del processo poetico e del processo estetico, nonché fra la dimensione esoterica e la dimensione essoterica del suo lavoro.

Anche se allora non mi era chiaro, quell'aritmica della serie mi affascina perché proprio lì trovavo il perché di come mai mi piacesse tanto ascoltare la musica di Dallapiccola e come mai essa suonasse così diversa e originale. Ora vi proporrò una stringatissima analisi di alcune serie di Dallapiccola corredata dall'ascolto di alcuni estratti musicali. L'intento è di fornire qualche esempio concreto della stretta e trasparente relazione fra la serie e la realtà uditiva della pagina musicale.

Ecco le serie di Sex Carmina Alcaeï e della prima Lirica di Anacreonte.

DIAPPOSITIVA 1

The image displays musical notation and interval analysis for two series by Luigi Dallapiccola. The top section, titled "Sex Carmina Alcaeï", shows a 12-note series on a staff with a blue circle around the first six notes (1-6) and red boxes around the intervals 1-8, 7-11, 11-9, and 9-1. The bottom section, titled "Due liriche di Anacreonte - I", shows a 12-note series on a staff with red boxes around the intervals 1-10, 5-10, 1-5, 9-1, and 3-10. Below these are two musical examples with interval analysis. The first example shows two staves with notes and intervals labeled with numbers (9, 1, 11, 3, 3, 11, 1, 9, U, U-K). The second example shows two staves with notes and intervals labeled with numbers (8, 1, 11, 4, 4, 11, 1, 8, 10, 1, 11, 2, 2, 11, 1, 10).

Non è per vendicarmi di quella volta, ma come vedete la diapositiva è piena di numeri che indicano gli intervalli misurati in semitoni.

Più che la presenza di successioni di note interpretabili tonalmente, assai più rilevante mi sembra la predilezione (riscontrabile anche nelle serie dell'ultimo Webern) per intervalli di piccola ampiezza come seconde e terze. Questi intervalli, a differenza di quanto accade in prevalenza nella produzione dei maestri viennesi nonché in gran parte della produzione

seriale postweberniana, finiscono direttamente, in modo per così dire “trasparente”, nella partitura, senza quella espansione in posizione lata tesa a mascherare eventuali reminiscenze diatoniche.

In particolare, nelle serie e quindi nelle partiture di Dallapiccola si rintracciano con estrema frequenza gruppi melodici ricorrenti di tre note formati da una seconda minore abbinata a una seconda maggiore o a una terza (minore o maggiore).

Come si vede già nelle serie di *Sex Carmina Alcaeï* e della prima lirica di Anacreonte queste formule ricorrono con una certa frequenza.

In questi schemi il numero dei semitoni è calcolato nel modo suggerito da Herbert Eimert, ossia considerando gli intervalli sempre come fossero ascendenti. Così l'intervallo di seconda maggiore discendente re-do viene indicato col numero 10 come se fosse una settima minore ascendente. Questo (a differenza di quanto accadrebbe seguendo la numerazione di Allen Forte) consente di differenziare chiaramente le forme a specchio come si vede nella figura.

Di fatto, in termini di contenuto intervallare “assoluto”, la presenza dei numeri 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10 e 11 indica che abbiamo a che fare con un intervallo di seconda o di terza.

Nelle serie scritte dagli anni Cinquanta in avanti queste formule non solo diventano più frequenti, ma spesso diventano l'elemento base per serie speciali con specularità interne o suddivise in microserie che spesso sono proprio gruppi di tre note come questi.

DIAPOSITIVA 2

Goethe-Lieder (a)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 10 10 6 5 10 1 7 3 11 6

Goethe-Lieder (b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 11 3 1 10 7 1 10 9 2 11

È quanto accade nei Goethe-Lieder dove nel 6 e 7 Lied si utilizza una serie interamente costruita su tricordi di seconda maggiore e minore.

DIAPPOSITIVA 3

An Mathilde (a)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 3 6 10 1 2 6 7 6 1 8

An Mathilde (b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 11 9 1 10 8 10 1 3 11 2

Qualcosa di analogo accade in An Mathilde.

Qui la serie indicata come (b) è interamente formata da seconde o terze e da loro rivolti, mentre i quattro tricordi si susseguono nelle quattro forme canoniche: Originale, Retrogrado, Inversione e Retrogrado dell'Inversione.

Merita un cenno l'affinità di questa configurazione seriale con quella di una delle opere rimaste più fortemente impresse nella memoria di Dallapiccola: il Konzert op. 24 di Anton Webern: serie anch'essa formata da 4 tricordi (2a minore/3a maggiore) che si susseguono rispettivamente come Originale, Retrogrado dell'inversione, Retrogrado, Inversione.

DIAPPOSITIVA 4

A. Webern, Konzert op. 24, serie fondamentale

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 4 1 4 11 2 8 1 7 1 8

Come si può vedere, a batt. 36 di An die Engel, ultimo dei tre Lieder che compongono An Mathilde, questa serie di Webern viene citata pressoché letteralmente

DIAPPOSITIVA 5

L. Dallapiccola, An Mathilde, III, b. 35-36

35

A. Webern, Konzert op. 24, serie fondamentale

Figure di tre note simili a queste sono rintracciabili in molte delle serie successive, Preghiere, Parole di San Paolo, Ulisse, Commiato e altre ancora, caricandosi via via di forti suggestioni simboliche anche tramite la ricorrente pratica dell'autocitazione che costella la produzione matura di Dallapiccola.

DIAPPOSITIVA 6

Preghiere

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 3 1 5 1 10 11 7 4 11 6

Ulisse

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 2 1 6 11 10 11 3 11 4 1

La computisteria è finita. In effetti queste serie e questi numeri proposti così dicono ben poco. Tuttavia questi rilievi assumono un senso molto più

pregnante se ad esempio affermiamo che la musica di Dallapiccola, diversamente dalla “tradizione” seriale, valorizza queste posizioni strette e assegna loro un ruolo privilegiato sul piano espressivo.

Cercheremo ora di verificare queste affermazioni con uno sguardo alle partiture e ascoltandone i passi corrispondenti.

Le note cerchiare in rosso indicano figure melodiche basate sui tricordi della serie. Un cerchio tratteggiato indica tricordi in posizione espansa o le cui note sono separate da pause.

DIAPPOSITIVA 7 – AUDIO: Sex Carmina Alcaeï, 6: “Oh conchiglia marina” (1-6)

Sex Carmina Alcaeï

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3 2 1 8 7 11 11 9 9 9 1

VI. - (Conclusio)
Molto lento, ma senza trascinare (♩=38-40)
(flessibile)
pp (dolciss.)

V.no
pp (dolciss.)
PPP (sulla tastiera)

V.la
meno PPP (sulla tastiera)
II. Corda

Vlc.
meno PPP (sulla tastiera)
II. Corda


Qui la figura di tre note assume una fortissima valenza melodica nel fraseggio della viola:

DIAPPOSITIVA 8 – AUDIO: Due liriche di Anacreonte, 1 (viola):
 “Eros languido desidero cantare” (1-8)

Due liriche di Anacreonte - I

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----





Viola: batt. 5



Viola: batt. 8

DIAPPOSITIVA 9 – AUDIO: Due liriche di Anacreonte, 1:
 “Eros languido desiderio cantare” (1-8)

This musical score system includes parts for Clarinetto Piccolo (MI b), Clarinetto (LA), Viola, and Canto. The tempo is marked *N.B.* and the mood is *dolciss.; espr.*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Canto part includes the lyrics "E - ros lan - gui - do de - si - de - ro - - - can -". Red circles highlight specific musical notes in the Clarinetto (LA) and Canto staves.

This musical score system continues the previous system, featuring parts for Cl. picc., Clar., Via (Viola), and Canto. The tempo is marked *più pp (eco)* and the mood is *perdendosi*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Canto part includes the lyrics "ta - re...". Red circles highlight specific musical notes in the Cl. picc., Clar., Via, and Canto staves.

DIAPPOSITIVA 10 - 11 – AUDIO: Goethe-Lieder, 7: “Ist’s möglich?” (1-3)

Goethe-Lieder (a)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 10 10 6 5 10 1 7 3 11 6

Goethe-Lieder (b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 11 3 1 10 7 1 10 9 2 11

Quasi lento $\text{♩} = 40$ ($\text{♩} = 80$) *p; espress. (dolciss.)*

Canto Ist's mö - glich, dass ich

Clar. picc.* (Mi \flat) *pp; espress.*

Clar.* (Si \flat) *pp; espress.*

Clar. Basso* (Si \flat) *pp; espress.*

* La parte dei Clarinetti è scritta in suoni reali. *pp; espress.*

più pp(eco)

DIAPPOSITIVA 11 – AUDIO: Goethe-Lieder, 7: “Ist’s möglich?” 4-9)

The image displays two pages of a musical score for Goethe-Lieder, 7: “Ist’s möglich?” 4-9. The score is written for four parts: Canto, Clarinet piccolo (Mib), Clarinet (Sib), and Clarinet Basso (Sib). The top page shows measures 4-9, and the bottom page shows measures 10-13. The score includes various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *ppp*, *sf*, *ff*), articulation (e.g., *leggeriss.*, *molto*), and performance instructions (e.g., *più pp(eco)*, *più pp*, *ppp(eco)*, *p; espress.*, *dolciss.; espress.*). Red circles highlight specific musical passages in each part, indicating areas of focus or interest. The bottom page includes a note: “La parte dei Clarinetti è scritta in suoni reali.”

DIAPPOSITIVA 12 - 13 – AUDIO: An Mathilde, 1: “Den Strauss, den mir Mathilde” (1-9)

An Mathilde (a)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 3 6 10 1 2 6 7 6 1 8

Moderatamente mosso; flessibile ($\text{♩} = 60 - 65$)

pp; espr.

pp; espr.

pp; espr.

I. SOLA (sul fado)

pp; espr.

pp

dolce; semplice

espress.

Den Strauss, den mir Ma- thil- de band Und lä- chelnd brachte, mit

I. SOLA

pizz. (vibr.)

arco

ppp; sul tasto

Notare nell'esempio seguente la ripetizione "a bocca semichiusa" che enfatizza fortemente il motivo delle tre note:

DIAPPOSITIVA 14 – AUDIO: An Mathilde, 2: Gedächtnisfeier (Anniversario): "Keine Messe wird man singen" (1-3)

Musical score for "An Mathilde, 2: Gedächtnisfeier". The tempo is "Molto sostenuto (♩ = 54)". The vocal line is marked "mf; con molto accento" and "pp (a bocca semichiusa)". The lyrics are "Kei-ne Mes-se wird man sin-gen, Kei-nen Ka-dosch-wird". A red circle highlights a triplet of notes in the vocal line.

DIAPPOSITIVA 15 – 16 – AUDIO: An Mathilde, 3: An die Engel
"Beschwör ich euch, ihr Engel, schütz Mathilde" (92-100)

Musical score for "An Mathilde, 3: An die Engel". The tempo is "Molto sostenuto (♩ = 54)". The vocal line is marked "mf; con molto accento" and "pp (a bocca semichiusa)". The lyrics are "Kei-ne Mes-se wird man sin-gen, Kei-nen Ka-dosch-wird". A red circle highlights a triplet of notes in the vocal line.

Below the vocal line, there is a diagram showing the sequence of notes for the vocal line, numbered 1 to 12. The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D). The notes are grouped into pairs: (2, 11), (9, 1), (10, 8), (1, 10), (3, 11), (2, 12).

The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked "dolciss., con grande espress." and "l.vibr.". The lyrics are "Beschwör ich euch, ihr En-gel, schütz Ma-". A red circle highlights a triplet of notes in the vocal line.

The piano accompaniment includes Violin I (V.le), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part is marked "ppp". The score ends with a box containing the number 95.

ppp; espr.

100

Fl.

Cl. b.

Cl. b.

Eng.

Cr.

Tr.

Trom.

Cello.

Double Bass.

CANTO

ppp; espr.

pppp; sospirato

Thil - - de, Ma - - thil - - de.

Ve.

cb.

Sordina

Tutti

ppp

Questo passo si basa sulla serie citata poc'anzi, affine a quella del Konzert op. 24. Un'occhiata al celebre inizio del capolavoro di Webern è sufficiente per rendersi conto del modo radicalmente diverso con cui vengono trattati gli intervalli e dell'esito che ne scaturisce.

DIAPOSITIVA 17: A. Webern, Konzert op. 24, I, batt. 1-5

Etwas lebhaft $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 rit. - - - tempo rit. - - -

Flöte

Oboe

Klarinette *

Horn *

Trompete *

Posaune

immer mit Dämpfer

* Klingen wie notiert

DIAPPOSITIVA 18 – AUDIO: Preghiere, 1: Oscura vita (5-10)

Preghiere

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

11 3 1 5 1 10 11 7 4 11 6

sottovoce

Canto

O - scura vi - ta, — Ciò che ti chie - do — È di sve - lar - mi i tuoi di - se - gni, —

I. sulla tastiera *pp* ord. *p*

Vni

II. sulla tastiera *pp*

Vla. sulla tastiera *pp; sost.*

Vc. *pp; col legno* ord. sulla tastiera *pp*

Cb. *pp; sost.*

Nell'opera *Ulisse* c'è un flusso quasi ininterrotto di reminiscenze che ritornano attraverso autocitazioni, riferimenti simbolici, allusioni più o meno esplicite al proprio passato. Nell'opera queste figure appaiono a ripetizione e danno vita ad alcuni episodi di forte valenza simbolica, incentrati in particolare su quella figura di 2a minore/2a maggiore che nei *Goethe-Lieder* si era definita come emblema del dubbio e degli interrogativi senza risposta.

DIAPPOSITIVA 19 – AUDIO: Ulisse, atto II, Epilogo
 “Guardare, meravigliarsi” (998-1002)

The image displays a musical score for the character Ulisse. The top section features a vocal line in treble clef with a sequence of 12 notes, each numbered 1 through 12. Below this, a series of red brackets and numbers (11, 2, 1, 6, 11, 10, 11, 3, 11, 4, 1) indicate specific intervals or fingerings. The middle section shows a piano accompaniment in bass clef, with a tempo marking of 54-58 and a dynamic of *pp; stanco*. The bottom section contains two staves of vocal lines in bass clef, with lyrics in Italian and German. The first staff has lyrics: "da re, me ra vi gliar si, schau en, o dann er stau nen,". The second staff has lyrics: "e tor nar a guar da re... und er neht wie der schau en...". Red circles and brackets highlight specific melodic figures and intervals (3, 3, 5:6) in the vocal lines.

Anche in Sicut umbra queste figure abbondano, nonostante la serie a rigore non le contempli. Nell’Epitafio ideal de un marinero la figura melodica che Ulisse intonava alla parola “guardare” ritorna tale e quale con la parola “mar”, “mare”, riferita alla figura del marinaio che cerca la sua tomba nel firmamento ed è consapevole del fatto che la vera morte è l’ignoranza.

DIAPPOSITIVA 20 – 21 – AUDIO: Sicut umbra, 4: Epitafio ideal de un marinero

“En la ignorancia” (177-182) [Juan Ramón Jiménez]

Sicut umbra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 1 6 10 11 10 6 7 3 3 1

tratt..... a tempo
(poco) *p*

Canto En la i-gno-ran-cia, es-tás en to-do

Vno *pp; tast.*

Vla *pp; tast.*

Vc. *arco pp; tast.*

Ulisse, II, batt. 1002

Ulisse

nar a guar - da re...
neut wie - der schau en...

Sicut umbra: IV – battute 180-182

180 (*più sonoro*) *p* (*mormorato*) *pp* *mp*

Canto (cie - lo, mar y

Canto tier-ra) muer - - to.

Come ultimo esempio, ecco le ultime parole di Ulisse, dove quell'ondeggiamento, ancora sulla parola “mare” costituisce quasi il sigillo dello stile e della poesia musicale di Dallapiccola.

DIAPPOSITIVA 22 – AUDIO: Ulisse, atto II, Epilogo
"Signore, non più soli" (1026-1029)

ULISSE

(come per improvvisa illuminazione)
(wie durch plötzliche Erleuchtung)

1025

pp $\text{♩} = 40$

Si - gno - re!
Mein HERR, Du!

Ulis.

(calmato)
(beruhigt)

Non più so - li
Nie mehr ein - sam

so - no il mio
sind nun mein

Ulis.

ppp

cuo - re e il ma - re.
Herz und das Meer.

Le testimonianze riguardanti la centralità dell'ascolto nella scala dei valori estetici di Dallapiccola sono innumerevoli: dagli entusiastici resoconti circa i suoi primi incontri (da ascoltatore) con la musica della cerchia viennese, al compiacimento con cui riferisce il suo famoso incontro con Webern nel 1942.

A Dallapiccola che gli riferiva la grande impressione suscitata da Das Augenlicht ascoltata a Londra quattro anni prima, Webern chiede «un'impressione anche sonora? (Auch klanglich?)». E sul suo diario Dallapiccola registra: «Il suono dunque (Avevo capito giusto)». PM 234 Spesso nella sua corrispondenza, con Massimo Mila ad es., il compositore confessa il suo affidarsi al giudizio empirico del proprio orecchio («che però non credo sbagli») LP 145 ed è quasi una orgogliosa rivendicazione di autonomia artistica il modo col quale egli riferisce quel suo cammino verso la dodecafonia privo di solidi fondamenti teorici, potendo contare su pochissime partiture e non di rado sul solo ascolto. Eppure Dallapiccola si dice «felice di avere compiuto un così grande sforzo da solo, nonostante tanti errori». PM 453 Raramente errori furono così felici.

Sulla stessa linea si colloca infine quel caratteristico understatement che ricorre talvolta nelle note di commento che il compositore redige in occasione della presentazione di sue nuove opere:

A coloro che questa sera desiderano ascoltare la prima della sacra rappresentazione che ho desunto dal “Libro di Giobbe”, che può interessare sapere se la mia nuova composizione sia o non sia rigorosamente dodecafonica; se sia basata su una sola o su più serie di dodici suoni? In caso, questo interessamento potrà essere suscitato dall’audizione dell’opera. (LD Dichiaraz 1950) Cfr. anche PM 505

Questa affermazione non è né una bonaria concessione, né una captatio benevolentiae dell’ascoltatore. L’esperienza dell’ascolto, l’emozione, conservata e rielaborata nel ricordo, attraverso le vicissitudini di un’epoca in cui era difficilissimo reperire qualsiasi documentazione a riguardo, costituiscono, come già ho ricordato, il fondamentale e indelebile impulso che spinge Dallapiccola verso il mondo dei dodici suoni: dal fatidico 1924 quando a Firenze ascoltò il Pierrot, all’altrettanto fatidico 1935 in cui ebbe modo di ascoltare al Festival SIMC di Praga il Konzert op.24 di Webern e le Variazioni op.31 di Schönberg). Momenti dei quali per tutta la vita Dallapiccola continuerà a sottolineare il valore determinante, avvalorandoli poeticamente mediante il suo continuo richiamo a Marcel Proust. Lo stesso Dallapiccola è anzi il primo esegeta del proprio coté proustiano, evocato a ogni piè sospinto anche per spiazzare l’uditorio: affermando ad esempio di avere imparato proprio dall’autore della Recherche la gran parte della tecnica dodecafonica. PM 163

Dallapiccola si richiama a Proust in modo esplicitamente programmatico, spingendosi fino al punto da proporre nel suo citatissimo scritto “Sulla strada della dodecafonia”, un vero e proprio confronto di stampo narratologico fra la “dodecafonia” proustiana e la “forma sonata” di Manzoni PM 456-59. Ma a prescindere da questo richiamo, il legame più profondo fra Proust e Dallapiccola si attua forse nel comune primato estetico che entrambi assegnano alla sensibilità individuale, all’esperienza, al ricordo rispetto alla razionalità intellettuale. Secondo Proust l’intelligenza non è di nessun aiuto all’artista nel compito di cogliere la realtà: la Recherche secondo quanto afferma il suo autore «non è in alcun modo un’opera di ragionamento... anche i suoi più piccoli elementi mi sono stati forniti dalla mia sensibilità... io li ho prima scorti al fondo di me stesso, senza comprenderli, e facendo tanta fatica a convertirli in qualcosa di intelligibile come se fossero stati estranei al mondo dell’intelligenza al pari, come dire, di un motivo musicale». SP 22

Indubbiamente il modo in cui Proust racconta se stesso alle prese con la Recherche ricorda molto da vicino il modo in cui Dallapiccola racconta il suo percorso faticoso ed empirico verso la dodecafonia. A posteriori (ma non tanto) il compositore rivendica il valore di questo apprendistato lacunoso, largamente basato sull'impressione, sull'ascolto e sulla memoria, grazie al quale i capolavori degli anni di guerra nascono con quella loro fisionomia eterodossa e inconfondibile. Più d'uno si è chiesto addirittura se sia legittimo definire queste musiche "dodecafoniche". È un interrogativo tanto legittimo quanto, in fondo, scarsamente rilevante stante la dichiarata indifferenza del compositore per gli aspetti teorici del sistema. PM 465

E arrivo all'interpretazione che intendo dare di questa costellazione originalissima di un compositore che sente la dodecafonia come una componente imprescindibile della propria identità individuale, che se ne appropria in modo empirico e felicemente eterodosso, e che, da queste premesse, svolge la sua ricerca al modo di Proust, spingendola verso esiti personalissimi e inediti.

La materia poetica e gli strumenti di lavoro sono la memoria, la sensibilità, l'impressione, la reminiscenza, la ripetizione ecc. Nozioni di questo genere, non sono solo le chiavi d'accesso al mondo proustiano, bensì sono anche i fattori costitutivi di quella comunicazione musicale che da sempre si fonda sull'ascolto (ossia sul tempo) anziché sulla scrittura (ossia sullo spazio): mi riferisco alla tradizione orale della musica.

L'idea suonerà certamente paradossale riferita a un artista così profondamente ancorato alla cultura letteraria, e alla civiltà della scrittura. Eppure la poetica dodecafonica di Dallapiccola si colloca in una prospettiva che, con buona pace di Jacques Derrida, appare primariamente "fonocentrica", orientata cioè al suono, a ciò che si ascolta, alla sensibilità, all'espressione, al flusso temporale; e solo secondariamente "grafocentrica", ossia orientata alla scrittura e alle sue istanze di organizzazione formale – cioè spaziale – della pagina.

La memoria – continuamente, quasi ossessivamente, evocata da Dallapiccola come strumento conoscitivo insostituibile – è per l'appunto il tramite e il ricettacolo obbligato di ogni trasmissione orale o aurale. In Dallapiccola come in Proust, come nelle culture dell'oralità, la memoria ha la funzione di collegare tempo passato (ri-trovandolo) e tempo presente, di conservare e salvaguardare l'identità individuale. Paul Ricoeur che

assegna alla memoria il ruolo di strumento conoscitivo fondamentale, poiché conoscere se stessi è ri-conoscere – ossia conoscere con la memoria (PR 115) – dedica un capitolo del suo ultimo lavoro, *Parcours de la reconnaissance*, proprio a colui che è anche emblema e personificazione di tutta la ricerca di Dallapiccola: Ulisse.

Ma dalla memoria deriva anche, almeno in parte, quel carattere che si potrebbe definire “omeostatico” della dodecafonia di Dallapiccola.

In termini antropologici, nelle culture di tradizione orale, le conoscenze manifestano in genere una tendenza omeostatica, volta cioè a salvaguardare la solidità dell’identità culturale, con la conseguenza che sia il patrimonio della memoria collettiva, sia le conoscenze di nuova acquisizione risultano adattate con assoluta disinvoltura e pragmatismo al fine di conservare l’identità culturale.

A parte il suo dichiarato fastidio per il concetto di “sperimentazione”, squisitamente omeostatica mi pare in Dallapiccola la sua eccezionale – verrebbe da dire “olimpica” – libertà di concedersi licenze di ogni tipo, talvolta assai vistose, rispetto alla pretesa ortodossia, senza con ciò incrinare la propria piena adesione al sistema e ogni volta rinnovando anzi il rigore della propria disciplina.

Entro questa prospettiva fonocentrica, potrebbero essere riconsiderate molte delle tradizionali e controverse interpretazioni della dodecafonia di Dallapiccola (prima fra tutte l’appropriatezza dello stesso attributo “dodecafonico”).

Invece di collocare questa musica misurandone la sempre mutevole e incerta posizione fra gli opposti poli della serialità e della tonalità, la chiave fonocentrica potrebbe suggerire una interpretazione diversa delle finalità del compositore, il cui trattamento della serie e delle sue derivazioni sembra avvicinarsi piuttosto a un trattamento di natura modale:

Così arrivai alla conclusione che, se nel sistema dodecafonico la tonica non esisteva più, se - di conseguenza - l’attrazione dominante-tonica era da escludersi, se la forma-sonata, per questo stesso fatto, era stata completamente disgregata, esisteva tuttavia una forza d’attrazione [...]: la polarità [...]

E l’interesse di questa polarità sta principalmente nel fatto che essa cambia (o può cambiare) da un’opera all’altra. Una serie potrà presentarci la polarità fra il primo e il dodicesimo suono: un’altra fra il secondo e il nono... e così via. E non parlo delle possibilità insite nei

singoli tronconi della serie. È qui che il fattore tempo, cui ho fatto cenno or ora, si presenterà in tutta la sua imponente importanza. È così che nella serie, potrà essere stabilito quell'intervallo così caratteristico da potersi imprimere nella memoria più profondamente che gli altri». PM 455-6

Nella musica di Dallapiccola c'è ben altro che canoni a specchio e insiemi su base 12. E c'è ben altro che residui tonali, sensibilità melodica di stampo tradizionale o trattamento tematico della serie. Il perpetuarsi di una lettura di questo genere riduce la musica a un dualismo alquanto miope: tonalità da un lato, serialità dall'altro. Un dualismo che né Dallapiccola, né Busoni, per citare una credenziale autorevole, potrebbero accettare. E neppure noi tutti possiamo più accettarlo, soprattutto oggi, XXI secolo.

La musica di Dallapiccola non ha nulla di tematico. Caso mai ha un carattere "formulaico".

Le frequentissime ripetizioni, l'uso continuo dell'autocitazione, la tendenziale segmentazione delle serie in gruppi di tre note, la selezione scrupolosa degli intervalli e la crescente predilezione per seconde e terze, la ricerca sul ritmo non sono solo trasgressioni alle regole dodecafoniche, o cedimenti alla tonalità, oppure gusto per la simbologia e per la musica riservata, o esercizio di sapienza costruttiva. Che gli intervalli – certe associazioni di intervalli – ricorrano continuamente e determinino una tinta inconfondibile alla pagina, che il fraseggio si svolga a partire da segmenti brevi (quasi con carattere di "formula a epiteto fisso") e si sviluppi più attraverso varianti, talvolta a carattere iterativo, anziché tramite processi di variazione: «Credetti così di cominciare a comprendere – scrive Dallapiccola – sino a qual punto, in musica, una identica successione di suoni potesse assumere un diverso significato, a condizione di essere articolata in modo differente» PM 454.

E non appena la formula – la formula seriale – lo consente, ecco il puntuale ridestarsi della memoria, e quindi l'innestarsi di citazioni, reminiscenze, brevi o estese, esibite o riservate. Tutto ciò collima con l'idea che nella musica di Dallapiccola la serie o le serie diano luogo a una sorta di sistema modale, ma non nel senso che il Novecento ha dato a questo termine svuotandolo di significato e riducendolo a sinonimo di scala, bensì nel senso forte, in analogia a ciò che in tutt'altro contesto è il raga nella musica indiana o il maqam nella musica araba: modo inteso come tariqa, come disciplina – disciplina severa – con le sue regole: più di una scala e meno di una forma, portatore di suoi precisi connotati

“affettuosi” e psicologici, fonte inesauribile di frasi, inflessioni, intervalli, formule, reminiscenze, citazioni tanto libere quanto rispettose del profilo intervallare da cui nascono e da cui traggono il loro specifico carattere sonoro ed espressivo.

Non ho una conclusione adeguata e riassuntiva per quella che è al momento solo una tesi in progress, per quanto a mio avviso plausibile e ricca di aperture.

Trovo però queste parole che Ferruccio Busoni fa pronunciare al suo Faust prima di morire e che Dallapiccola colloca a conclusione dei suoi pensieri su Ferruccio Busoni. Per quanto altisonanti, forse troppo, esse racchiudono il senso di quello “sguardo lieto” che non accetta di confinarsi in nessuna osservanza o regola, tradizionalista o innovatrice che sia:

«Raddrizza ciò che edificai male; crea quello che trascurai; così mi pongo al di sopra delle regole, assommo tutte le epoche e mi confondo alle generazioni novissime; io, Faust, una volontà eterna». PM 298

TESTO ORIGINALE TEDESCO DEL LIBRETTO DI BUSONI:

So wirk ich weiter in dir, und du zeuge fort und
grabe tiefer und tiefer die Spur meines Wesens
bis an das Ende des Triebes. Was ich verbaute,
richte du grade, was ich versäumte, schöpfe du
nach. So stell' ich mich über die Regel, umfasse
in Einem die Epochen und vermenge mich den
letzten Geschlechtern, Ich, Faust, ein ewiger
Wille