

Rigore seriale e poetica della memoria in Dallapiccola

di Giordano Montecchi

È noto come la dodecafonia di Luigi Dallapiccola sia andata progressivamente modificando, nel corso degli anni, il proprio carattere iniziale, assumendo man mano (a partire soprattutto dalla metà degli anni '50) un carattere meno proclive alle «contaminazioni» tonali e alle effusioni lirico-melodiche che l'avevano caratterizzata nel decennio dei '40. È comune, in tal senso, la constatazione di una sua tendenza al trattamento *pointiniste* della tessitura sonora e quindi di un generico avvicinamento alle correnti postweberniane. Tuttavia, l'interesse destato dalla particolare sensibilità alla dodecafonia di Dallapiccola alle ragioni del *melos* ha fatto sì che tale tendenza sia stata osservata da molti studiosi e critici – in Italia soprattutto, ma non solo – con un dichiarato senso di preoccupazione¹. Essa è stata vista più come un elemento di disturbo che comprometteva la primitiva originalità della dodecafonia del compositore istriano, piuttosto che un sostanziale processo di rielaborazione e approfondimento dei propri assunti di partenza. Ne è risultato una sorta di progressivo distacco reciproco fra l'attività del compositore e l'ambiente musicale italiano che, nel suo complesso, ha mostrato una notevole indifferenza per la sua produzione musicale posteriore ai *Canti di liberazione* (1955)².

In quegli anni i soggiorni di Dallapiccola all'estero si fecero sempre più frequenti (Germania e Stati Uniti soprattutto); dal 1950 – dall'infelice prima romana di *Job* – tutte le sue opere esordirono all'estero e, fino alla sua morte, soltanto i *Dialoghi*

per violoncello e orchestra avranno la loro prima assoluta in Italia: a Venezia, nel 1960, direttore Bruno Maderna.

La constatazione a posteriori di una generalizzata disaffezione nei confronti dell'ultimo Dallapiccola si incontra sulla completa assenza di studi critici e musicologici in lingua italiana indirizzati a penetrare nel concreto agire compositivo del musicista, capaci di oltrepassare la soglia di quel rilievo usualmente condotto sulla dimensione vocale della sua musica, nella cui peculiare cantabilità ed efficacia drammatica sono stati – e sono ancora in gran parte – risolti il senso e l'originalità del dodecafonismo di Dallapiccola.

Sintomatico di questo orientamento critico è il n.2 dei «Quaderni della Rassegna musicale», dedicato appunto all'opera del compositore istriano³. Il volume che pur risponde all'intento di rendere un doveroso omaggio al musicista, al contrario ratifica proprio un'assenza d'interesse verso la sua produzione recente. Alcune affermazioni di Reginald Smith Brindle, a conclusione del suo saggio ivi contenuto, paiono sintetizzare in modo emblematico questa tendenza predominante. Riferendosi ai *Canti di liberazione* – composti nel 1955, cioè dieci anni prima della pubblicazione di questo numero dei «Quaderni» – egli scrive:

Più recentemente, tuttavia, per l'influsso di Webern e di certe tendenze verso lo strumentalismo, il linguaggio si è fatto ermetico. C'è il rischio che le opere di Dallapiccola si riducano ad avere più limitate capacità di richiamo, divenendo una musica per «musicisti» [...] Ovviamente il compositore è attentissimo alle tendenze più rivoluzionarie della musica d'oggi, ma a me personalmente rincrescerebbe che egli andasse troppo lontano verso la cerebrialità⁴.

Il valore del musicista viene visto nell'aver saldato la dodecafonia con la tradizione, mediante un'opera di «compromesso»⁵ fra il radicalismo dello *Schoenbergkreis* e la tradizione.

Questa cifra fondamentale della musica del compositore istriano, se poteva risultare appropriata per opere quali il ciclo delle *Liriche Greche* o il *Prigioniero*, già si rivela insufficiente e anzi totalmente fuorviante di fronte ad una composizione come i *Goethe-Lieder* (1953) la cui linea vocale presenta «asperità» intervallari radicalmente diverse dai dolci declivi di un tema come quello dei *Sex carmina Alcaeï* scritto esattamente dieci anni prima.

Si deve a Massimo Mila – in una conferenza da lui tenuta nel 1976⁶ – l'aver posto in luce con estrema determinazione il problema di questa interpretazione unilaterale della musica di Dallapiccola. Essa è sempre stata osservata – Roman Vlad in testa, con il suo pur fondamentale ma ormai datato saggio⁷ – sotto il profilo del permanere in essa di un nocciolo di sensibilità armonica tradizionale manifestantesi nella frequenza con cui vi appaiono aggregati di suoni riconducibili a nessi tonali e che mostrerebbero una applicazione «temperata»⁸ del metodo dodecafonico, il prevalere della *ratio* dell'udibilità su quella della serie, dando luogo a una dodecafonia – per fortuna! – assai poco dodecafonica:

Tutto lo sforzo degli studiosi è di svuotare la dodecafonia di Dallapiccola e di lodarlo per i tradimenti che le infligge. Sicché, se fossero coerenti, dovrebbero biasimarlo per averla adottata⁹.

L'insistenza con cui ci si è soffermati su questi aspetti propri dei primi anni dodecafonici di Dallapiccola, ha congelato la fisionomia musicale del compositore in un atteggiamento di cui egli stesso sottolineava con insistenza la provvisorietà, frutto di una cautela nell'esperire le conseguenze del metodo adottato da poco, superata poi nelle successive realizzazioni¹⁰.

Lo studio della dodecafonia dallapiccoliana dagli anni '50 in poi è divenuta così materia «*reservata*» a studiosi esteri: John Mac Ivor Perkins, Dietrich Kämper, Rosemary Brown, Michael Eckert¹¹ sono alcuni dei musicologi che con più insistenza hanno evidenziato nella musica di Dallapiccola il carattere estremamente rigoroso e assai poco incline a violare le ragioni strutturali della pagina; carattere che – senza contrastare necessariamente con essa – magari si cela dietro l'amabilità di una linea vocale che si concede qualche superficiale «licenza» dal punto di vista seriale.

In questo periodo Dallapiccola sperimenta senza posa nella sua musica l'estensione del principio canonico – applicato usualmente alla serie di dodici note – anche ad altri elementi musicali che così vengono ad essere predeterminati strutturalmente con procedimenti che richiamano quelli di Messiaen e dei suoi allievi¹².

Dietrich Kämper e in seguito R. Brown hanno messo in luce la tendenza di Dallapiccola «a pensare per parametri, come

era consuetudine allora nella musica d'avanguardia tesa allo sviluppo di una tecnica rigorosamente seriale¹³. Tale tendenza si traduce nella musica del compositore istriano in una sempre più rigorosa ricerca sulla serializzazione delle durate e nella applicazione di criteri di proporzionalità ritmica che vanno facendosi via via più complessi e articolati¹⁴. Le varie modalità con cui questi parametri vengono organizzati consentono a Dallapiccola di predeterminare i vari elementi della pagina musicale dal ritmo, alla timbrica, all'orchestrazione¹⁵, manifestando in tal modo un avvicinamento ad una concezione «integrale» della serialità.

Sia queste risultanze di studi rigorosi, sia l'esortazione di Mila a scoprire in Dallapiccola «l'altra faccia della luna»¹⁶ possono dirsi a tutt'oggi complessivamente ignorate ai fini di una riconsiderazione del ruolo di questo musicista, in particolare per quanto riguarda il suo rapporto con la generazione di compositori a lui successiva, i cui debiti verso Dallapiccola sono ancora da valutare appieno.

Probabilmente – è un'ipotesi – la disattenzione nei confronti della produzione matura del musicista istriano, ha condotto a un misconoscimento dei caratteri più «avanzati» della sua serialità, occultando i fili che pure lo legano ai compositori più giovani, a molta avanguardia del dopoguerra, con rapporti che verosimilmente potrebbero estendersi – ad esempio – ben oltre la fioritura di *Liriche* e *Frammenti greci* composti sul finire dei '40 da giovani come Berio, Maderna, Bussotti, e ispirati abbastanza chiaramente alle saffiche, alcaiche e anacreontiche di Dallapiccola.

Discorso analogo può farsi riguardo ad un procedimento assai comune nelle composizioni di questo musicista: quello che la Brown ha indicato come *self-quotation* (autocitazione¹⁷), vale a dire il comporre riutilizzando materiale musicale (dall'inciso melodico a interi brani) già comparso in opere precedenti e quindi riproposto sia in modo invariato, sia – molto più spesso – in più o meno vaste rielaborazioni. Questa tecnica, apparentata con la poetica del *work in progress*, si manifestò nella musica di Dallapiccola già sul finire degli anni '30¹⁸. Essa ha evidentemente influenzato compositori più giovani e allievi stessi del compositore: basta pensare all'importanza che questo modo di procedere assumerà nella musica dei già ricordati Maderna e Bussotti; oppure si pensi anche all'impostazione del-

l'ultima fatica teatrale di Berio. Tuttavia questo procedimento ci interessa anche per altre ragioni.

L'indagine condotta da R. Brown verte sulla funzione simbolica che l'autocitazione svolge nel contesto musicale delle opere di Dallapiccola. Essa produce sostanzialmente una sottolineatura («*A simple underlining*»¹⁹) di una idea poetica, una «allusione»²⁰ ad un contenuto semantico, mediante la riproposizione di un evento musicale già, in passato, associato ad esso.

Ma al di là di questa funzione simbolica individuata dalla Brown e ancor prima da Roman Vlad²¹, oltre al riutilizzo di materiali già «orientati» verso l'individuazione di un referente simbolico, questa ciclicità, questa ricorrenza di elementi musicali avviene prima di tutto al livello della preformazione stessa della serie, che mostra spesso volte un alto grado di formalizzazione del lavoro preliminare del compositore su di essa. La serie dei dodici suoni viene così a porsi come nucleo generatore della composizione nelle sue molteplici dimensioni, capace, fra l'altro – ma ciò non è necessario ai fini di un ridisegno della fisionomia musicale di Dallapiccola – di ricondurre ad una *ratio* di rigorosa derivazione seriale proprio un fenomeno come l'autocitazione apparentemente legato ad una sfera poetica extramusicale.

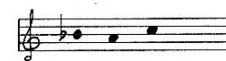
Nel prendere in esame taluni esempi di autocitazione si può constatare la somiglianza di certe successioni d'intervalli presenti nelle serie delle composizioni fra le quali avviene lo scambio del brano citato. In tal modo sembra delinearsi un ruolo della serie come garante di una certa coerenza stilistica fra episodi musicali di diversa provenienza²². Ma un'analisi più accurata delle serie ha permesso di stabilire che queste «somiglianze» assumono una preponderanza e una frequenza tali da divenire qualcosa di più e di diverso: le serie appaiono costruite attorno a ben determinati nuclei intervallari ricorrenti. Considerando le quattro possibilità delle forme a specchio, si riesce così ad individuare nella serie di Dallapiccola la tendenza a strutturarsi secondo dei veri e propri modelli – *patterns* – intervallari che il compositore utilizza con estrema frequenza. Sono *patterns* che costellano di sé le pagine del compositore e ne costituiscono quasi una filigrana, un intercalare ricorrente. In essi si radica ciò che all'ascolto si presenta come la sigla stessa, il carattere precipuo della sua musica, un *quid* stilistico percepibile e pur tuttavia difficile da afferrare nella sua concretezza di linguaggio.

L'esame di trentanove²³ serie dodecafoniche impiegate da Dallapiccola, ha permesso di individuare alcuni di questi *patterns*, fra cui due appaiono di uso particolarmente frequente: si tratta di due incisi di tre note che si possono indicare come *tricordo A* e *tricordo B*. Il tricordo *A* si presenta formato da un intervallo di 2a minore e da uno di 2a maggiore disposti in direzione inversa:



Esempio 1.

Il tricordo *B* è formato da un intervallo di 2a minore e da uno di 2a minore anch'essi in direzione inversa:



Esempio 2.

Entrambi i tricordi vanno considerati nelle loro quattro possibili disposizioni a specchio (originale, retrogrado, inversione, retrogrado dell'inversione).

Questi due incisi melodici costituiscono un materiale che si potrebbe definire «primario» e che assume con il passare degli anni un'importanza crescente nella musica dodecafonica di Dallapiccola, formandone un vero e proprio tessuto connettivo²⁴.

In particolare questi *patterns*, costituiscono il materiale capace di unificare stilisticamente e – come si è detto – giustificare da un punto di vista seriale molti esempi di autocitazione, altrimenti giudicati soltanto sotto l'aspetto di un artificio poetico, occultando così la loro reale portata sul piano musicale.

L'opera *Ulisse* è ovunque costellata della presenza del tricordo *A*: per il modo con cui esso viene usato, si instaura un legame fra di esso e una generica idea di dubbio, incertezza, angoscioso domandare. In tal modo questo tricordo si propone in veste di vero e proprio *Leitmotiv*, sia all'interno dell'opera, sia in senso longitudinale alla produzione musicale di Dallapic-

cola, ove questo modello intervallare, fra le tante sue apparizioni con carattere totalmente autonomo rispetto a questo concetto poetico, riappare, a distanza d'anni, improvvisamente disposto a farsi coinvolgere nella sottolineatura di questo significato espressivo.

La prima formulazione di questa cellula melodica in senso intenzionalmente simbolico – o per meglio dire, l'episodio che ne ha consolidato il senso poetico – si può far risalire ai *Goethe-Lieder* (1953). In particolare nel sesto e nel settimo *Lied*, questo tricordo *A* assume una insistente preminenza, proponendosi come espressione musicale di un continuo domandare²⁵:



Esempio 3: *Goethe-Lieder*, VI.



Esempio 4: *Goethe-Lieder*, VII.

Dieci anni dopo in *Three Questions with two Answers* lo stesso *pattern* è nuovamente associato a questa intenzionalità poetica: con esso si identificano, per l'appunto, le *domande* poste nel I, III, V movimento della composizione²⁶:



Esempio 5.

Nell'*Ulisse* – di cui *Three Questions with two Answers* costituisce una sorta di studio preparatorio – questo tricordo, come si è detto, dilaga e scandisce il trasformarsi del nome Nessuno – che già salvò l'eroe dalla «cieca» furia del ciclope – in motivo di angosciosa incertezza della propria identità:



Esempio 6: *Ulisse*, atto I, scena I.

Oppure, nell'*Epilogo* – sono solo alcuni esempi fra i tanti – sottolinea il momento in cui Ulisse affronta il proprio dubbio radicale:



Esempio 7: *Ulisse*, Atto II, ultima scena (*Epilogo*).

Dai *Goethe-Lieder* all'*Ulisse* si instaura dunque un rapporto che ha certe analogie con il procedere leitmotivico. Tuttavia il procedimento di Dallapiccola ha un carattere assai più «privato», criptico quasi. L'esilità del motivo, il suo trasformarsi specularmente, il suo giocare a rimpiattino per poi riapparire a distanza di molti anni, sono fattori che per essere individuati presuppongono una conoscenza approfondita dell'opera del compositore. La vicenda di questo motivo tende piuttosto a negarsi all'ascoltatore, contrariamente alla funzione di guida che tali procedimenti assolvevano in passato, si pensi ad es. all'*idée fixe* di Berlioz²⁷.

Il confronto fra le serie principali dei *Goethe-Lieder* e dell'*Ulisse* mostra come entrambe inizino proprio con il medesimo tricordo *A*²⁸ che, in tal modo, crea un legame fra le due composizioni ad uno stadio anteriore rispetto al manifestarsi di quel significato poetico particolare; oppure, in altre parole, stabilisce un'ipoteca da parte della struttura seriale sul futuro svolgimento poetico dell'opera, che viene così potenzialmente a iscriversi nella conformazione stessa della serie. La serie concede il *nulla-osta* all'ingresso di quel motivo nel contesto musicale della nuova opera e ne autorizza l'assunzione al fine poetico-drammatico.

Esiste un passo dell'*Ulisse* in cui questo tricordo si presenta con lo stesso carattere di preminenza già visto nei *Goethe-Lieder*.

Si tratta dell'episodio in cui Melantho, la ancella di Penelope prostituitasi ai Proci, compie la danza con l'arco di Ulisse la cui corda, alla fine, le si attorciglia al collo in un sinistro presagio di morte. In realtà qui non si tratta affatto di una citazione dai *Goethe-Lieder*, bensì da *An Mathilde* (1955), e precisamente dall'ultimo dei tre *Lieder* di cui si compone la cantata su testi di Heinrich Heine.

Tra citazione e originale si stabilisce in questo caso un rapporto di estrema complessità che esige – ma il discorso sull'autocitazione si va svelando come un pretesto per indagare su taluni aspetti seriali dell'opera musicale di Dallapiccola – un approfondimento della struttura di *An die Engel* (Agli angeli) – così si intitola il *Lied* dal quale è tratta la citazione.

Si tratta di uno degli episodi più alti in assoluto di tutta la musica del compositore, nonché un vertice dal punto di vista della rigorosa elaborazione seriale che in esso ha luogo. La lirica di Heine inizia con la descrizione dello scalpitare del destriero su cui cavalca la morte che giunge a ghermire il Poeta, strappandolo alla sua amata Mathilde.

La serie principale su cui si basa *An Mathilde* e utilizzata anche in *An die Engel* è la seguente:



Esempio 8.

Come si vede essa inizia con un tricordo del tipo B (2a minore, 3a minore) seguito da un tricordo A. Si sono chiamati C e D i due gruppi di tre note seguenti.

L'inizio di *An die Engel* (battute 1-5) sfrutta per l'appunto il tricordo B disposto in modo da formare una serie di dodici suoni:



Esempio 9: *An Mathilde*, III.

Successivamente lo stesso episodio viene riproposto integralmente per moto retrogrado (battute 10-14).

Il tema – che mira a rendere musicalmente il ritmo degli zoccoli del «fahler Ross», il pallido destriero²⁹ – riappare alle battute 28-32. Questa volta però il tricordo è mutato: non più il B, bensì l'A, lo stesso dei *Goethe-Lieder*, libero però da ogni connotazione particolare di «dubbio»:



Esempio 10.

Ancora diversa la quarta apparizione del motivo *galoppante* in cui il *pattern* intervallare è nuovamente mutato (batt. 36-40):



Esempio 11.

Il tricordo che forma questa nuova serie è tratto ancora dalla serie principale, dove è indicato con la lettera D (vedi es. n. 8). Subito dopo riappare nuovamente il tricordo A che ripete a ritroso le battute 28-32. Viene spontaneo cercare il tricordo C che ancora manca. Un'analisi attenta mostra che due brevi sezioni (batt. 24-27 e 46-49) sono basate entrambe su una serie formata da questo ulteriore tricordo³⁰. La derivazione seriale a partire dai quattro tricordi viene in tal modo completata (soltanto D è senza retrogrado); lo svolgimento dei vari episodi si presenta schematicamente in questo modo:



Esempio 12.

La derivazione delle forme a specchio dei quattro segmenti della serie principale può essere sintetizzata nella tabella seguente che evidenzia la sistematicità del trattamento speculare cui è sottoposto ciascun tricordo:



Esempio 13.

Come già nel n. 6 dei *Goethe-Lieder*, anche qui i tricordi formanti le serie derivate hanno rapporti di specularità reciproca. Il culmine di coesione interna è raggiunto nella serie sul tricordo A (es. n. 10) in cui si ha una vera e propria «quadrinità» seriale³¹ – cioè l'esposizione delle quattro forme fondamentali di questa cellula di tre note³².

Dallapiccola in queste pagine ha dunque trattato i quattro tricordi componenti la serie principale, come se essi fossero delle *microserie* di tre suoni, sia al livello della *microstruttura*, sia nel succedersi dei vari episodi che occupano le prime cinquanta battute di *An die Engel* (cioè la metà esatta del brano) i quali rispettano sostanzialmente l'ordine in cui i tricordi appaiono disposti nella serie principale. In tal modo è la stessa «macrostruttura»³³ del brano ad essere dedotta con rigorosa determinazione dalla conformazione della serie.

L'apparente rigidità strutturale di questo brano dà prova invece di una tanto più insospettata capacità di riarticolazione interna – senza cedere nulla della propria coerenza – proprio nella citazione che di esso avviene nel già ricordato episodio di Melantho nel 2° atto dell'*Ulisse*³⁴.

Si è visto che il tricordo A, così come era inserito nel contesto musicale e poetico di *An Mathilde*, non mostrava alcuna attinenza con quel motivo del «dubbio» proveniente dai *Goethe-Lieder*. Non altrettanto può dirsi dell'*Ulisse*, dove la comparsa del motivo si accosta, nel dramma, al particolare stato d'animo di Melantho, angosciata dal sospetto che l'eroe si celi sotto le

vesti del mendicante sconosciuto che da qualche tempo si aggira per la reggia lasciando scorgere a volte uno sguardo di fuoco.

La citazione di *An Mathilde* in questo caso non rispetta l'ordine originale degli episodi (prima B, poi A), infatti il primo ad apparire è il motivo formato dal tricordo A (Atto II, batt. 727), esposto in *pp* dai violoncelli per cinque battute, replica esatta delle battute 28-32 di *An die Engel*. L'immediatamente successiva apparizione del tricordo B – corrispondente alle battute iniziali della lirica heiniana – coincide con un improvviso crescendo: quel rapido scalpitare di zoccoli (*sf*) costituisce la sciagurata certezza del sopraggiungere della morte, tanto per Heine, quanto per Melantho. All'esigenza del crescendo drammatico della danza che si fa via via più concitata, corrisponde quindi anche la precisa individuazione di un riferimento simbolico – prima il dubbio poi la certezza – culminante appunto nel momento in cui Melantho «caccia un grido terribile»³⁵ e scaglia lontano l'arco di Ulisse che le si stringeva al collo. A questa ricchezza di moventi lirici – dimensione tanto valorizzata nella esegesi della musica di Dallapiccola da apparire quasi l'unica – si aggiunge però la corrispondenza al livello della serie: *last, but not least*. Il modificarsi della struttura rispetto ad *An Mathilde*, conferma come la citazione non solo rispetti, ma anzi esalti la costante fedeltà alla *ratio* seriale dell'opera in cui essa avviene. La successione A - B corrisponde infatti a quella della serie principale dell'*Ulisse*, in cui i due *patterns* sono posti rispettivamente all'inizio del primo e del secondo esacordo (suoni 1-3 e 7-9³⁶).

Si ha in questa pagina l'esempio di una coesione strutturale capace di accogliere, a vari livelli, le più diverse e molteplici oscillazioni di senso poetico e drammatico. Esiste qui un concetto di perfezione formale che rimanda costantemente la propria definizione ultimativa, rovesciandosi in un organismo musicale aperto, multidirezionale, capace comunque di una continua riarticolazione dei propri nessi – lo si chiami poi come si vuole: *work in progress*, opera aperta ecc.

Accanto alla *definizione* estrema propria della concreta realizzazione musicale, convive il *flou* di una indefinibile, sfuggente ricchezza allusiva di questa musica («*a mere personal construct*» dice il compositore, ma non è detto che qualcosa di tutto ciò non si rifletta anche nell'ascolto) che deriva dal riportare al presente in modi insospettati e nuovi, eventi passati, magari

creduti conclusi. L'apertura di questi spiragli si inquadra in una più complessiva poetica di Dallapiccola, tutta nutrita di riflessioni sul proprio vissuto, condotte con l'ausilio di una *memoria* sentita come vero e proprio strumento creativo³⁷.

C'è un rapporto – profondo – fra Dallapiccola e la poetica proustiana del ricordo nella *Recherche*³⁸. Quando il compositore stesso ci parla di «allusioni» nella sua musica, anziché di citazioni, vuole in fondo sottolineare la *diversità* che il tempo – interno ed esterno – induce nella materia musicale che riaffiora al presente.

Più che nelle citazioni vere e proprie, il carattere introspettivo della musica di Dallapiccola si situa in quel continuo ricorrere di frammenti seriali, residui mnestici vaganti in tutta la sua opera, a volte legati al significato di una precisa *réminiscence*, a volte sciolti da qualunque legame concettuale, pure *impressions*³⁹ senza nome, la cui provenienza è avvolta nella nebbia:

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. ...D'où avait pu me venir cette puissante joie? ...Que signifiait-elle? Où l'appréhender⁴⁰?

Il commento più profondo dell'«allusione» musicale di Dallapiccola sta forse in queste celebri parole di Proust. L'ascolto di queste sensazioni, lo sforzo di chiarimento delle loro origini è la comprensione della propria *Erlebnis*. Questa ricerca, in Dallapiccola come in Proust, impone, con la forza di una necessità etica, la fedeltà al proprio dato esistenziale, che occorre però strappare alla casualità per ricondurlo ad un ordine necessario. Lo stesso ordine in cui si iscrive l'atto creativo. Solo così per Dallapiccola è possibile comprendere come

per essersi sottoposto un particolare problema in apparenza soltanto di tecnica, Bach sia stato portato dal suo genio a soluzioni musicali che dopo due secoli ancora ci stupiscono per la loro novità e arditezza. Ho detto «portato» dal suo genio. Avrei potuto dire «costretto»⁴¹.

Ed è proprio Dallapiccola a citare subito dopo un frammento di Proust («tanto citato e mai abbastanza»⁴²):

Ainsi j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nul-

lement 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 découvrir⁴³.

È la stessa concezione della creazione artistica che ha Webern quando afferma che «dovremo prenderci la cura di stabilire la necessità nelle opere d'arte. Nessuna traccia di arbitrarietà! Niente d'immaginario!»⁴⁴.

La riflessione su questo aspetto della poetica musicale di Dallapiccola, largamente documentato proprio da alcuni inediti pubblicati nell'antologia *Parole e musica*, non dovrebbe essere senza effetto ai fini di una riconsiderazione un po' più approfondita della sua opera dodecafonica della maturità. In fondo prima o poi si dovrà convenire che la costanza del suo rigore formale, le sue pazienti ricerche sulla struttura della serie, i suoi quaderni fitti di schizzi e di tabelle, abbiano lasciato più di qualche debole traccia nella sua opera. Non sarà certamente il tenere nella giusta considerazione questi fatti a incrinare il felice lirismo di tante sue pagine.

¹ Nella perdita d'immediatezza comunicativa, nella tendenza all'introversione si è individuato spesso il prezzo pagato da Dallapiccola per l'accresciuto rigore della scrittura seriale. Cfr. ad es. F. D'AMICO, *Liberazione*, in «Il Contemporaneo», Roma, IV, n. 3, 19 gen. 1957; poi (*Liberazione e prigionia*) in *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962. Cfr. anche R. VLAD, 'Canti di liberazione' di Luigi Dallapiccola, in «La Rassegna musicale», To, XXVII, n. 1, mar. 1957, p. 55.

² Fra le cause di ciò, v'è forse l'eredità di quel «difficile» rapporto che molta critica italiana ha intrattenuto fra le due guerre con i profondi rivolgimenti del linguaggio musicale contemporaneo e, in particolare, con quanto scaturito dalla Scuola di Vienna. Sulle difficoltà e sulle inadeguatezze di un approccio critico che – largamente influenzato dal crocianesimo – ha sempre considerato come un disvalore la preoccupazione del musicista per i problemi tecnici del linguaggio musicale, l'unico studio approfondito rimane tuttora l'*Introduzione* di L. PESTALOZZA all'*Antologia della Rassegna musicale*, Feltrinelli, Milano 1966.

³ Già sfogliando l'indice del volume ci si accorge di come l'attenzione sia rivolta prevalentemente alla «vocalità» di Dallapiccola; di essa si occupano sia Leonardo Pinzauti sia Giovanni Ugolini. R. Smith Brindle esamina la tecnica corale (ma si ferma ai *Canti della liberazione* tralasciando il più recente *Requiescant*). Claudio Annibaldi confronta la nozione d'«impegno» di Dallapiccola con

quella dell'avanguardia. Alessandro Bonsanti, Adelmo Damerini, Luciano Alberti svolgono riflessioni di carattere biografico e sugli scritti del compositore. Unico a prendere in esame il problema della dodecafonia dallapiccoliana, seppure sul piano puramente teorico di una riflessione storico-estetica, è Piero Santi con lo scritto *Premessa allo studio dell'idea seriale in Schoenberg e in Dallapiccola*. Manca, come si vede, uno studio che analizzi gli sviluppi recenti della tecnica dodecafonia del compositore. Cfr. «Quaderni della Rassegna musicale», *L'opera di Luigi Dallapiccola*, Einaudi, Torino, n. 2, 1965.

⁴ R. SMITH BRINDLE, *La tecnica corale di Luigi Dallapiccola*, in «Quaderni», cit., p. 57. Come già allora per Smith Brindle, ancor oggi la pura constatazione della tendenza da un generico webernismo della dodecafonia di Dallapiccola negli anni '50, sembra esonerare da ogni ulteriore approfondimento di questa musica, sulla quale volentieri si sorvola. Cfr. in tal senso il paragrafo dedicato a Dallapiccola nel volume di ANDREA LANZA, *Il Novecento II - Parte seconda*, nella collana *Storia della musica*, EDT, Torino 1980, pp. 98-101.

⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁶ MASSIMO MILA, *Sulla dodecafonia di Dallapiccola*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. VI, 3, Pisa 1976, pp. 1097-1122.

⁷ ROMAN VLAD, *Luigi Dallapiccola*, ESZ, Milano 1957; poi incluso in *Storia della dodecafonia*, ESZ, Milano 1958, pp. 275-311. L'esame dell'opera di Dallapiccola si conclude con *An Mathilde* (1955).

⁸ M. MILA, op. cit., p. 1111.

⁹ *Ibidem*, p. 1113.

¹⁰ «In quest'opera [...] [Dallapiccola si riferisce al ciclo completo delle *Liriche greche*, n.d.r.] si può veder come, in questa mia prima adozione della "serialità", non avessi ancora affatto escluso reminiscenze tonali (e ciò già nella costituzione della serie), né eliminati ancora i rapporti di ottava né le false relazioni di ottava: ciò verrà più tardi. E allo stesso tempo si può vedere come non avessi affatto rinnegato ciò che per secoli è stato denominato «cantabilità», qualità questa che, per quanto significative possano esser state le trasformazioni subite negli ultimi quindici anni, non rinnego neppure oggi» L. DALLAPICCOLA, *A proposito delle «Due liriche di Anacreonte»*, in *Parole e musica*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 441. Ancora a proposito della sua iniziale adozione della dodecafonia egli afferma: «una adozione ancora alquanto libera, d'accordo, e rivolta soprattutto a un esame e a uno sfruttamento di nuove possibilità melodiche». L. DALLAPICCOLA, *A proposito dei «Cinque Canti» per baritono e otto strumenti*, in *Parole e musica*, cit., p. 490 (entrambi gli scritti risalgono al 1961).

¹¹ J. MAC IVOR PERKINS, *Dallapiccola's Art of Canon*, in «Perspectives of New Music», New York, I, n. 2, spring 1963.

DIETRICH KÄMPER, «Ricerca ritmica e metrica» - *Beobachtungen am Spätwerk Dallapiccolas*, in «Neue Zeitschrift für Musik», Mainz, CXXXV, feb. 1974.

ROSEMARY BROWN, *Dallapiccola's Use of symbolic Self-Quotation*, in «Studi musicali», Firenze, IV, 1975.

ROSEMARY BROWN, *La sperimentazione ritmica in Dallapiccola tra libertà e determinazione* (trad. it. di P. FABBRI), in «Rivista italiana di musicologia», Firenze, XIII, n. 1, 1978.

MICHAEL ECKERT, *Text and Form in Dallapiccola's «Goethe-Lieder»*, in «Perspectives of New Music», New York, XVII, n. 2 (spring-summer 1979), 1980.

¹² Cfr. D. KÄMPER, op. cit., p. 94; J. MAC IVOR PERKINS, op. cit., p. 106.

¹³ D. KÄMPER, op. cit., p. 95.

¹⁴ Cfr. R. BROWN, *La sperimentazione ritmica in Dallapiccola ecc.*, cit., pp. 156 ss.

¹⁵ La «serielle Phase» (Kämper) di Dallapiccola tocca il suo culmine nel II e IV movimento dei *Dialoghi* per violoncello e orchestra (1960), tuttavia i suoi procedimenti caratterizzeranno in varia misura tutta la produzione successiva di Dallapiccola. In particolare: «Die Serialisierung der Orchestration, wie sie hier vorliegt, ist eines der Wesensmerkmale im Spätwerk Dallapiccolas» (la serializzazione dell'orchestrazione, come si presenta qui [nei *Dialoghi*, n.d.r.], è una caratteristica essenziale nell'opera tarda di Dallapiccola), D. KÄMPER, op. cit., p. 97.

¹⁶ M. MILA, op. cit., p. 1118.

¹⁷ Cfr. R. BROWN, *Dallapiccola's Use of Self-Quotation*, cit.

¹⁸ Il primo esempio di citazione «ufficiale» nella musica di Dallapiccola è costituito dalla ripresa del materiale tematico delle *Tre laudi* (1937) nell'opera *Volo di notte* (1939).

¹⁹ L'espressione è usata dallo stesso Dallapiccola in HANS NATHAN, *Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations*, in «The Music Review», Cambridge, XXVII, n. 4, nov. 1966, p. 304.

²⁰ È sempre Dallapiccola che parla: «I speak of 'allusions' [allusioni], not of quotations [citazioni]. I resort to «allusions» continually - this goes on like a wheel from one work to the next, regardless of other changes, and seems to be a part of my mode of expression [fa forse parte del mio modo di esprimermi].» [Corsi in italiano nel testo, n.d.r.]. Cfr. H. NATHAN, op. cit., p. 304.

²¹ Cfr. ROMAN VLAD, op. cit., p. 284-6.

²² R. BROWN, *Dallapiccola's Use ecc.*, cit. pp. 209 ss.

²³ L'esame è lacunoso e non ambisce a sistematicità. Esso ha compreso le serie incontrate nel corso di uno studio più vasto condotto sull'opera dodecafonia di Dallapiccola e mirante a cogliere in essa i caratteri di una «poetica della memoria».

²⁴ Il tricordo A entra nella conformazione seriale di opere come le *Liriche di Anacreonte* (I), *Quattro liriche di A. Machado*, *Goethe-Lieder*, *An Mathilde*, *Requiescant*, *Dialoghi*, *Pregbiere*, *Three Questions with two Answers*, *Parole di San Paolo*, *Ulisse*. Il tricordo B compare nella serie di *Sex carmina Alcaei*, *Liriche di Anacreonte* (I), *Il Prigioniero*, *Goethe-Lieder*, *An Mathilde*, *Requiescant*, *Dialoghi*, *Pregbiere*, *Parole di San Paolo*, *Ulisse*.

²⁵ La serie principale dei *Goethe-Lieder* è la seguente:

MiB MI RE DO SOLb SI LA SiB FA Lab SOL REb
A A

Il Lied n. 6 è basato interamente sulla trasformazione-trasposizione del tricordo A. M. Eckert vi ha rilevato l'utilizzo di due serie derivate mediante la quadruplicata trasposizione del tricordo iniziale della serie principale. Esse sono:

n. 1: Lab SiB LA /DO Reb SI//SOLb SOL FA /RE MI MiB

n. 2: DO SI REb / SOLb FA SOL // MiB MI RE / SiB Lab LA

I quattro segmenti della serie n. 1 - posto il tricordo iniziale della serie principale come Originale - stanno in rapporto di Re - O - O - Re. Quelli della serie n. 2 - derivata a sua volta dalla n. 1 - come Ro - Ro - O - Re-Ro. È evidente il notevole lavoro del compositore sulla struttura di queste serie che tendono a configurare (come già in Webern) la suddivisione in tricordi come potenziale

originale di *microserie* da trattare alla stregua di quelle di dodici note. Sulla serie di *Goethe-Lieder*, cfr. M. ECKERT, *Text and Form in Dallapiccola's Goethe-Lieder*, cit.

²⁶ Cfr. P. PETROBELLI, *L'ultimo pezzo per orchestra di Dallapiccola*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», Torino, XIII, n. 2, apr.-giu. 1979, p. 361.

²⁷ Dallapiccola stesso ha sottolineato il carattere privato di questo suo modo di procedere: «From a compositional point of view they are a kind of intellectual diversion [*una specie di piacere intellettuale*] – a mere personal construct. I agree, one can't hear them...» [corsivo in italiano nel testo]. H. NATHAN, op. cit., p. 305.

²⁸ La serie fondamentale dell'*Ulisse* è la seguente:

REb DO RE MIb LA LAB FA MI SOL SOLb SIb SI
A A

Cfr. M. MILA, *L'«Ulisse» opera a due dimensioni*, programma di sala per *Ulisse*, Teatro alla Scala, 13 gennaio 1970, poi in AA.Vv., *Luigi Dallapiccola, saggi testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia* (a cura di F. NICOLÒDI), ESZ, Milano 1975, p. 40; R. BROWN, *Dallapiccola's use ecc.*, cit., p. 301.

²⁹ Cfr. M. MILA, *L'incontro Heine-Dallapiccola*, in «La Rassegna musicale», Torino, XXVII, n. 4, dic. 1957, p. 307.

³⁰ La verticalità dei suoni nei due episodi, consente più di una possibilità. Queste due serie (la n. 1 è desunta dalle batt. 24-27, la n. 2 dalle batt. 46-49) forniscono una soluzione coerente:

n. 1: LAB RE LA FA SI SOLb MIb SIb MI DO SOL REb
n. 2: SI FA SIb RE LAB REb MI LA MIb SOL DO SOLb

In entrambe le serie i suoni 7-12 costituiscono il Re-Ro dei suoni 1-6. Rispetto ai suoni 7-9 della serie principale (es. 8), il tritono C compare nella serie n. 1 due volte come originale e due volte come Re-Ro; nella serie n. 2 due volte come inverso e due volte come retrogrado. In effetti la n. 2 non è altro che la trasposizione di un tono inferiore della serie n. 1, cosicché da due si riducono ad una.

³¹ In questo modo Dallapiccola suggerisce di tradurre in italiano il termine *Vierfältigkeit* coniato da Ernst Křenek. Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Anton Webern*, in *Parole e musica*, cit., p. 227.

³² Ponendo i suoni 4-6 della serie principale (es. n. 8) come forma originale di questa *microserie*, si hanno di seguito: Ro - Re-RO - O - Re. I suoni 7-12 sono il Re-Ro trasposto dei suoni 1-6 (vedi es. n. 10). L'influenza determinante di una tendenza costruttivistica è attiva più che mai in queste pagine. Proprio la serie del *Konzert* op. 24 di Webern rappresenta infatti il prototipo di questa conformazione così vincolata. La serie del *Konzert* è: SI SIb RE MIb SOL SOLb LAB MI FA DO REb LA. Sono quattro tritoni del tipo D. Si noti che all'es. 11 avviene la citazione letterale dell'inizio di questa serie i cui tritoni possono leggersi come O - Re-Ro - Re - Ro.

³³ I due termini «microstruttura» e «macrostruttura» sono usati da Dallapiccola nel suo scritto *Parole e musica nel melodramma* in *Parole e musica*, cit., p. 87.

³⁴ Si noti che i due nomi Melantho e Mathilde sono quasi l'anagramma l'uno dell'altro.

³⁵ La didascalia è di Dallapiccola (*Ulisse*, Atto II, batt. 736).

³⁶ Vedi nota n. 18.

³⁷ «Memoria, memoria e ancora memoria. Annotate tutto ciò che avviene

attorno a voi: nessuno è in grado di stabilire a priori se e quanto importanti potranno rivelarsi un giorno per il vostro lavoro i brevi appunti che prendete». L. DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d'opera* (1967), in *Parole e musica*, cit., p. 511.

³⁸ «E, finalmente, da Marcel Proust imparai buona parte di quello che so della tecnica dodecafonica». L. DALLAPICCOLA, *L'arte figurativa e le altre arti*, in *Parole e musica*, cit. p. 163. Gli scritti di Dallapiccola raccolti nell'ampia antologia *Parole e musica*, pubblicata più di un anno fa ampliando notevolmente il precedente *Appunti Incontri Meditazioni*, sono la testimonianza di un continuo, fecondo rapporto fra il compositore e le pagine di *A la recherche du temps perdu*.

³⁹ Sulla celebre – e discussa – distinzione fra *réminiscence* e *impression* nell'opera di Proust, cfr. MICHAEL BUTOR, *Les «moments» de Marcel Proust*, in *Répertoire I*, Ed. de Minuit, Paris 1960; ora in AA.Vv. *Les critiques de notre temps et Proust*, Ed. Garnier, Paris 1971, p. 116-128.

⁴⁰ MARCEL PROUST, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1954, p. 58-9.

⁴¹ L. DALLAPICCOLA, *L'insegnamento della composizione* (1949), in *Parole e musica*, cit., p. 143.

⁴² L. DALLAPICCOLA, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel «Don Giovanni»*, (1949-69), in *Parole e musica*, cit., p. 45.

⁴³ M. PROUST, *Le temps retrouvé*, II, Gallimard, Paris 1954.

⁴⁴ ANTON WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik*, trad. it. di G. Taverna (*Verso la nuova musica*) Bompiani, Milano 1963, p. 22.

