

DALLAPICCOLA LUIGI

Compositore e pianista italiano (Pisino, Istria, 3 II 1904)

Iniziati gli studi musicali a Pisino, durante la prima guerra mondiale seguiva il padre, internato a Graz. Ritornato nel 1918 nella città natale, quindi a Trieste continuò gli studi di musica, che terminò con E. Consolo (pianoforte) e con V. Frazzi (composizione) al conservatorio di Firenze, dove si era stabilito nel 1922.



Nel 1930 continuò col violinista S. Materassi un duo per la diffusione della musica contemporanea. Insegnante di pianoforte complementare dal 1934 al 1967 al conservatorio di Firenze, dal 1945 al 1947 è stato critico musicale del "Mondo" di Firenze. Nel 1946 ha trattato a Londra la riammissione dell'Italia alla Società internazionale di musica contemporanea e, ottenutala, divenne segretario della sezione italiana della società stessa dal 1946 al 1949. Vivacemente si è adoperato per il reinserimento della musica italiana nell'area internazionale.

Nel 1949 era entrato in contatto epistolare con Schonberg, nel 1952 aveva incontrato per la prima volta a New York Thomas Man.

Nel 1951 e nel 1952 ha tenuto corsi di composizione al Berkshire Music Center di Tanglewood (USA), Nel 1956 è stato nominato professore di composizione al Queen's College di New York, nel 1962 ha insegnato per un semestre all'University of California di Berkeley.

Membro delle maggiori accademie d'Europa (Santa Cecilia di Roma, 1939-1972; Bayerische Akademie der Künste di Monaco di Baviera, 1953; Akademie der Künste di Berlino e Reale Accademia delle arti di Stoccolma, 1958; Istituto di Francia, 1968; Royal Academy of Music di Londra, 1969), nel 1964 è stato nominato membro corrispondente della Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina e dell'American Academy of Arts nonché del National Institute of Arts and Letters di New York, e nel 1967 Doctor of Music *honoris causa* della Michigan University.

Seguire cronologicamente le opere di Dallapiccola dal 1925 fino a oggi è il maggiore itinerario per individuare e chiarire i momenti di una storia ideale che nei suoi estremi conduce da Malipiero a Schonberg attraverso Busoni e quindi alla situazione attuale musicale post-weberniana. Itinerario illustrante, non certo solo per una storia della musica contemporanea italiana. R. Vlad, nella sua *Storia della dodecafonia*, ne ha trattato ampiamente, esponendolo come un logico e graduale processo di adozione del metodo seriale, il quale conduce dal 1942 in poi, ad un linguaggio integralmente seriale-dodecafonico che non esclude, anzi piuttosto assimila ed identifica, le caratteristiche peculiari delle precedenti fasi creative.

Giunto da più di vent'anni all'acquisizione dello spazio pancromatico, Dallapiccola sente questo spazio dei dodici suoni come un'assoluta necessità storica, come un imperativo che, oltre i limiti di una stretta problematica lessicale, si pone come dura situazione: da essa non si può evadere, eludendola; ma ad essa bisogna trovare una soluzione umana (oggettiva) oppure soccombere.

Per Dallapiccola la soluzione poggia su due termini: uno interiore, profondamente religioso, fideistico; uno dialettico tecnico-storico, che può essere rintracciato nell'esperienza dodecafonica di Schonberg.

Coscienza della "partecipazione alla propria epoca", certezza che ogni opera d'arte ha un senso per gli uomini e per la società anche a dispetto dell'artista stesso, rifiuto del compromesso, queste le condizioni di quello

che possiamo senz'altro chiamare "l'umanesimo" di Dallapiccola. Il quale umanesimo, se affronta (come soluzione o come proposta) un umanesimo religioso, è proprio valido in quanto l'elemento fideistico non si oppone al processo dialettico-storico, ma fa tutt'altro con esso, anzi in esso ravvisa l'unica possibilità autentica per essere conseguito.

BOZZETTO PER L'OPRA “VOLO DI NOTTE”



Su questo itinerario si capisce come l'umanesimo di Dallapiccola non possa essere sentito che come dramma. E su questo piano si può anche intendere il senso univoco che investe particolari opere teatrali come, per es., *Volo di notte* (specificatamente indicativi i riferimenti tematico-seriali alle *Tre laudi*, poco prima composte su testi religiosi duecenteschi) o *Il Prigioniero* (dove, in fondo, il pessimismo sociale, di cui molto si è parlato, non è più cupo dell'ultima disperata danza di *Marsia*, "espressione dell'immane sforzo dell'uomo per avvicinarsi a Dio").

Infine, nella filiazione di Dallapiccola da Schonberg, si deve distinguere un duplice significato:

1. Il senso della protesta contro la violenza con cui la nostra epoca vorrebbe far "regredire l'individuo a semplice coefficiente" "a puro automa" (R. Vlad): motivo morale di provenienza schiettamente espressionistica, ma decantato ed interiorizzato giacché l'exasperata polemica aperta dagli espressionisti per le platee ora si fa dramma dell'artista che induce nella stessa situazione l'uditore, cioè gli dà coscienza di sé e della sua sorte e lo coinvolge nella sua urgenza;

2. Il senso della purificazione impresso nell'esperienza dodecafonica (Dallapiccola nel 1946 parlò di un "desiderio di evasione dalla bruttura di cui era carico il mondo"); basti un riferimento: le *Liriche greche* (le prime opere integralmente dodecafoniche di Dallapiccola), la tersa lievità e l'assoluta trasparenza ne costituiscono il clima particolare.

Nella vicenda tecnico-seriale e nella dignità di un nuovo senso costruttivo Dallapiccola riesce a trovare i mezzi più adatti per articolare fino nelle più intime fibre, il suo dramma umano.

Il procedimento dodecafonico può far tutt'uno con il processo drammatico, come indica anche la partitura di *Job*, solo che si avverta, per es. come la forza retta e la forza ricorrente della serie fondamentale siano collegate ad introdurre e a concludere con particolare evidenza il primo dialogo fra Dio e Satana; come la forza rovesciata della stessa serie fondamentale non venga esposta che nel secondo episodio, e al punto preciso in cui il messaggero annuncia la catastrofe, il rovesciamento della fortuna di Giobbe; come al quarto episodio - sulla parola del lamento di Giobbe, che con la sua felicità e fortuna andate disperse e frantumate vorrebbe vedere disperso e dissolto il giorno della sua nascita - anche la serie si spezzi nella sua fondamentale struttura, disgregandosi in quattro tronconi ciascuno di tre suoni, "relitti" con i quali Dallapiccola organizza volta a volta il totale cromatismo di questo brano.

Ulisse, la più recente opera di Dallapiccola in un prologo e due atti, si pone come una *summa* di tutto il sapere drammatico-compositivo del musicista.

Costretti a questo punto a rinunciare alle osservazioni analitiche avviate per *Job* (che qui dovrebbero farsi più sottili ed allargarsi a dismisura), ci si limiterà a notare come la sapiente arcata drammatica del basso e ripartito affresco s'erge dalla scena di Calipso abbandonata all'acme della notte (scena prima), per ridiscendere con moto analogo e corrispondente fino alla scena 13^a, conclusiva, di Ulisse sul mare, attuando un progetto

architettonico di saldissima calibratura.

In esso si allacciano ed implicano scene attinte alla narrazione omerica, con suggestioni derivate da Dante, Joyce, Machado, K. Kavafis, Tolstoj, Thomas Mann.

I personaggi vi sono tagliati secondo la compartecipazione dei due stili, l'omerico e quello del Vecchio Testamento.

Il *melos*, costellato di brevi cellule motiviche che lo caratterizzano nei personaggi e nella narrazione, quasi per un "sistema di segnali", generalmente non tende ad assimilarsi alla trama timbrico-armonica orchestrare, ma più frequentemente vi si appoggia e si staglia, oppure, piuttosto, di essa estaticamente si contorna.

Tanto più impressionante riesce la sopracitata scena centrale della catabasi, dove massa corale ed orchestrale sembrano saldarsi nella temperie drammatica in un unico magma sonoro la cui incandescenza induce a considerare quelle pagine tra le più alte dell'intera produzione di Dallapiccola.

Nella scena conclusiva, dopo l'arrivo in patria, l'ultima battaglia ed il riconoscimento finale di Penelope, Ulisse è di nuovo sul mare. Solo, sotto le stelle, intuisce il "Dio celato", approdo che non travolge il verso di Machado: "Signore, *non più soli* sono il mio cuore ed il mare". L'eroe greco è insieme l'uomo di fede, la figura "laica" è insieme mosaica: Dio squarcia il problematico, sfondo e prospettiva irrompono nell'unisono dei grandi intervalli che l'orchestra fa udire prima dell'intuizione del "Dio celato" e che inequivocabilmente evocano "la parola", la parola che vien meno al *Moses* schonberghiano.

Sicché l'arco di tutto il dramma, aperto con la solitudine di Calipso abbandonata - in quella scena prima "di forma finita ed esatta", dove nulla restava nell'ombra utile alla "impressione prospettica" - si salda finalmente nella 13^a e ultima scena, che riprende e nega la prima.

E la riprende non solo idealmente e drammaticamente, sì bene "musicalmente": strutture seriali-dodecafoniche, figurazioni ed interi brani della scena prima ricorrono in quest'ultima, riconoscibili, talvolta intatti, in essa ricompaiono.

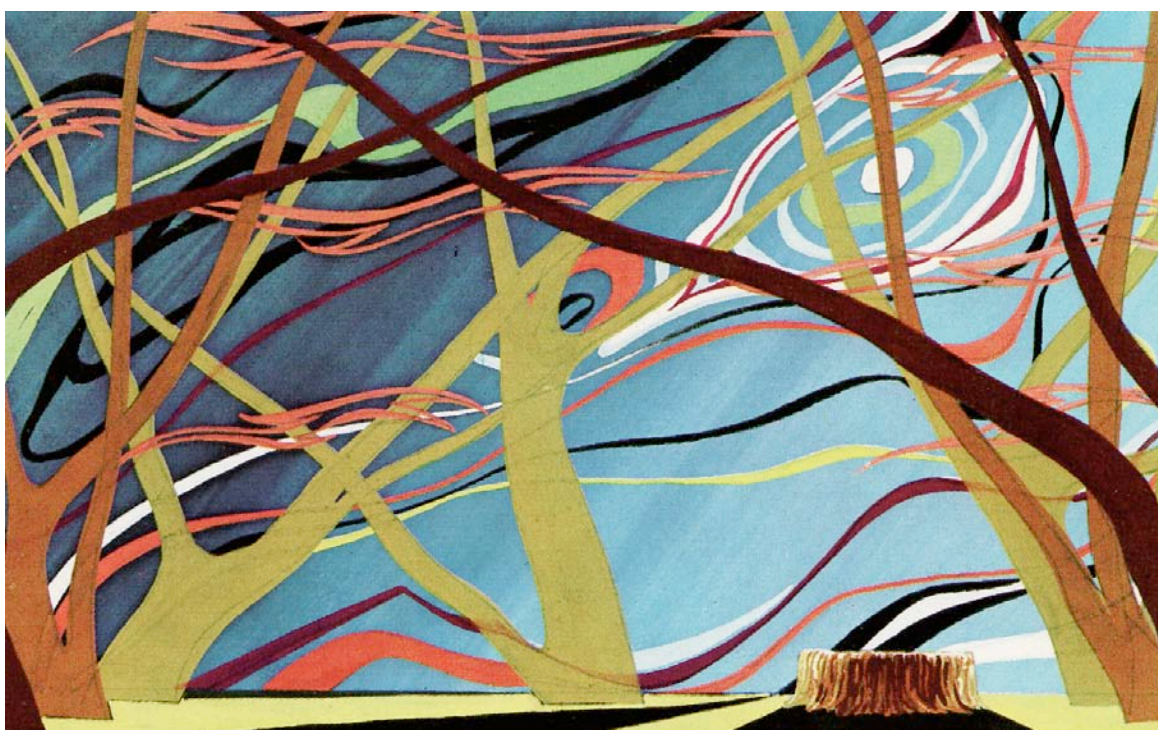
Fenomeno che può riuscire sorprendente, a tutta prima rilevato in seno ad un'opera esemplarmente solidale con se medesima, elaborata cioè nello spirito di una tecnica dove Dallapiccola affida da decenni l'ideale di una unità in continua variazione.

I tre frammenti della *Chanson de Roland* (1946) per canto e pianoforte

che si intitolano *Rencesvals* possono ispirare un ampio corredo di considerazioni; tra le quali, non ultima, quella diretta a rilevarne l'impronta di attuale impegno umano.

Nel primo frammento la serie dodecafonica fondamentale appare dapprima nella forma armonicamente "contratta" (in senso convergente) dei tre ruvidi accordi iniziali del pianoforte, quindi si spiega in forma melodica nella parte vocale e finalmente - dalla forma armonica iniziale, attraverso un processo di permutazione motivica - si trasforma in una progressione di tre suoni, quattro volte ripresi a formare una successione di dodici suoni.

BOZZETTO PER IL BALLETTO "MARSIA"



Al secondo frammento (battute 46-69), che ha una struttura dodecafonica indirettamente desunta dagli elementi seriali fondamentali, segue l'ultimo frammento, dove riaffiorano gli stessi elementi della prima parte, sottoposti ora ad un nuovo ed ulteriore processo di permutazione.

(In questa terza parte la voce inizia con un brano declamato, intagliato a larghi intervalli: nona minori e settima maggiori, alternandosi in un fitto

dramma di luce e di ombra, evocano una situazione espressionistica alle cui radici si potrebbe rintracciare l'ultima scena del *Don Giovanni* di Mozart; cfr. Dallapiccola, *A propos d'un trait expressionniste de Mozart*). Importa osservare come i tre frammenti di *Rencesvals* in certo senso recuperino attraverso il mezzo dodecafonico una forma tradizionale di Lied.

Sulle forme, sulla loro natura transitoria, caducata, Busoni aveva dettato parole, come Dallapiccola ebbe a rilevare, definitive. Elemento caduco la forma, certamente, e tuttavia possibile di riscatto, ma con un senso, allora, particolarmente gravido e pregnante.

La parentela con A. Berg è qualche volta professata e denunciata da Dallapiccola con inequivocabile intenzione: per es. a proposito del *Requiescant* (1957-1958), opera che riunisce, in forma concentrica, tre brani corali (il primo sul testo dal *Vangelo* di San Matteo, cui corrisponde il terzo, su testo di James Joyce, entrambi simmetricamente disposti attorno al coro centrale, su testo di Oscar Wilde), tra il primo ed il secondo coro, Dallapiccola ha introdotto un interludio orchestrale, cui corrisponde, tra il secondo ed il terzo coro, un secondo interludio orchestrale, che sottolinea ancora l'organica corrispondenza, ulteriormente accentuata anche dal fatto che il secondo interludio ripercorre, in senso ricorrente (e, pur nella varietà, con grande regolarità), il primo interludio.

In così rigorosa simmetria un'anomalia si impone con tutta la forza di un'ostentata eccezione: prima della fine del secondo interludio sono introdotte quattro battute (battute 31-34) che non trovano corrispondenza nello svolgimento a ritroso del primo interludio: orbene, proprio qui, in tutta evidenza, Dallapiccola fa citare, e precisamente allo xilofono, il desolato "hop hop" dell'ultima scena di *Wozzeck*.

Perché un'evocazione così scoperta di Berg, in un'opera di Dallapiccola che, morfologicamente e simmetricamente, e così chiaramente condotta, semmai, in senso weberniano? Intanto, il nesso di parentela fra Berg e Dallapiccola non si esaurisce certo entro il limite di semplici particolari lessicali, come tali sempre molto astratti (quali la permanenza di frequenti "muscolature tonali", di internazionali "allusioni tonali" comuni a buona parte delle opere dodecafoniche di Berg e di Dallapiccola).

L'affinità è radicata semmai molto più in profondo ed il legame consiste piuttosto in un comune atteggiamento di fronte alla tradizione. Si pensi a tutta l'opera musicale di Berg, al suo drammatico espressionismo che

raccoglie, nell'ambito di una formazione tradizionale tedesco-romantica, gli elementi di una crisi interna i quali sgretolano la realtà romantica che li ha suggeriti.

Dramma che Berg visse e soffrì e di cui superò le antitesi, riconoscendo entrambe le costitutive della sua immaginazione. Il senso di questo accorato dramma, per il quale il recupero di una forma e di un ideale schiettamente tradizionali, sentiti in un modo persino affettivo, s'impone nel suo purissimo valore di una trasfigurazione, avverte che la tradizione può essere pensata e sentita come un "ideale", sì che il rapporto con essa possa fondersi, innanzitutto, come "forma morale".

E si dovrà appena rilevare come "tradizione" e "accademia", in questo caso, siano termini perfettamente eterogenei, come cioè un cosciente rapporto con la tradizione non possa essere necessariamente vincolato alla condanna dell'accademico, nello stesso modo come non può a nessuno fornire garanzia del pericolo accademico un atteggiamento, di fronte alla tradizione, di ostentata incondizionata ripulsa.