

# DALLAPICCOLA LUIGI

**Compositore e pianista italiano**

**(Pisino, Istria, 3 II 1904 – Firenze 19 II 1975)**

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 costituì 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, divenuto 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'OPERA “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<sup>a</sup>, 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<sup>a</sup> 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.

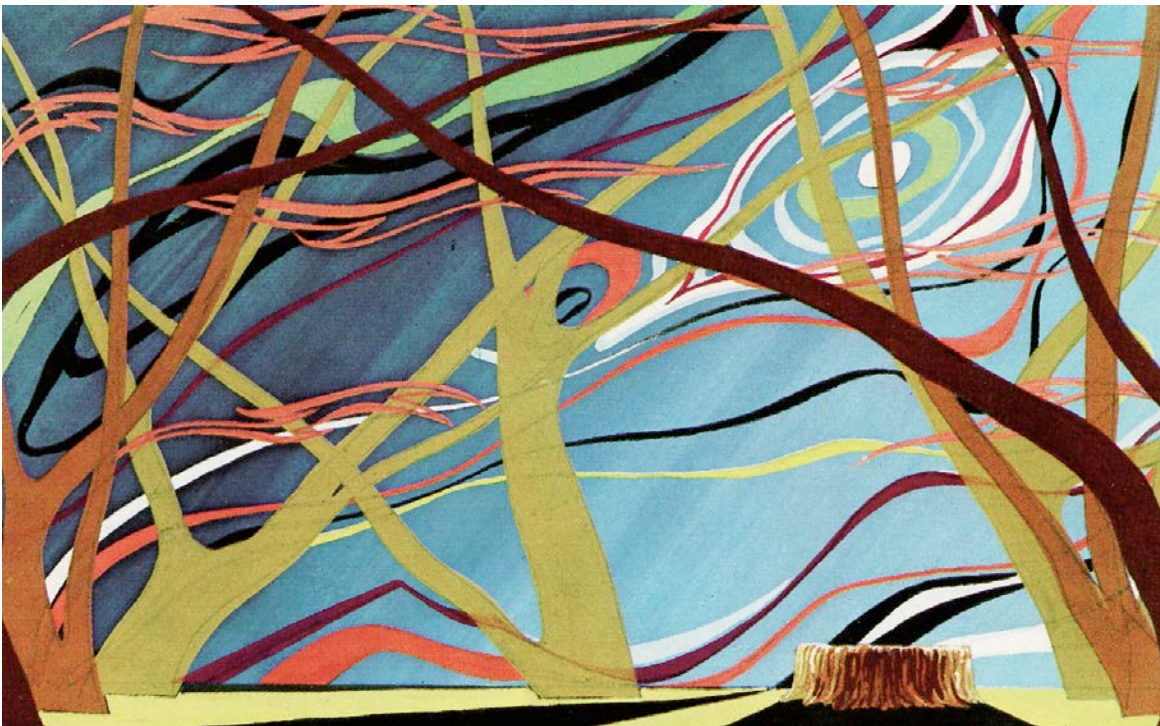
Fenomeno che può riuscire sorprendente, a tutta prima rilevato in seno ad un'opera esemplarmente solidale con se medesima, elaborata cioè nello spirito di una tecnica dove Dallapiccola affida da decenni l'ideale di una

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 BALLETO "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.

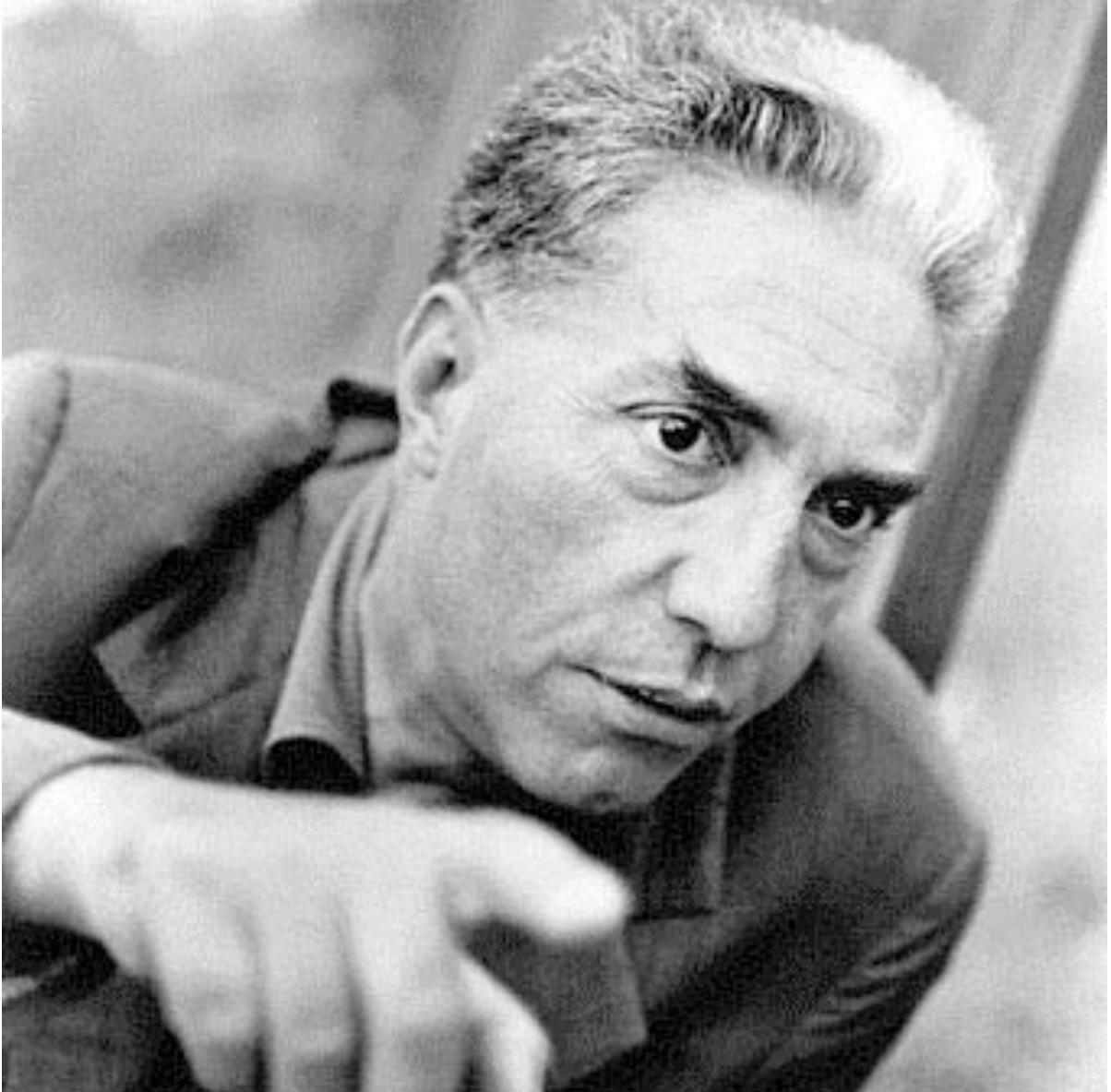
La parentela con A. Berg è qualche volta professata e denunciata da Dallapiccola con inequivocabile intenzione: per es. a proposito del *Requiescant* (1957-1958), opera che riunisce, in forma concentrica, tre brani corali (il primo sul testo dal *Vangelo* di San Matteo, cui corrisponde il terzo, su testo 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.

## CINQUE FRAMMENTI DI SAFFO - LIRICHE GRECHE I

**per soprano e orchestra da camera**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Testo:** Salvatore Quasimodo da Saffo

1. Vespro, tutto riporti - Largo
2. Mia Gongila, ti prego - Mosso, scorrevole
3. Muore il tenero Adone, o Citerea - Lento; vagamente
4. Piena splendeva la luna - Allegretto molto comodo
5. Io lungamente ho parlato - Molto lento

**Organico:** soprano, ottavino, flauto, oboe, clarinetto piccolo, 2 clarinetti (2 anche clarinetto basso), fagotto, corno, tromba, arpa, celesta, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** Marina di Pietrasanta, 18 luglio 1942

**Prima esecuzione:** Radio Torino, 7 luglio 1947

**Edizione:** Suvini Zaniboni, Milano, 1943

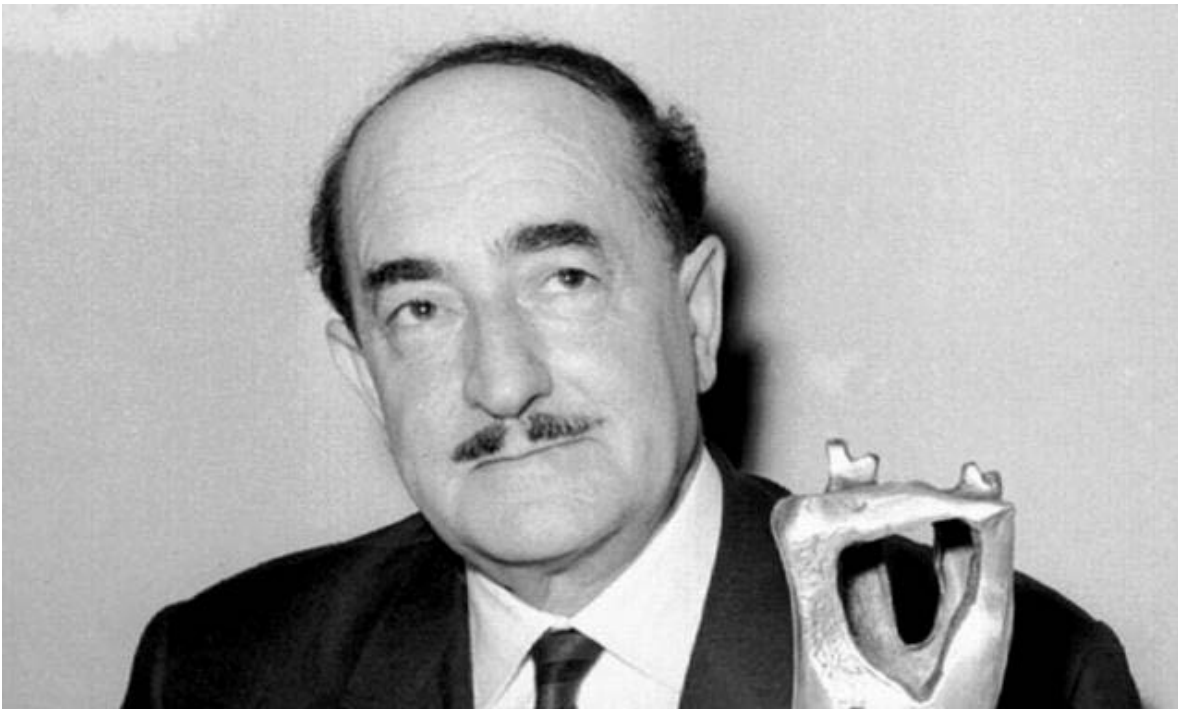
Questo celebre gruppo di liriche, composto durante gli anni della guerra, costituisce uno dei momenti più significativi e poeticamente più alti nell'attività creativa di Dallapiccola. L'aver scelto testi del grande classicismo greco rispondeva non tanto ad una volontà di evasione dalla dura realtà dei tempi (il musicista istriano aveva già presente il disegno dei *Canti di prigionia*), quanto il bisogno di affermare, con accentuato rigore linguistico, la realtà di un nuovo umanesimo, diverso da quello che il «neoclassicismo» aveva riscoperto negli anni Trenta, e che ormai si avviava al tramonto.

La definitiva conversione di Dallapiccola alla tecnica dodecafonica, già a lungo maturata nei precedenti lavori, realizza infatti in queste liriche un personale «romanticismo» che, rifiutando le suggestioni di un ritorno barocco, punta ad una nuova essenzialità di espressione. E questa si caratterizza in una perfetta fusione di sollecitazioni culturali diverse: dove l'istintivo fiamminghismo del musicista trova nella regola dodecafonica un materiale di minuziosa ed essenziale purezza timbrica e contrappuntistica, ma dove si accentua, quasi per contrasto talvolta, il

valore emotivo della voce umana, verso la quale Dallapiccola mostra sempre una naturale propensione.

*I Cinque frammenti di Saffo (Vespro, tutto riporti - O mia Gongila, ti prego - Muore il tenero Adone, o Citerea - Piena splendeva la luna - Io lungamente)* furono composti durante il 1942, nel testo della traduzione di Salvatore Quasimodo, e portano - come altri cicli di Dallapiccola - una dedica; in questo caso, però, limitata all'ultima delle cinque liriche, offerta a Guido M. Gatti.

## SALVATORE QUASIMODO



La voce s'innesta in un'orchestra da camera di quindici esecutori, in un caratteristico giuoco di rimandi «grafici» e timbrici.

I *Cinque frammenti di Saffo*, come gli altri cicli delle *Liriche greche*, ebbero la prima esecuzione soltanto dopo la guerra: Radio Torino li trasmise, diretti da Franco Caracciolo e con Magda Laszló solista, il 7 luglio 1947.

Leonardo Pinzauti

### Testo

N. 1 - Vespro tutto riporti

Vespro, tutto riporti  
quanto disperse la lucente aurora:  
riporti la pecora,  
riporti la capra,  
riporti il figlio alla madre.

N. 2 - O mia Gongila, ti prego

O mia Gongila, ti prego:  
metti la tunica bianchissima  
e vieni a me davanti: Io sempre  
ti desidero bella nelle vesti.  
Così adorna, fai tremare chi guarda;  
e io ne godo, perché la tua bellezza  
rimprovera Afrodite.

N. 3 - Muore il tenero Adone

«Muore il tenero Adone, o Citerea:  
e noi che faremo?»  
«A lungo battetevi il petto, fanciulle,  
e laceratevi le vesti».



N. 4 - Piena splendeva la luna

Piena splendeva la luna  
quando presso l'altare si fermarono:  
e le Cretesi con armonia  
sui piedi leggeri cominciarono,  
spensierate, a girare intorno all'ara  
sulla tenera erba appena nata.

N. 5 - Io lungamente

Io lungamente  
ho parlato in sogno con Afrodite

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 21 febbraio 1969**

## COMMIATO, PER SOPRANO E 15 STRUMENTI

**Musica:** Luigi Dallapiccola

Testo: attribuito a Brunetto Latini

1. Ah! - Impetuoso, ma non precipitato
2. Solo orchestra - Lento assai, quasi cadenza
3. Fratel nostro, che se' morto - Lento; flessibile
4. Solo orchestra - Molto sostenuto
5. Ah! - Impetuoso, ma non precipitato

**Organico:** soprano, 2 flauti (2 anche ottavino), clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, xilomarimba, arpa, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** 1971 – 6 luglio 1972

**Prima esecuzione:** Murau, Steirischer Herbst, 15 ottobre 1972

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1973

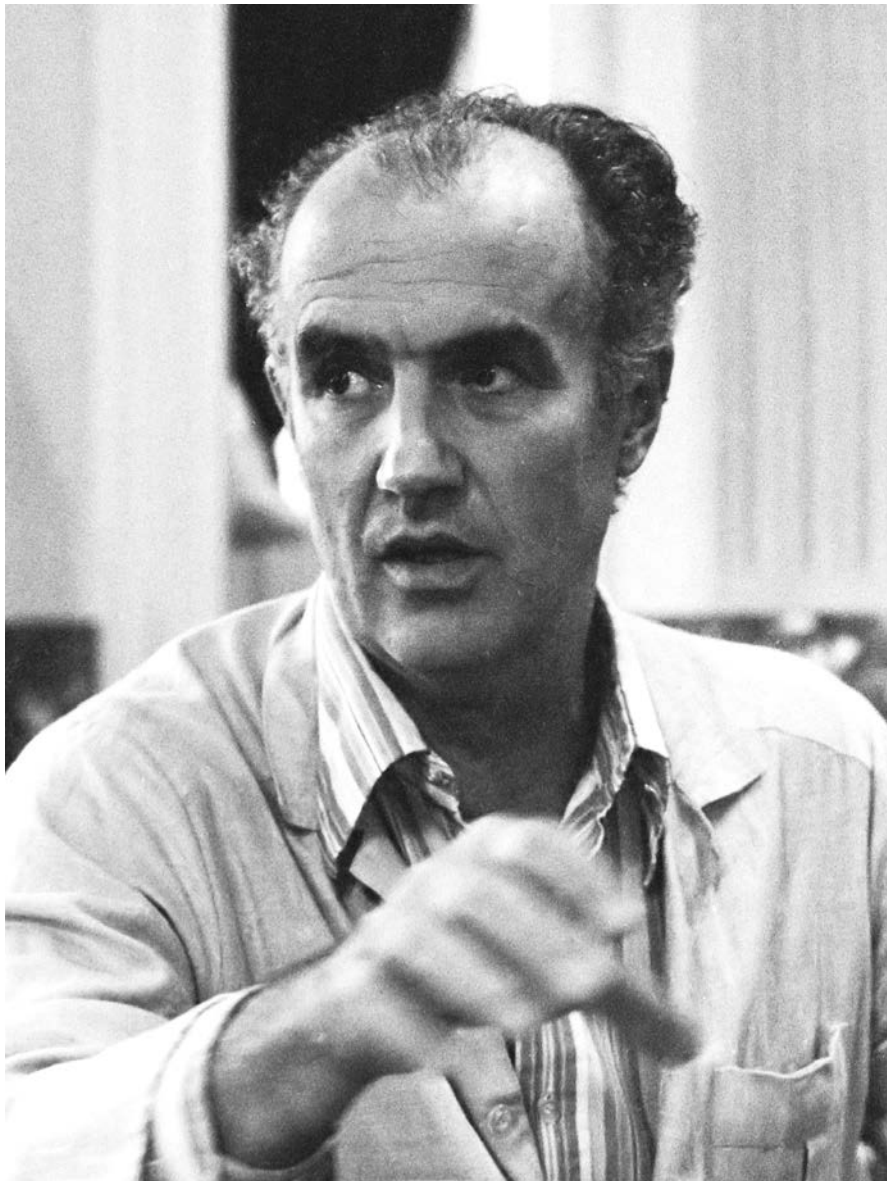
**Dedica:** in memoria di Harald Kaufmann

Scrive Luigi Nono, a proposito di *Con Luigi Dallapiccola*, un proprio lavoro del 1978: «Hermann Scherchen mi fece studiare, nel '48 a Venezia, la nuova "retorica" del pensiero musicale di Luigi Dallapiccola: rapporti, autonomamente articolati, tra altezze-durate-timbri-fonetica-dinamica, non meccanico sviluppo di formale linguistica dodecafonica, ma vibranti rapidi frammenti anche simultanei, autonomi di "infiniti mondi"; sapienza com-positiva, conflittuali con-temporaneità di segnali e di pensieri... Quanto banalizza l'affermazione che Luigi Dallapiccola è stato il primo in Italia ad applicare il "sistema dodecafonico" in modo non ortodosso?».

Cinque sono i numeri di *Commiato*, ultimo lavoro di Dallapiccola, commissionato dalla Radio di Graz, composto tra autunno 1971 ed estate 1972 ed eseguito per la prima volta il 15 ottobre di quell'anno. L'autore, certo mosso da un presentimento non oscuro, lo definì un *adieu a la vie*. La successione e i rapporti tra i diversi momenti dell'opera seguono un ordine e schiudono una libertà.

Il canto del soprano interviene soltanto nei numeri dispari: 1/3/5, lasciando il complesso da camera protagonista nelle due altre sezioni del lavoro. Il n. 5 è il retrogrado del n. 1, (per entrambi l'indicazione è "Impetuoso, ma non precipitato"), il n. 4 ("Molto sostenuto") si presenta come sequenza cancrizzante del n. 2 ("Lento assai, quasi cadenza"). Uno schema ciclico, che racchiude interni richiami, non raro nell'opera di Dallapiccola, e che comprende un cuore centrale, forte e solo. Infatti, se le sezioni estreme e interne si rispecchiano fra loro, la terza si isola e si distingue nel canto.

## LUIGI NONO



La voce, che prima e dopo si esprime solo attraverso drammatici vocalizzi, qui intona frammenti di una lauda trecentesca, attribuiti, con qualche dubbio, a Brunetto Latini. La tensione degli endecasillabi precipita nei due versi conclusivi: «l'anima salga, se non è salita / dove si vede il Salvatore in volto».

Il metronomo qui prescritto è  $0 = 34-36$  (tempo non raro in Dallapiccola) e l'indicazione espressiva è "Lento - flessibile". Gli strumenti incorniciano il canto, così che i canoni e i versi sembrano offrire l'immagine dell'anima che si riflette nella divinità contemplata.

Come il musicista (colpito proprio nel '72 da un grave attacco di edema polmonare) rifletteva il proprio destino venturo nella vicenda dell'amico dedicatario del brano, Harald Kauffman, autore di un importante studio de *Il Prigioniero*, e scomparso poco tempo prima della composizione di *Commiato*. E anche questo testo, come l'opera citata, argomenta attorno ad una "fratellanza perduta".

"Gridando", "Sprechstimme" prescrive Dallapiccola alla voce, che dal *La* grave è chiamata a raggiungere il *Do* acuto: la partitura è fitta di indicazioni espressive: "tranquillo", "leggerissimo", "con fantasia", per una fluidità ritmica che accompagna gli incanti, gli smarrimenti della scrittura, quasi dantesca contemplazione della luce eterna.

Rarefatta espansione di vibrafono, celesta e arpa, arabeschi ("quasi cadenza") del flauto (n. 2) e del violino (n. 4), acuti guizzi che si staccano dal contrappunto degli archi, frequenti e lievi effetti di pedale accompagnano questo percorso, sempre più intimo, insieme addolorato e sereno.

Ha scritto Fiamma Nicolodi: «Come spesso avviene in Dallapiccola gli intervalli di tritono e di quarta eccedente relativi alle prime tre note della serie principale e impiegati sia in senso melodico (orizzontale), sia in senso armonico (verticale) lungo l'intera composizione vengono associati all'idea della morte».

La lezione dei luminosi frammenti di Webern e la seduzione architettonica dei fiamminghi si fondono e riappaiono, riconoscibili e trasfigurati, nell'intensità lirica, nella capacità di comunicazione drammatica, nella qualità del suono, in quei molteplici riferimenti



culturali ed espressivi che un magistrale temperamento ha assimilato e ricreato in "infiniti mondi com-positivi".

## HERMANN SCHERCHEN



## Testo

O fratel nostro, che se' morto e sepolto,  
nelle sue braccia Iddio t'abbia raccolto.

O fratel nostro, la cui fratellanza  
perduta abbiam, ché morte l'ha partita,  
Dio ti dia pace e vera perdonanza  
di ciò che l'offendesti in questa vita:  
l'anima salga, se non è salita,  
dove si vede il Salvatore in volto.

(da una Lauda del XIII secolo già attribuita a Brunetto Latini)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto RAI -  
Radiotelevisione italiana,  
Napoli, Sede Regionale per la Campania, 15 novembre 1985**

## DIALOGHI, PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Organico:** violoncello solista, ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, sassofono, corno, tromba, trombone, basso tuba, timpani, tamburo piccolo, tamburo di legno, tamburo militare, tamburo coperto, grancassa, campane, campane tubolari, maracas piccola, triangolo, frusta, 3 piatti sospesi, 2 piatti ordinari, 3 tam-tam, xilofono, marimba, vibrafono, arpa, celesta, archi

**Composizione:** New York, 8 dicembre 1959 - 9 giugno 1960

**Prima esecuzione:** Venezia, Teatro alla Fenice, 17 settembre 1960

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1960

**Dedica:** Gaspar Cassadó

Eseguiti la prima volta al Festival veneziano di quest'anno (Teatro alla Fenice, 17 settembre 1960, n.d.r.), i «*Dialoghi*» per violoncello e orchestra sono dedicati a Gaspar Cassadó. L'autore li ha scritti in gran parte durante la sua permanenza a New York (settembre 1959 - ottobre 1960), quale professore «ospite» al «*Queens College*».

L'opera, che è stata terminata a Firenze nel giugno scorso - impiega un'orchestra con pochi archi, vari tipi di strumenti a fiato (con il saxofono contralto e tre specie di clarinetti) e un'abbondante percussione, con marimba, vibrafono e xilofono. In essa si possono distinguere cinque episodi (che si succedono ininterrottamente), basati su un'unica «serie» dodecafonica, esposta dal solista. Ripetendo il caratteristico procedimento usato da Webern per dare la massima unità strutturale alla serie, questa dei «*Dialoghi*» è congegnata in modo che il secondo troncone di sei suoni non è altro che l'inversione retrograda del primo (portato, in questo caso, mezzo tono sopra): i sei suoni iniziali vengono, cioè, ripetuti a partire dal sesto per tornare al primo, invertendo però la direzione intervallare, col rendere discendente quella ascendente e viceversa.

Facendosi integrale, tale strutturalismo estende ora la sua azione, oltre che sul ritmo, la dinamica e il timbro, anche sull'espressione e sull'agogica: nel primo caso con un «fronteggiarsi simmetrico (come è detto nel programma illustrativo del Festival) di stati espressivi, di

esplosioni e di zone statiche che solo alla fine cede, confluendo nella sospesa inquietudine dell'inizio»; e, nel secondo, usando una «costante» di velocità che varia soltanto secondo i suoi multipli (il primo, terzo e quinto episodio assegnano alla *minima* la velocità metronomica 40; il secondo, 80 ; il quarto, 120.

## GASPAR CASSADÓ





Il carattere dialogante della musica è chiaramente indicato dal titolo: un dialogo condotto con quella delicatezza di tratto che è propria del musicista istriano.

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 dicembre 1960**

## **DUE PEZZI PER ORCHESTRA**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

1. Sarabanda - Lento; flessibile
2. Fanfara e fuga - Mosso, ma non tanto

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti (2 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, 3 patti, tam-tam, tamburo militare, tamburo, grancassa, 2 arpe, xilofono, celesta, pianoforte, archi

**Composizione:** 1947

**Prima esecuzione:** Radio Londra, 3 novembre 1947

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1948

**Dedica:** ai primi esecutori del brano

I *Due pezzi* per orchestra (1947) sono la versione orchestrale dei *Due Studi* per violino e pianoforte composti nel medesimo anno ed eseguiti per la prima volta dal duo Dallapiccola-Materassi a Basilea il 9 febbraio 1947.

Non è escluso però che la prima idea di quest'opera a due facce presupponesse un organico orchestrale, se è vero che essa nacque da una commissione mancata, non per colpa dell'autore: scrivere la musica per un documentario su Piero della Francesca per conto di una costituenda (e mai costituita) società cinematografica.

La circostanza contingente, come spesso accade, fu soltanto un impulso che si concretizzò in tutt'altra direzione.

Dal punto di vista formale, la composizione è un dittico a contrasto: *Sarabanda; Fanfara e Fuga*. Il ricorso a forme tradizionali barocche quali la Sarabanda (di cui Dallapiccola riprende la caratteristica essenziale, lo schema ritmico ternario con la seconda nota puntata) o la Fuga è un atteggiamento tipico dello stile dallapiccoliano di quegli anni, già riscontrato in un capolavoro di concentrazione espressiva e di alto magistero stilistico come *Ciaccona Intermezzo e Adagio* per violoncello solo (1945): in quell'atteggiamento non vi è alcun intento arcaizzante o neoclassico, bensì un legame, tanto intimo quanto fertile di sviluppi, con principi costruttivi e mezzi espressivi in grado di assicurare equilibrio di contorni e contrasto di accenti all'interno di un linguaggio modernamente avanzato, qui ancora allo stadio sperimentale ma già chiaramente delineato.

Sulla strada verso la dodecafonia i Due Studi (e la relativa trascrizione orchestrale) sono una tappa importante proprio perché, implicando un rapporto con forme consolidate del passato, testimoniano la continuità del presente ed esplorano le risorse del nuovo territorio, nel quale Dallapiccola si sarebbe poi spinto con risolutezza e decisione matura.

In questo lavoro il sistema dei dodici suoni è impiegato «molto liberamente», secondo l'ammissione dell'autore. Il materiale di partenza è costituito da due serie strettamente connesse fra loro. Continua Dallapiccola (da una nota esplicativa dei Due pezzi per una esecuzione americana del 1963): «La serie A con la quale inizia la *Sarabanda* (volevo chiamarla *Sarabanda bianca*, ma ho eliminato l'aggettivo all'ultimo minuto per non cadere nel letterario), diventa per moto contrario il controsoggetto della *Fuga*, mentre il secondo tema della *Sarabanda* basato sulla serie B, si trasforma nel soggetto principale della *Fuga*.

Anche la breve *Fanfara* posta a metà che serve da introduzione alla *Fuga*, utilizza la serie B. Nella *Sarabanda* l'indicazione dinamica predominante è 'pianissimo' (un solo passaggio di tre note è scritto 'mezzo forte' e anche 'diminuendo'), mentre nella *Fanfara e Fuga* si va dal 'forte' al 'fortissimo', mai 'mezzo forte'».

Il rigore costruttivo, punto d'impegno nella poetica dallapiccoliana, si fonde qui con una flessibile articolazione degli elementi compositivi, valorizzando l'aspetto melodico nella dimensione orizzontale e quello timbrico nella misurata disposizione armonico-verticale, che procede per sfumate differenziazioni all'interno di blocchi nettamente contrastanti (anche, come si è letto, sotto il profilo agogico e dinamico).

## RITRATTO DEL COMPOSITORE



Nel passaggio dalla versione per violino e pianoforte a quella orchestrale si perde una certa perentorietà della scrittura strumentale (soprattutto dell'individuale brillantezza della parte violinistica, che racchiude le più ampie risorse in fatto di tecnica e di fraseggio) e della stessa granitica solidità strutturale del disegno compositivo, condensato ed evidenziato dal pianoforte; si acquista però assai in fatto di spazialità sonora, di rilievo formale e di varietà timbrica, al punto che il lavoro non soltanto muta di veste ma acquista anche una nuova identità.

Non è certo casuale a questo proposito che l'autore trasformasse il titolo da *Studi* (il che implica un accento sull'aspetto tecnico-meccanico e sulle finalità didattiche, per quanto trascese da altri e più rilevanti valori artistici) a quello più neutro e comprensivo di *Pezzi*, brani nei quali le difficoltà e le esigenze di ordine tecnico sono distribuite e suddivise fra i diversi strumenti e gruppi orchestrali (l'organico prescelto è quello della grande orchestra, con forte presenza di percussioni ad assicurare lo smalto dello sfondo timbrico e ritmico).

La fantasiosa immediatezza e lo spicco veemente degli *Studi* - soprattutto se legati alle esecuzioni inarrivabili di Dallapiccola con Materassi - cedono dunque il passo a una più studiata e misurata articolazione degli eventi sonori, a una più calibrata coesione degli effetti timbrici: nella quale tuttavia il senso di orchestrazione latente nella prima stesura si chiarisce e si esplica fin nei minimi dettagli, arricchendosi di particolari impliciti nel processo compositivo (la plasticità a tutto tondo della *Fanfara* sottolineata dagli ottoni; la fisionomia della *Fuga* più completa e compiuta nella molteplicità delle variabili proposte timbriche dei temi e dei divertimenti).

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Orchestra e  
Coro del Maggio Musicale Fiorentino,  
Firenze, 5 giugno 1984**

## **JOB, UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE**

**in un atto per soli, voce narrante, coro e orchestra**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Libretto:** Luigi Dallapiccola dalla Bibbia, libro di Giobbe

**Personaggi:**

- Storico (Voce narrante)
- Dio (Coro parlato e cantato)
- Satana (Coro parlato)
- Job (Basso)
- Quattro messaggeri (Soprano, contralto, tenore, basso)
- Amici di Job:
  - Elifàz di Teman (Soprano)
  - Baldad di Suach (Contralto)
  - Zofàr di Naama (Tenore)

**Organico:** soprano, mezzosoprano, tenore, baritono, basso, voce narrante, coro misto, coro recitato, ottavino, 2 flauti, oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, 2 corni, 2 trombe, trombone, basso tuba, timpani, piatti, tam-tam, tamburo piccolo, tamburo militare, tamburo coperto, grancassa, celesta, pianoforte, xilofono, vibrafono, archi

**Composizione:** 13 settembre 1950

**Prima rappresentazione:** Roma, Teatro Eliseo, 30 ottobre 1950

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1951

**Dedica:** Clelia e Guido M. Gatti

## La nascita

Quella dell'associazione Anfiparnaso, creata a Roma nel 1949 e scioltasi nel 1950, fu un'esperienza culturale breve, ma intensa. Presero parte all'iniziativa, tra gli altri, Renato Guttuso, Luchino Visconti, Goffredo Petrassi.

## RENATO GOTTUSO





L'associazione fu attiva solo nella seconda metà del 1950, producendo a Roma spettacoli di musica contemporanea, come l'opera *Morte dell'aria* di Petrassi, o di musica del passato, come la prima esecuzione in tempi moderni del *Turco in Italia* di Rossini, una delle prime apparizioni di Maria Callas. L'ultima produzione, il 30 ottobre 1950, fu una prima assoluta: *Job, una Sacra Rappresentazione*, di Luigi Dallapiccola.

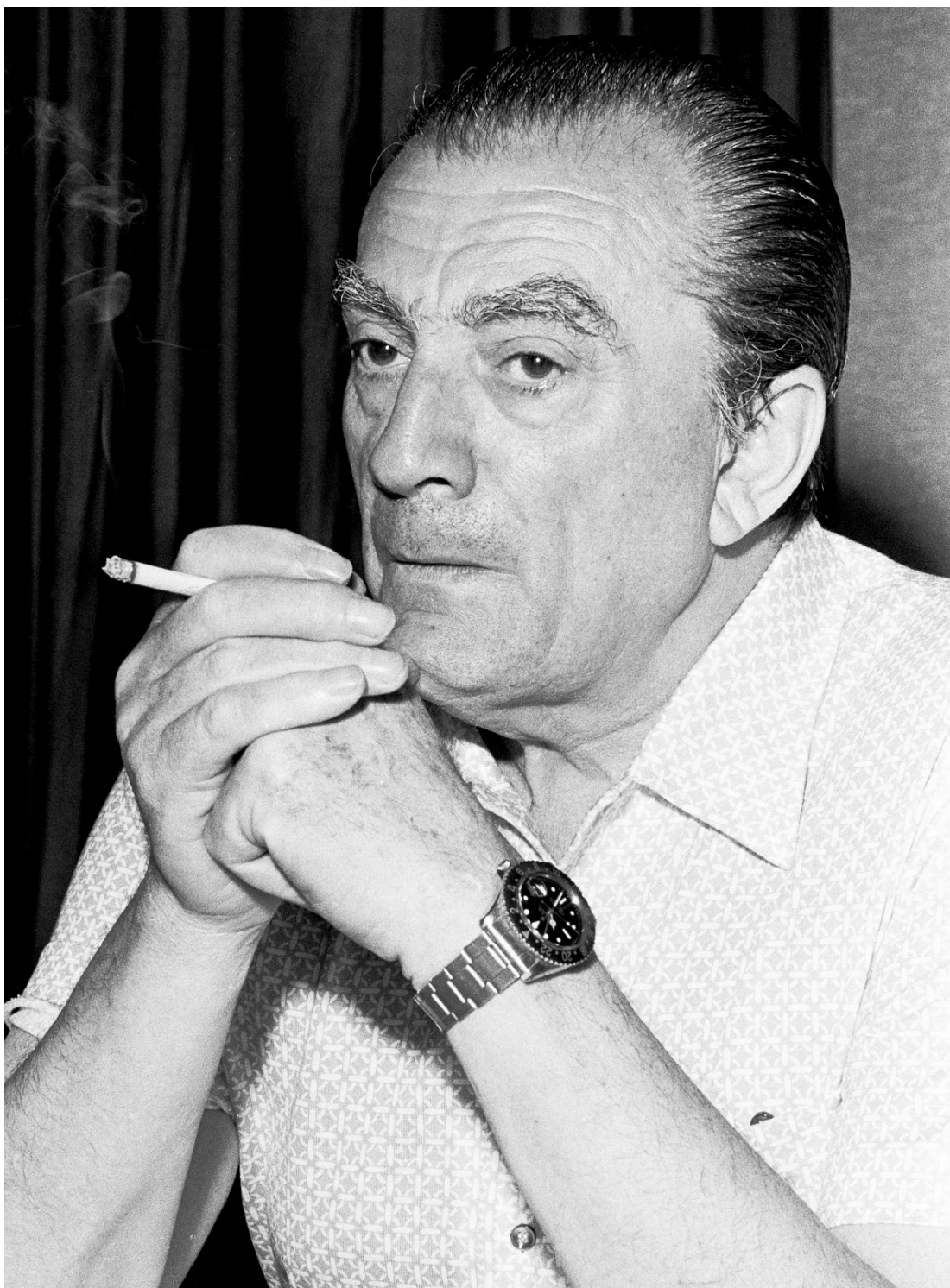
Guido Gatti, presidente dell'Anfiparnaso, aveva contattato Dallapiccola già nel 1949 proponendogli per il 1950, anno giubilare, una composizione a tematica sacra. L'accordo si concretizzò però solo alla fine di giugno di quell'anno e il compositore cominciò a lavorare a *Job* subito dopo. Il tema biblico gli era stato ispirato tempo prima da uno spettacolo visto a Firenze la sera del 13 giugno 1949. Il ballerino Harald Kreutzberg aveva interpretato al teatro della Pergola alcune sue coreografie, tra cui una *pièce* dal titolo «Giobbe lotta contro Dio».

Subito il compositore aveva visto in Giobbe che chiede a Dio la ragione dell'ingiustizia del mondo un'ottima risposta in musica alle critiche bigotte che erano state mosse al suo *Prigioniero*. Quest'opera infatti aveva prodotto sconcerto fra i benpensanti, poiché la sua trama sembrava rimproverare alle istituzioni ecclesiastiche le malefatte dell'inquisizione. *Job* offriva a Dallapiccola la materia, per di più dedotta dalla stessa storia sacra, con cui poter sottolineare come il suo interesse principale non fosse certo la critica storica e sociale, ma il percorso interiore dell'uomo, di qualunque epoca, che si confronta con una situazione specifica. In *Job* il protagonista avrebbe aspirato alla giustizia di cui viene privato, così come il *Prigioniero* aveva aspirato alla libertà che gli veniva negata. La proposta di Gatti capitava nel momento giusto per dare destinazione concreta al progetto.

Tuttavia, realizzarlo non fu facile. In quell'estate del 1950, Dallapiccola ci appare, nell'epistolario, concentrato e teso. Il lavoro lo assorbe completamente fino a notte. Deve fare di fretta e al meglio; glielo impone la sua etica di compositore. Tutto, nel preparare lo spettacolo con gli organi amministrativi dell'Anfiparnaso, gli sembra organizzato male. Non sa chi è il regista, non si fida a spedire gli autografi a Roma e se lo fa, nessuno gli dice se sono giunti. Pineider, proprietario del negozio per fotocopie di sua fiducia, parte per le vacanze e ciò gli provoca grande

preoccupazione. Nei giorni in cui termina la partitura, espelle gentilmente di casa moglie e figlia per aumentare la concentrazione.

## LUCHINO VISCONTI



La sera della prima, i musicisti, capeggiati dalla Callas, entrano in sciopero perché non pagati; Dallapiccola si occulta nel camerino del direttore. Job viene rappresentato con grande ritardo, ma l'autore non ode nulla perché, appunto, è chiuso in quello stanzino. All'indomani, nuova delusione: la trasmissione radiofonica della prima, per esigenze di puntualità del palinsesto radiofonico, è avvenuta mentre gli artisti scioperavano, con un nastro di poca qualità registrato all'antiprueba generale. Dallapiccola si lamenterà per anni, con amici e confidenti, di questo episodio e di tutte le disavventure precedenti.

### **All'interno di Job. La vicenda e il testo**

Luigi Dallapiccola ha chiamato *Job* una «sacra rappresentazione». Tale termine identificava un genere rappresentativo diffuso nel Medioevo che veniva usato per inscenare, nelle più importanti ricorrenze sacre dell'anno, vicende tratte dalla Bibbia o dai Vangeli. Con quelle opere *Job* ha in comune soprattutto una cosa: il suo essere opera "esemplare", ovvero opera che vuole costituire esempio per chi aspiri ad elevare la propria vita spirituale. La vicenda di Giobbe, contenuta nel vecchio testamento della Bibbia, ha avuto origine nell'ambito culturale babilonese del periodo Cassita (XVI-XIII sec. a. C.).

La redazione del testo risale pressappoco al V sec. a. C.. Narra, come è noto, di un uomo e della sua ingiusta sofferenza, impostagli da Dio su invito di Satana per verificare quanto la fedeltà dell'uomo retto sopporti le avversità e i tormenti del destino. Ma la proverbiale pazienza del protagonista («Job», in latino) è presente solo nei primi capitoli del Libro; in realtà, più avanti, la polemica contro le ingiustizie della vita, contro l'impunità dei malvagi, assume tratti accesi e polemici che fanno maledire a Job il giorno della sua nascita, che gli fanno dipingere l'esistenza in modo tragico e disincantato, che gli fanno chiedere direttamente a Dio il perché di tutto ciò. L'antica società che ha prodotto questo testo manifesta tratti di crisi nel continuare a credere in un mondo ordinato da una mente superiore, sebbene sembri giustificare tale teoria con la risposta finale di Jahveh, che proclama l'immensità del creato e le sue meraviglie.

Poiché il testo biblico è una sedimentazione di aggiunte successive a un nucleo originario, consistenti in dissertazioni teologiche ed episodi



collaterali, il compositore sentì l'esigenza di riorganizzare il materiale disponibile riducendolo a pochi eventi fondamentali collocati in una sequenza nuova.

## MARIA CALLAS



Tale sequenza realizza un crescendo che comincia dalla scommessa tra Satana e Dio, passa per le sofferenze e i lamenti di Job, accusato dai suoi stessi amici, e arriva alla violenta invocazione del protagonista verso Jahveh. Allora Dio si manifesta, parla, e, dopo la bufera, tutto torna tranquillo; Job si pente, l'opera e la musica tacciono. Ma il dubbio rimane.

Più nel dettaglio, la vicenda è così distribuita (i numeri corrispondono alle parti in cui è diviso il libretto e la partitura, che lo segue fedelmente): all'inizio lo "storico" presenta il ricco Job, benemerito di Dio, ed elenca i suoi beni; ma la scena si sposta in cielo dove Dio chiama Satana per mostrargli Job come esempio di rettitudine. Il demonio lo sfida: colpiscilo nelle sue ricchezze, gli dice, vedrai che Job ti maledirà.

E Dio lascia libero Satana di rovinare Job (n. 1). Uno dopo l'altro arrivano quattro messaggeri ad annunciare al protagonista le disgrazie che lo hanno colpito: le sue ricchezze sono perdute, i figli morti; ma Job benedice Dio (n. 2). Segue un nuovo colloquio tra Dio e Satana in cui quest'ultimo sostiene che, colpito nella salute, Job bestemmerà Dio (n. 3). Talché, colpito dalla lebbra, il protagonista maledice il giorno della sua nascita, si lamenta, finché entrano i tre amici, lo accusano ingiustamente d'essere un peccatore ed egli si difende (n. 4). Usciti i tre amici, Job è solo e ripensa al suo passato di uomo retto e caritatevole; tutto gli sembra così ingiusto che la sua ira monta fino a chiedere a Jahveh perché gli empî continuino a vivere e i giusti a soffrire (n. 5). Si ode la voce di Dio che magnifica il creato e la sua opera; Job si pente (n. 6). Infine, lo storico narra la riconquistata felicità del protagonista, nuovamente ricco e circondato di affetti (n. 7).

Il compositore aveva raccolto testi biblici vari per confezionare il testo mesi prima di avere la certezza di doverlo musicare. Glieli aveva portati la moglie, impiegata alla Nazionale di Firenze, in gran quantità. Altri li aveva comprati o trovati in casa. Oggi, grazie a studi recenti, sappiamo quali aveva scelto. Quello che interessa a Dallapiccola librettista di Job è creare un linguaggio all'apparenza privo di radici storiche. Rifugge dalle ampollose traduzioni in versi, da quelle che ricordano i libretti d'opera dell'Ottocento; cerca un linguaggio che sembri astratto, ultraterreno. Ci riesce scegliendo parole "generiche" ma non quotidiane, creando una

prosa con un suo ritmo regolare, che ricorda il rito religioso o la formula magica, a volte il tono della narrazione fiabesca.

## IL PATRIARCA GIOBBE





## La musica

Nella musica di *Job* il compositore ricerca la stessa suggestione del rito, della fiaba e del mito, perseguita nel testo. Lo fa principalmente con la combinazione inaudita degli strumenti e del loro timbro, favorita dalla libera dissonanza del sistema dodecafonico. Ma anche utilizzando elementi dalla comunicatività immediata, come all'inizio dell'opera, dove la vibrazione metallica del piatto sospeso e il suono dell'oboe evocano subito un'ambientazione orientale. Il trattamento delle voci è di natura tradizionale e si orienta verso il declamato, nel quale ad ogni sillaba, quasi sempre, corrisponde un nota; non è, dunque, un canto dalle ampie fioriture. Fattore assai innovativo è l'uso del coro parlato per realizzare le voci di Dio e di Satana. La voce multipla che ne deriva è così innaturale e terrificata che le riesce magistralmente di interpretare la natura sovrumana delle entità divine.

L'orchestra a volte si muove, spesso nei momenti di riflessione, con scatti improvvisi, che paiono moti istintivi; ma sa procedere anche con chiaro andamento architettonico. Punto forte è comunque la combinazione di timbri e ritmi: il linguaggio di questa musica è nell'atmosfera sonora che riesce a creare, atmosfera tesa e suggestiva da cui bisogna farsi guidare senza ricercarvi il già noto. La partitura di *Job* vuole evocare la durezza della pietra e il fascino scarno del deserto, ambiente in cui la vicenda biblica naturalmente si colloca. Ma tale ambientazione ha anche un valore simbolico legato alla solidità della fede e alla purezza d'animo, alla difficoltà del vivere, alla ricerca di una spiritualità antica e originaria.

Infinite le invenzioni drammatiche che mandano avanti l'azione; il nostro orecchio è stimolato e spesso sorpreso. Anche le scelte musicali che si avvertono meno, spesso quelle più complesse e intellettuali, si ispirano però alla situazione. Un esempio: quando lo storico, alla fine, narra che *Job* ha riconquistato la felicità e raddoppiato i suoi beni, la musica che si era udita con quelle parole torna indietro come se si guardasse allo specchio, come se a un certo punto camminassimo all'indietro, di spalle, su un tratto di strada già percorsa. Dallapiccola riesce davvero a conferire un magnifico senso espressivo a questa riconquista, a questa conferma della onestà d'animo di *Job*.

L'ultimo accordo con cui finisce la sacra rappresentazione è quasi lo stesso con cui Mozart, nel *Don Giovanni*, fa morire e risuscitare il

Commendatore. E non è l'unica citazione da quest'opera presente in *Job*. Dallapiccola sottolinea che il problema della giustizia avvicina il suo personaggio al Commendatore mozartiano.

## GOFFREDO PETRASSI



Mettendo a fuoco la grande importanza di tale problema, egli intende affidare alla sua musica un profondo messaggio di civiltà.

Simone Ciolfi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 31 gennaio 2004**

### PICCOLA MUSICA NOTTURNA

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Testo:** Manuel Machado

- Molto tranquillo, ma senza trascinare

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, xilofono, piatti, piatto piccolo, 2 tam-tam, tamburo militare, grancassa, campane, arpa, celesta, archi

**Composizione:** 1953 - 25 aprile 1954

**Prima esecuzione:** Hannover, Beethovensaal, 7 giugno 1954

**Edizione:** Ars Viva Verlag, Zurigo, 1954

**Dedica:** Hermann Scherchen

La prima esecuzione della *Piccola musica notturna* ebbe luogo a Hannover nel giugno 1954; Luigi Dallapiccola l'aveva portata a termine nell'aprile di quello stesso anno, dedicandola a Hermann Scherchen, uno dei rari grandi direttori d'orchestra che allora si dedicasse anche alla musica d'avanguardia. Alla partitura il compositore ha preposto una poesia di Antonio Machado, intitolata *Nocte d'estate*, che riportiamo qui nella traduzione dallo spagnolo di Carlo Bo:

«È una bella notte d'estate.

Hanno le case alte

le finestre aperte

sull'ampia piazza del vecchio paese.

Nel largo rettangolo deserto

panche di pietra, siepi e acacie

simmetriche disegnano

le loro nere ombre sull'arena bianca.  
Nello zenit, la luna, e sulla torre  
la sfera, l'orologio; illuminata.  
Io passeggio in questo vecchio paese  
solo, come un fantasma».

## ANTONIO MACHADO



La musica di Dallapiccola riflette effettivamente il realismo magico della poesia, individuandone le valenze oniriche e metafisiche al di sotto dell'apparenza realistica ed escludendo perciò ogni intento impressionistico o descrittivo.

L'orchestra è di dimensioni settecentesche e potrebbe essere definita haydniana o mozartiana, se non vi comparissero una celesta, un'arpa e una sezione di percussioni ben fornita ma maneggiata con grandissima delicatezza per produrre fruscii, fremiti, sussurri notturni e misteriosi.

Quest'orchestra di dimensioni medio-piccole è trattata con una scrittura quasi cameristica, che diventa esplicita nella versione per un piccolo complesso di otto strumenti che Dallapiccola realizzò nel 1968: sono numerosissime le indicazioni come *leggerissimo*, *bisbigliando*, *dolcissimo* e *misterioso*, inoltre agli strumenti ad arco è spesso prescritta la sordina, oppure il loro suono è reso incorporeo da lontani, indefiniti tremoli.

La *Piccola musica notturna* si svolge in atmosfere sonore rarefatte e sospese, quasi immobili e senza tempo, ma sotto quest'apparente serenità traspaiono un senso di mistero e una ricerca di dolcezza, sognata più che afferrata dalle delicate sonorità richieste da Dallapiccola.

In questa quasi completa impassibilità assumono rilievo anche i pochi contrasti tra i brevi e marcati *fortissimo* e *sforzando* e il prevalente *piano* (in tutte le gradazioni da *p* a *pppp*): questi contrasti hanno funzioni insieme strutturali (sono le chiavi di volta di un'architettura apparentemente libera ma in realtà solida e chiara nella sua simmetria) ed espressive (sono i momenti in cui il fervore e l'intensità trattenuti sfociano in brevi attimi di più aperta drammaticità).

I timbri e le dinamiche hanno dunque una parte determinante nella concezione di questo brano, ma importante è anche l'aspetto melodico, interamente basato su piccolissimi intervalli cromatici e germinante quasi interamente dalla frase esposta dal clarinetto nelle prime tre battute: questa frase viene ripresa numerose volte da diversi strumenti, nella forma originaria o in quella inversa, per intero o per frammenti, secondo procedimenti derivati dalla dodecafonia, sebbene questo sia uno dei brani in cui Dallapiccola utilizza più liberamente tale tecnica, adottata a partire dal 1942, tra i primi in Italia.



## REQUIESCANT

**per coro, coro di voci bianche e orchestra**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Testo:** S. Matteo, Oscar Wilde e James Joyce

1. Come unto me... - Animatissimo; violento
2. Primo intermezzo
3. Tread lightly - Molto tranquillo, ma senza trascinare
4. Secondo intermezzo
5. Dingdong.The Castle Bell... - Molto mosso

**Organico:** coro misto, coro di voci bianche, ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, sassofono, corno, tromba, trombone, basso tuba, timpani, arpa, celesta, piatto piccolo, piatto ordinario, 2 piatti, 2 tam-tam, campanefrusta, triangolo, tamburo piccolo, tamburo coperto, grancassa, xilofono, vibrafono, glockenspiel, archi

**Composizione:** 1957 - 2 novembre 1958

**Prima esecuzione:** Radio Amburgo, 17 novembre 1959

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1960

Con *Requiescant* siamo ad un lavoro della piena maturità di Luigi Dallapiccola: secondo un modo di accostare testi diversi, che è un dato quasi costante nella produzione del maestro istriano-fiorentino (si pensi ai *Canti di prigionia* e alla stessa esperienza dell'opera *Ulisse*), qui alcuni versetti di San Matteo, del *Requiescant* di Oscar Wilde e di *A portrait of the Artist as a young Man* di James Joyce si collegano idealmente in un'unica drammatica contemplazione del mistero della morte. Il tema rispecchia la stessa ansia religiosa che anima, si può dire, tutta l'opera di Dallapiccola; ma testimonia anche una sicurezza di linguaggio che lo rende, specialmente nelle composizioni in cui abbiano parte preponderante le voci umane, una delle personalità più vigorose della musica europea del Novecento.

Dallapiccola cominciò la composizione di *Requiescant* nel 1957, al ritorno dagli Stati Uniti, dove si era recato nel 1956 per insegnare al



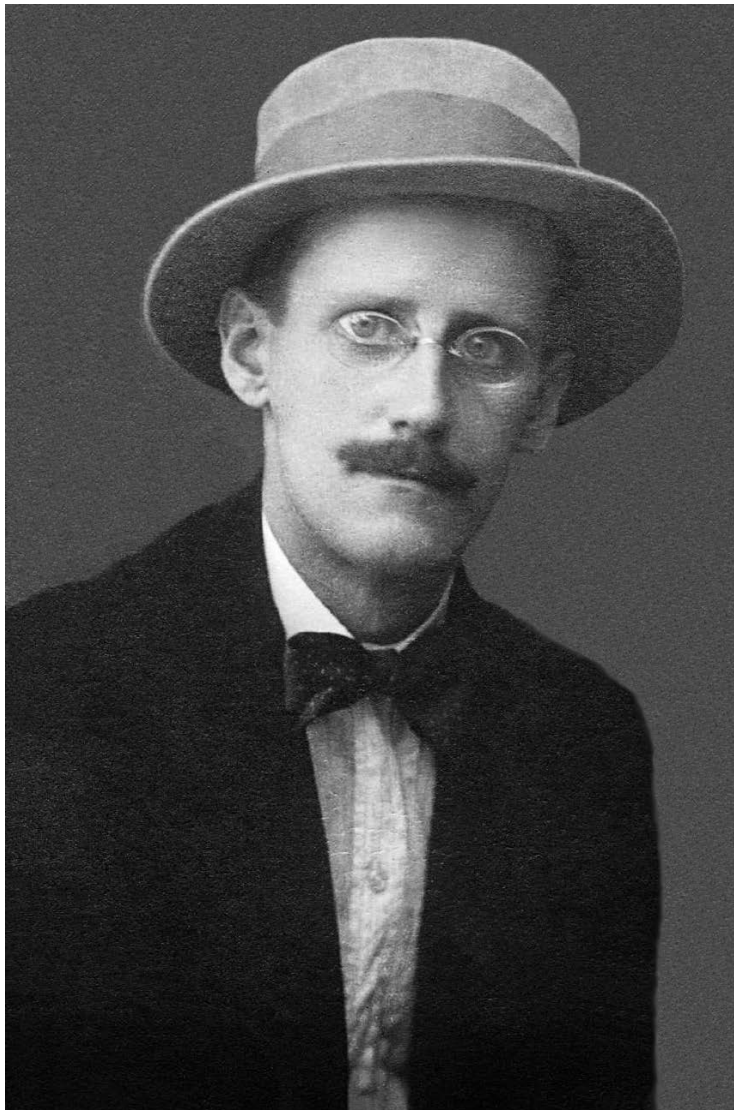
Quenn's College di New York. (Di qui la citazione in inglese di San Matteo, che idealmente si collega a quella di Sant'Agostino, «scoperta» in una stazione ferroviaria americana e che è posta in calce all'ultima pagina della partitura di *Ulisse*).

## OSCAR WILDE



Il lavoro si protrae a più riprese fra il 1957 e il 1958, e la prima esecuzione avviene alla radio di Amburgo, il 17 novembre 1959, sotto la direzione di Hermann Scherchen. Nei cinque episodi che lo compongono (di cui il secondo e il quarto per la sola orchestra) emergono i caratteri tipici del linguaggio di Dallapiccola: la sua fiducia nel «numero» dodecafonico è di fatto continuamente corroborata da una musicalità che gli consente di collocare le voci e gli strumenti in una loro «natura», senza bruschi passaggi e senza che il «fiamminghismo» contemporaneo attenui la suggestione di colori e di andamenti che si collegano alle più vigorose tradizioni del nostro polifonismo.

## JAMES JOYCE



Ne derivano una coralità e una tensione espressiva singolarissime, coerenti con tutto il cammino dall'apiccoliano e qui aperte a chiarori timbrici (si pensi al coro dei ragazzi e alle voci femminili del quinto episodio) di una suggestione che potremmo dire mahleriana.

Leonardo Pinzauti

### Testo

#### I

Come unto me, all ye that labour  
arid are heavy laden,  
and I will give you rest.  
*(St. Matthew, 11/28)*

#### II

Tread lightly, she is near  
Under the snow,  
Speak gently, she can hear  
The daisies grow.  
  
All her bright golden hair  
Tarnished with rust,  
She that was young and fair  
Fallen to dust.  
  
Lily-like, white as snow,  
She hardly knew  
She was a woman, so  
Sweetly she grew.  
  
Coffin-board, heavy stone,  
Lie on her breast,  
I vex my heart alone,  
She is at rest.  
  
Peace, peace, she cannot hear  
Lyre or sonnet,

#### I

Venite a me, voi tutti che siete  
affaticati e oppressi,  
ed Io vi darò sollievo.

#### II

Sia lieve il vostro passo, essa è  
vicina  
Sotto la neve,  
Sommessa la vostra voce, essa può  
udire  
Crescer le margherite.  
  
Tutti i lucenti capelli d'oro  
Scolorati dalla ruggine  
Essa che era giovane e bella  
Dissolta in polvere.  
  
Simile a un giglio, bianca come  
neve,  
Essa sapeva appena  
Di essere donna, tanto  
Nobilmente essa crebbe.  
  
Bara e pesante pietra  
Gravano sul suo petto,  
Solo il mio cuore è afflitto,  
Essa riposa.

All my life's buried here,  
Heap earth upon it.  
(*Oscar Wilde: «Requiescat»*)

### III

Dingdong! The castle bell!  
Farewell, my mother!  
Bury me in the old churchyard  
Beside my eldest brother.

My coffin shall be black,  
Six angels at my back,  
Two to sing and two to pray  
And two to carry my soul away.  
(*James Joyce: «A Portrait of the  
Artist as a young Man»*)

Pace, pace, essa non può udire  
Ne lira ne sonetto,  
Tutta la mia vita è qui sepolta.  
Fateci sopra un cumulo di terra.

### III

Din Don! La campana del castello!  
Addio, madre mia!  
Seppellitemi nel vecchio cimitero  
a fianco del mio fratello maggiore.

La mia bara dovrà esser nera,  
Sei angeli mi accompagnino,  
Due per cantare e due per pregare  
E due per portar via la mia anima.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 febbraio 1971**

## SEI CORI DI MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Testo:** Michelangelo Buonarroti il giovane

### **Prima serie per coro a cappella**

1. Coro delle malmaritate - Moderatamente mosso
2. Coro dei malammogliati - Vigoroso e un poco ciarlatanesco

**Organico:** coro misto senza accompagnamento

**Composizione:** 1932 - 1933

**Prima esecuzione:** Trieste, Società dei Concerti, 17 dicembre 1937

**Edizione:** Carisch, Milano, 1936

**Dedica:** a mio padre e a mia madre

### **Seconda serie per piccolo coro femminile e orchestra da camera**

1. Esposizione - Allegramente ma sostenuto  
Sola orchestra
2. I balconi della rosa - Invenzione; Lentamente
3. Il papavero - Capriccio; Allegro ma non troppo

**Organico:** 4 voci femminili, ottavino, flauto, oboe, clarinetto piccolo, clarinetto, fagotto, 2 corni, 2 trombe, trombone, basso tuba, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** 1934 - 1935

**Prima esecuzione:** Roma, Accademia di Santa Cecilia, 6 aprile 1935

**Edizione:** Carisch, Milano, 1936

**Dedica:** A Gian Francesco Malipiero

### **Terza serie per coro e orchestra**

1. Coro degli zitti - Ciaccona; Largo, grandioso
2. Coro dei Lanzi briachi - Gagliarda; Allegro, ma ben sostenuto

**Organico:** coro misto, ottavino, 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 2 sassofoni, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, 4 piatti, 3 tam-tam, tamburo basco, tamburo militare, tamburo, grancassa, xilofono, 2 arpe, pianoforte, archi

**Composizione:** 1935 - 1936

**Prima esecuzione:** Firenze, Teatro Comunale "Vittorio Emanuele", 14 maggio 1937

**Edizione:** Carisch, Milano, 1936

Le tre serie che formano i *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* furono composte rispettivamente nel 1933, nel 1934-35 e nel 1935-36. La prima e la terza furono eseguite per la prima volta nel 1937, rispettivamente a Trieste e a Firenze, la seconda a Roma nel 1935; la prima esecuzione dell'opera completa ebbe luogo a Praga nel 1938.

E' questo il lavoro più importante composto da Dallapiccola prima dell'opera *Volo di notte* (1937-39); e insieme quello che fa da ponte fra la fase diatonica e quella cromatica del suo stile. Qui il cromatismo domina soltanto nel Coro degli zitti, il primo della terza serie; ma la vicinanza con gli altri brani, di stile prevalentemente o completamente diatonico, non suscita alcuna impressione di discontinuità o eclettismo. E questo ci avvia a intendere la gran differenza che passa fra Dallapiccola e quella scuola schoenberghiana di cui pure egli doveva divenire il primo apostolo in Italia.

Nella scuola di Vienna il cromatismo nasce dalla crisi del linguaggio romantico, è furore modulatore, espressione d'una instabilità angosciosa: qualcosa che esclude dunque il diatonismo in via di principio. Invece in Dallapiccola il cromatismo non ha quasi mai senso modulante, è semplice ampliamento dell'orizzonte tonale, in uno spirito estraneo al discorso dialettico del sinfonismo romantico. Dallapiccola tende a una musica sottratta in qualche modo al divenire, da contemplare come un paesaggio; i suoi temi non si sviluppano veramente, piuttosto vanno rotando su se stessi, in un crescendo d'intensità espressiva, fino a



comporre una sorta di armonia delle sfere. Perciò i suoi ricorsi ad arcaismi modali, tipici del suo primo periodo, non hanno significato molto diverso dai suoi cromatismi di poi.

## GIAN FRANCESCO MALIPIERO



Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1642) fu così detto già dai contemporanei, a distinguersi dal grande prozio omonimo (ch'era fratello di suo nonno Buonarroti). Partecipò attivamente alla redazione del Vocabolario della Crusca, prima e seconda edizione; e i suoi interessi filologici si documentano anche nei suoi versi, spesso impegnati a recuperare dalla lingua letteraria vocaboli eccezionali o dialettali.

Scrisse poesie e soprattutto cose di teatro, delle quali la più famosa è la commedia rusticale *La Tancia*, illustre anche nella storia della musica per esser divenuta, con la musica di Jacopo Melani, una delle prime opere comiche che si ricordino (Firenze 1657).

I due cori della nostra prima serie son tratti dagli intermedi ch'egli scrisse per una commedia di Nicolo Arrighetti, quelli della seconda dagli *Enimmi* (sono infatti due indovinelli, la cui soluzione è nel titolo), quelli della terza dalla veglia *Le Mascherate*, che fu il suo ultimo lavoro di teatro.

Le tre serie di Dallapiccola si distinguono nettamente fra loro per l'organico, che varia da un minimo a un massimo di mezzi. La prima è per coro a cappella, cioè senza accompagnamento strumentale; ed è di pure forme madrigalistiche: ogni idea del testo, cioè, realizzata in un'idea musicale corrispondente, in uno stile che alterna il contrappunto all'omofonia.

La seconda per quattro voci femminili (da realizzare a piacere con quattro soliste o con un piccolo coro) e diciassette strumenti. E qui lo spirito madrigalistico tende a innervare strutture sinfoniche, secondo un ideale che fu tipico, in Italia, degli anni Trenta (basti ricordare il contemporaneo *Salmo IX* di Petrassi, 1934-36).

I due brani sono infatti preceduti da un'ampia introduzione strumentale che ne anticipa non solo i temi principali, intrecciandoli fra loro, ma anche lo stile compositivo. I testi, che come s'è detto sono due indovinelli, provocano una musica carica d'un senso di aspettazione, che culmina nel radiante *climax* del *Balcone* («ch'uscendo fuori all'apparir del giorno»).

La terza serie è per coro misto e grande orchestra; e questo accresce i valori sinfonici rispetto alle due precedenti. Il primo brano, *Il coro degli zitti*, è il più complesso: una ciaccona. La ciaccona, com'è noto, è una

forma di tema con variazioni; qui si articola in tre parti, la seconda delle quali è una fuga.

## IL COMPOSITORE



Abilmente l'autore sfrutta, in questo grottesco notturno, i timbri delle sibilanti che il poeta ha profuso nei versi, a rendere gli «zitti».

Il secondo brano è una gagliarda, la classica danza italiana dal ritmo energicamente scandito, di cui Dallapiccola rispetta pienamente lo spirito.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 dicembre 1962**

## TARTINIANA I

### **Divertimento per violino e orchestra da camera su temi di Giuseppe Tartini**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

1. Larghetto, molto espressivo ma semplice
2. Allegro misurato ma con fuoco
3. Molto sostenuto
4. Allegro assai ma non precipitato

**Organico:** violino solista, 2 flauti (2 anche ottavino), oboe, 2 clarinetti (2 anche clarinetto piccolo), clarinetto basso, 2 fagotti (2 anche controfagotto), 2 corni, tromba, xilofono, arpa, 6 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi

**Composizione:** 1951 - 1952

**Prima esecuzione:** Berna, Stadttheater, 4 marzo 1952

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1952

**Dedica:** Serge e Natalie Koussevitzky

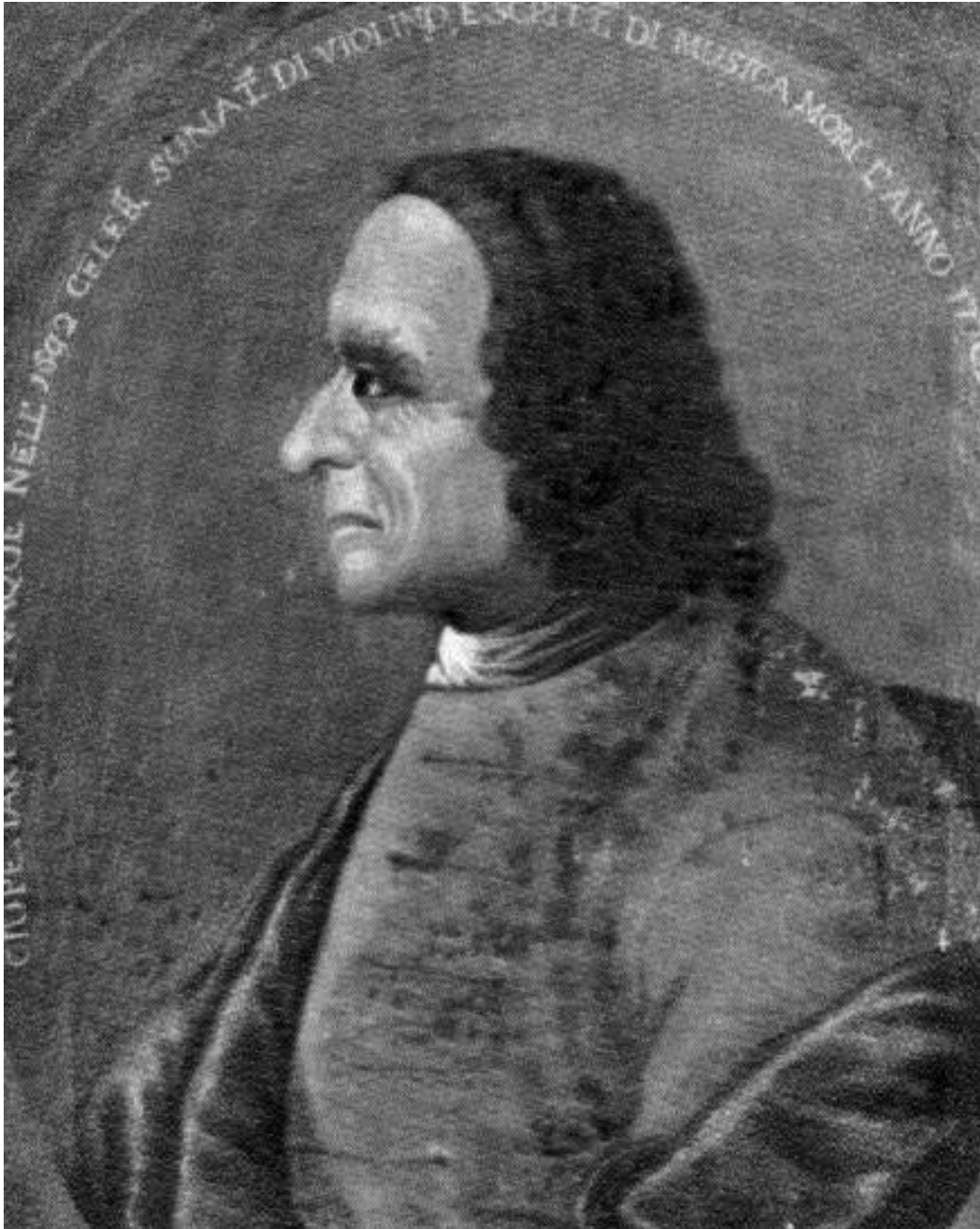
«Tre volte negli ultimi trent'anni ho scritto delle ‘opere tonali’: e tutte e tre le volte si trattò di lavori di ‘traduzione’. Nel 1942-43 la *Sonatina canonica* su Capricci di Niccolò Paganini per pianoforte; nel 1951, durante il mio primo soggiorno negli Stati Uniti (Tanglewood), la *Tartiniana* per violino e orchestra da camera, opera commissionata dalla Koussevitzky Foundation; nel 1955-56 la *Tartiniana seconda*, in due versioni: una per violino e pianoforte, l'altra per violino e orchestra da camera. Che, dopo ciascuna delle citate esperienze tonali io abbia fatto un notevole passo innanzi sul cammino della dodecafonia è un fatto: troppo lungo a spiegarsi; tuttavia un fatto incontestabile e notato da tutti coloro che hanno studiato a fondo le mie musiche. In comune alle tre citate opere tonali c'è l'applicazione di canoni diversissimi».

Questa breve nota, particolarmente toccante in quanto stesa per un concerto torinese che Dallapiccola avrebbe dovuto dirigere e non poté più né dirigere né ascoltare, conferma retrospettivamente - e a distanza di molti anni - la stretta interdipendenza fra momenti di rielaborazione e di



riflessione sulla musica del passato e fasi di decisa, energica avanzata sulla strada della dodecafonia. Dallapiccola chiama questi lavori «traduzioni»: termine evidentemente preso in prestito da Busoni, e proprio nel senso da questi inteso per esempio nel caso della famosa trascrizione per pianoforte della *Ciaccona* per violino solo di Bach.

## GIUSEPPE TARTINI





Che questi lavori di «traduzione» assumessero rilevanti caratteri «tonali», che i temi originali vi fossero esposti con lievi o addirittura senza modificazioni, non toglie nulla alla profonda individualità della ricreazione dallapiccoliana, che si manifesta sia sotto l'aspetto linguistico-formale (ancora una volta le forme antiche rivivono sviluppate in veste moderna) sia sotto il profilo contrappuntistico-compositivo (straordinariamente virtuosistica e ricca è l'applicazione dei canoni e dei giochi imitativi). La vastità della cultura musicale di Dallapiccola trova in queste opere un'eco fantastica nel compositore del Novecento.

Se Paganini - i *Capricci* - adattato al pianoforte con dovizia di artifici compositivi significava per Dallapiccola proseguire la tradizione dei virtuosi-compositori ottocenteschi (da Liszt a Busoni), il nome di Giuseppe Tartini (1692-1770) nascondeva forse il richiamo di una gloria della sua terra natale, l'Istria; onde la conoscenza dei manoscritti delle Sonate del violinista-compositore settecentesco, mediata dalla competenza appassionata di Sandro Materassi - eccellente violinista e didatta, da anni collaboratore in duo con Dallapiccola - dette origine a un circoscritto, breve ma intenso filone tartiniano nella produzione di Dallapiccola.

Filone di solare serenità, espressione di quella gioia di comunicare che riluce sempre al fondo della natura musicale di Dallapiccola, anche nelle opere più difficili ed elaborate, magari solo a squarci. La *Tartiniana* è un «Divertimento» su temi di Tartini in un duplice senso: uno storico (il Divertimento come forma del comporre settecentesca, costituita da una serie di movimenti variamente alternati e facilmente accessibili) e uno per così dire privato (la gioia appunto di scrivere una musica «facile» e «semplice» intrisa di memorie del passato ma in funzione del presente, come diversione se non svago dalle forti tensioni dalle quali l'opera di Dallapiccola, nel cammino verso la dodecafonia, era dominata: non si dimentichi che la *Tartiniana* viene subito dopo la Sacra Rappresentazione *Job*, una delle opere più concentrate e spasmodicamente tese - sia compositivamente che tematicamente - di tutto Dallapiccola).

Il lavoro si compone infatti di quattro brevi pezzi nei quali i temi di Tartini, protagonisticamente affidati al violino solo, sono avvolti in un

reticolato contrappuntistico basato sull'«applicazione di canoni diversissimi»: diretti, per moto contrario, per aumentazione, a ritroso e in contrattempo. Sovente i canoni o frammenti di essi sono sovrapposti polifonicamente, sì da generare intrecci fra le varie voci che fondono con naturalezza il parametro melodico e quello timbrico (l'orchestra è costruita *ad hoc*: l'organico comprende due flauti e ottavino, oboe, due clarinetti in Si bemolle, clarinetto piccolo e basso, due fagotti e controfagotto, due corni in Fa, tromba in Do, arpa, xilofono, ma solo tre prime viole, tre seconde viole, tre violoncelli e due contrabbassi; oltre naturalmente al violino solo).

## FERRUCCIO BUSONI



La disposizione polifonica provoca talvolta, per logica conseguenza dell'intreccio canonico a diversi intervalli, stratificazioni politonali e polimodali da cui l'autore sa trarre profitto per ampliare i confini del suo linguaggio verso orizzonti novecenteschi. E questa stessa sapienza costruttiva attinge non di rado accenti di una severa e dolorosa intensità tutta moderna.

I temi di Tartini conoscono così una storia. Se i primi due pezzi («Larghetto; molto espressivo, ma semplice» e «Allegretto misurato, ma con fuoco») sono per così dire una celebrazione della vitalità - nell'uno melodica, nell'altro ritmica - delle proposte tematiche del violino solo, cui l'orchestra risponde affermativamente e brillantemente, nel terzo pezzo («Molto sostenuto») l'entrata del violino è preparata dall'intarsio di un duplice canone esposto da clarinetto basso e controfagotto, e proseguito poi, come se ne fosse lo svolgimento, dal violino. Il materiale di Tartini, calato in un'atmosfera timbrica oscura e inquieta - cui non sembrerebbe predestinato - appare qui non tanto un'origine quanto una conseguenza del processo di «traduzione» compositiva.

L'acme espressiva del pezzo («Tempo I, molto sereno») - una vera e propria *Verklärung* - è contrassegnata dal motto - che Dallapiccola riprende dai maestri dell'antica polifonia - «Qui post me venturus est, ante me factus est», con l'indicazione della fonte evangelica (Giovanni, I/15). Non si tratta, è ovvio, soltanto di un criptoideogramma che aiuta a decifrare l'ordito canonico, a specchio, ma di un preciso monito morale e artistico, che eleva la temperie espressiva dell'elaborazione compositiva. «Chi verrà dopo di me, è stato creato prima di me»: ora Tartini è divenuto proprietà e possesso di Dallapiccola. Una nuova serietà (o seriosità, per riprendere un suggerimento dell'autore in una didascalia) si impossessa del disegno compositivo, che va facendosi sempre più rarefatto e arabescato: il «Tempo I» ritorna un'ultima volta, ma questa volta accompagnato dalla didascalia: «funebre»; e la musica, ridotta ormai a poche linee che si cercano amorevolmente, dissolvendo in pianissimo, si scioglie in commozione

Questa serietà diviene drammaticità nel quarto e ultimo brano («Allegro assai, ma non precipitato»). Il procedere, tipicamente tartiniano, per quartine di crome del violino solo è avvolto in un intenso cromatismo dell'orchestra, quasi una lotta fra opposti principi - linearità dinamica contro verticalità statica - che conosce momenti di veemente espansione. L'opera si conclude, dopo un martellante incalzare, con una catena di trilli cui solo il violino, nei suoi ampi intervalli melodici, si oppone; fino all'ultimo accordo in sforzando fortissimo dell'intera orchestra - quasi una cifra stilistica di Dallapiccola - che sovrappone senza risolvere due quinte concatenate (Sol-Re, Si-Fa diesis).

Commissionata a Dallapiccola dalla Koussewitzky Music Foundation, la *Tartiniana* è dedicata a Serge e Natalie Koussewitzky in memoriam: proprio durante la stesura della composizione infatti il noto direttore d'orchestra russo-americano morì.

## SERGE KOUSSEVITZKY



Non fu né la prima né l'ultima volta che un lavoro nato dalla stima e dall'affetto di amici e colleghi musicisti divenne, per Dallapiccola, testimonianza alla memoria, arricchendosi - nella perdita di una persona cara - di nuovi motivi spirituali. Testimonianza umana oltre che artistica, ammantata di un velo di tristezza.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 5 giugno 1984**

## **TARTINIANA SECONDA**

**Versione per violino e orchestra su temi di Giuseppe Tartini**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

1. Pastorale - Molto calmo, ma senza trascinare
2. Tempo di bourrée
3. Intermezzo - Grazioso; con semplicità
4. Presto; leggerissimo
5. Variazioni
  - I. Decisamente
  - II. Maestoso
  - III. Tranquillo
  - IV. Doloroso (Canon per augmentationem, contrario motu)
  - V. Alla Sarabanda (Canon cancrizans)
  - VI. Deciso; duramente (Canon ad Hypodiapason)
  - VII. Con gagliardia



**Organico:** violino solista, 2 flauti (2 anche ottavino), oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto baso, fagotto, corno, tromba, timpani, piatto piccolo, tamburo militare, arpa, celesta, xilofono, vibrafono, glockenspiel, 4 viole, 4 violoncelli

**Composizione:** 1955 - 1956

**Prima esecuzione:** Rai Torino, 15 marzo 1957

**Edizione:** Suvini Zerboni, Milano, 1957

**Dedica:** Sandro Materassi

«Il mio fraterno amico, il violinista Sandro Materassi, cui quest'opera è dedicata, mi aveva portato da Padova numerosissime fotocopie di manoscritti di Giuseppe Tartini (1692-1770); studiai questo materiale e così ebbero vita due lavori che intitolai Tartiniana.

## SANDRO MATERASSI



In generale i temi del grande violinista istriano sono esposti senza modificazioni; lievi modificazioni intervengono qualora queste siano necessarie alla costruzione di canoni».

Nata nel 1955-'56 per violino e pianoforte, la *Tartiniana seconda* fu strumentata da Dallapiccola per orchestra da camera prendendo a modello il lavoro omonimo, intitolato *Tartiniana*, scritto cinque anni prima.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un'opera tonale, l'ultima prima dell'adozione integrale e definitiva della dodecafonia, basata tuttavia sull'«applicazione di canoni diversissimi», che in un certo senso prefigurano un tipo di solare serenità, espressione di quella gioia di contrappuntistico.

Il filone tartiniano di Dallapiccola è un filone di solare serenità, espressione di quella gioia di comunicare che riluce sempre al fondo della sua natura musicale anche nelle opere più difficili ed elaborate, magari solo a squarci.

La *Tartiniana seconda* è un «Divertimento» in un duplice senso, uno storico (il Divertimento come forma del comporre settecentesca, costituita da una serie di movimenti di danza di carattere alterno) e uno per così dire privato: la gioia di scrivere una musica «semplice» e «accessibile» intrisa di memorie del passato ma in funzione del presente, indirizzata cioè verso orizzonti linguistici novecenteschi.

Sovente i canoni diversissimi o frammenti di essi sono sovrapposti polifonicamente, sì da generare intrecci fra le varie voci che fondono con naturalezza il parametro melodico con quello timbrico: e ciò si evidenzia soprattutto nella versione orchestrale, che conferisce al violino un più marcato accento solistico, e presenta al centro un *Intermezzo* puramente orchestrale aggiunto appositamente per questa versione.

Dal punto di vista formale il processo compositivo, aperto da una *Pastorale* e proseguito da un *Tempo di Bourrée*, dall'*Intermezzo* e da un *Presto*, leggerissimo, culmina nelle *Variazioni* dell'ultimo movimento, ove consapevolmente il virtuosismo delle combinazioni canoniche e la stessa sapienza costruttiva varcano le soglie di una severa e dolorosa intensità tutta moderna.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 21 gennaio 1983**

**TRE LAUDI, PER VOCE ACUTA  
E ORCHESTRA DA CAMERA**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

**Testo:** dal Laudario dei Battuti di Modena del 1266

1. Altissima luce - Molto tranquillo, serenamente
2. Ciascun s'allegri - Giubiloso, ma non troppo mosso
3. Madonna Sancta Maria - Lentamente, trascinato

**Organico:** soprano o tenore, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, sassofono, corno, tromba, arpa, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** 1936 - Firenze, 14 marzo 1937

**Prima esecuzione:** Venezia, Teatro Goldoni, 8 settembre 1937

**Edizione:** Carisch, Milano, 1937

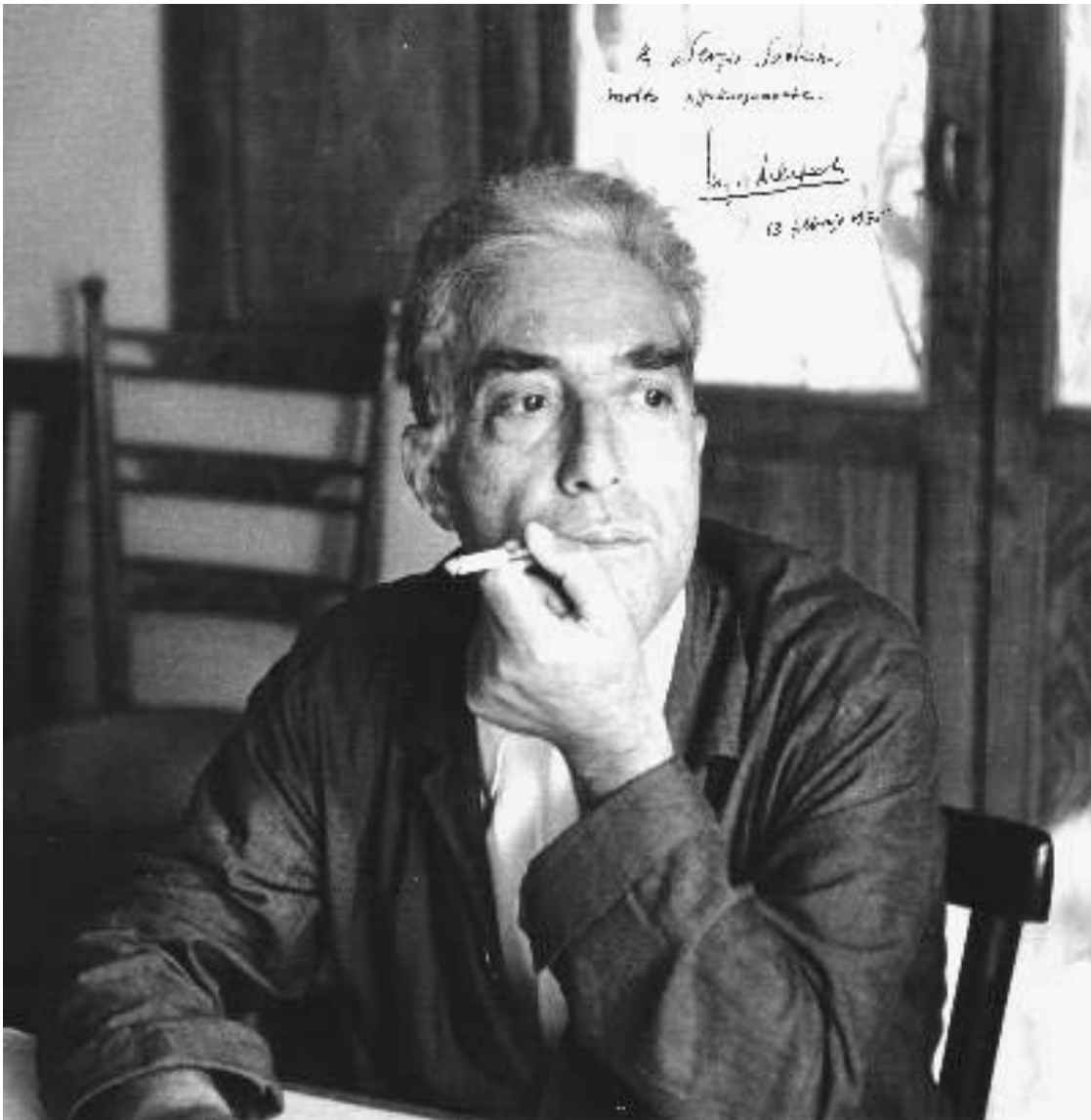
**Dedica:** a Ómpola (Laura Dallapiccola)

*Le Tre Laudi* di Dallapiccola, i cui testi sono tratti dal «Laudario dei Battuti di Modena del 1266», furono eseguite per la prima volta a Venezia nel 1937: Festival Internazionale di musica, Teatro Goldoni, direttore Nino Sanzogno, soprano Ginevra Vivante.

L'orchestra da camera che fa da impalcatura timbrica alla voce solista è composta da flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, saxofono contralto, arpa, pianoforte, violini, viole, violoncelli, contrabbassi. L'essenzialità «quantitativa» dell'apparato strumentale non esclude - anzi probabilmente lo rende ancor più meticoloso e circostanziato - l'impiego di quelle didascalie che Dallapiccola adotta sistematicamente come «artificio» atto a condizionare, con maggior precisione possibile, le scelte degli interpreti (dalla voce solista agli strumenti di cui si è detto). Per dare un'idea di questa specie di «condizionamento preventivo»,

basterà citare alcune delle numerosissime annotazioni segnate in partitura.

Nelle prime battute del componimento, ad esempio, le entrate ad «imitazione» canonica e ravvicinatissima della linea melodica del flauto e del clarinetto (solisticamente dominante sulla tenue sonorità generale) portano, a margine, le seguenti didascalie: «Il Flauto respirerà esattamente nei punti indicati: i suoni armonici del Contrabbasso renderanno meno evidente la spezzatura della frase»: e alla battuta successiva: «Il Clarinetto respirerà esattamente nei punti indicati: i suoni armonici del Violoncello renderanno meno evidente la spezzatura della frase».



Ancora, in una scelta esemplificativa ovviamente sommaria: «Pianissimo e semplice, ma con profonda espressione» (annotazione che precede la melodia del Canto associata alle parole «Altissima luce con grande splendore...»), a livello di un condizionamento della drammaturgia vocale al quale Dallapiccola si impegna, generalmente, con attenzione anche maggiore e meditata rispetto alle didascalie che accompagnano la scrittura strumentale).

Poi, all'inizio della seconda Lauda, il sintetico «marcato» degli archi e dei fiati che viene qualificato come «martellato» nella percussiva sonorità del pianoforte; la rapida digressione fonico-intensiva dell'episodio - sempre nella seconda Lauda - che coincide con la linea vocale di «Allégrate in cortesia...» (qui la scrittura strumentale regredisce rapidamente dal robusto accento dell'attacco attraverso un rapidissimo «diminuendo», le cui caratteristiche vengono precisate dall'annotazione «ma molto marcato e pesante», destinata a qualificare, in particolare, l'ossessiva immutabilità del pedale «accentuato» segnato nella parte del corno e del pianoforte).

Nella terza Lauda, una segnatura nettamente rilevata è quella che figura nella battuta iniziale (qui si passa dal «condizionamento» timbrico riferito alla maniera di articolare una determinata proposizione musicale alla «qualificazione» intensiva di tipo esplicitamente espressivo: «sostenutissimo, drammatico» secondo quanto raccomanda la didascalia): suggerimento «grafico», quest'ultimo, che ricompare nell'episodio centrale («Tenebroso») della terza Lauda e, infine, nelle battute conclusive del componimento, gradualmente descrescenti dal «forte drammatico» (che conclude la proposizione poetica «A penitenza retornare...») al «lamentoso » e al « perdendosi » entro cui si dissolve (nel suono «lasciato vibrare» del pianoforte) la partitura delle *Tre Laudi*.

Giovanni Ugolini



## Testo

### I

Altissima luce con gran splendore,  
In voi, dolze amore, aggia consolanza.  
Salve regina pulzella amorosa  
Stella marina che non sta' mai ascosa,  
Luce divina vertù graziosa

Bellezza formosa de Deo sembianza.  
Ave Maria de grazia piena,  
Tu se' la via ch'a vita ne mena,  
De vita in via tragistene de pena  
La gente terrena ch'era in grande erranza.

### II

Ciascun s'allegri per amore  
Che è nato lo criatore.  
Allègrate in cortesia  
Con la vergine Maria,  
Che è nato quello Messia  
Che i profeti profetôno.

### III

Madonna Sancta Maria  
Fate prego a dolze Cristo  
Perdonanza, padre meo,  
Perdona' me al pecca meo

Da che Cristo venne al mondo  
Non fu mai si gran bisogno  
Retornate a penitenzia  
Preghèmelo con reverenzia

Recevi chi voi tornare  
Ch'el ne deva perdonare  
Che son sta malvagio e reo  
Ch'a penitenzia voio tornare.

E Adam mangiò del pomo  
A penitenzia retornare.  
Che Cristo ha dato la sentenza.  
Che umiliare se dibia.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 febbraio 1976**

## **VARIAZIONI**

**Versione per orchestra del Quaderno di Annalibera**

**Musica:** Luigi Dallapiccola

1. Simbolo - Quasi lento
2. Accenti - Allegro con fuoco
3. Contrapunctus primus - Mosso scorrevole
4. Linee - Tranquillamente mosso
5. Contrapunctus secundus, canon contrario motu - Poco allegretto alla serenata
6. Fregi - Molto lento con espressione parlante
7. Andantino amoroso esitando e contrapunctus tertius, canon cancrizans
8. Ritmi - Allegro con violenza
9. Colore - Affettuoso cullante
10. Ombre - grave

11. Quartina - Molto lento fantastico

**Organico:** 2 flauti (anche ottavini), 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, tam-tam, grancassa, tamburo piccolo, tamburo militare, frusta, tamburo coperto, tamburo basco, arpa, celesta, xilofono, vibrafono, archi

**Composizione:** 1952 - 27 gennaio 1954

**Prima esecuzione:** Louisville, Philharmonic Society, 2 ottobre 1954

**Edizione:** Suvini, Zerboni, 1954

**Dedica:** all'orchestra sinfonica di Louisville e al suo direttore Robert Whitney

## L'ATTUALE ORCHESTRA SINFONICA DI LOUISVILLE



Le *Variazioni per orchestra* risalgono al 1954 e portano la dedica «all'orchestra sinfonica di Louisville e al suo direttore Robert Whitney». Esse risultano da un ripensamento e da una riformulazione della stessa materia musicale che Dallapiccola aveva configurato per pianoforte solo nel *Quaderno di Annalibera* scritto durante un viaggio attraverso il Canada, gli U.S.A. e il Messico tra l'agosto e il settembre 1952 su incarico del Pittsburg International Contemporary Music Festival 1952.

La composizione si articola in undici brevi pezzi la cui disposizione reciproca richiama l'esempio di Giovanni Sebastiano Bach il quale alternava volentieri brani scritti in severo stile contrappuntistico e brani «liberi».

Le *Variazioni* appaiono del resto concepite esplicitamente all'insegna di Bach al cui nome Dallapiccola rende un simbolico omaggio nel pezzo iniziale (nel *Quaderno di Annalibera* era designato infatti come *Simbolo*). La trama sonora vi appare disposta in modo da rispecchiare costantemente il motivo le cui note formano nella nomenclatura germanica il nome B-A-C-H. A questo brano che si svolge in un movimento *Quasi lento* e in un clima «misterioso», segue un *Allegro con fuoco*, drammaticamente accentato (nella versione pianistica il pezzo portava infatti il titolo *Accenti*).

Dopo questo movimento in cui la scansione ritmica, accentrando l'interesse discorsivo, s'incarna in aggregati prevalentemente armonici, la vicenda sonora s'intreccia nel terzo pezzo (*Mosso, scorrevole*) in un tessuto canonico a tre parti (nel *Quaderno Dallapiccola* l'aveva designato come *Contrapunctus Primus*). *Tranquillamente mosso* è il quarto brano che inizialmente portava il titolo *Linee*. Si tratta in effetti di due linee melodiche sovrapposte: l'una, realizzata dal corno e poi dall'oboe, di natura sostenuta e intensamente espressiva; l'altra, affidata prima al clarinetto e poi al flauto, di natura non espressiva (va suonata in modo «uguale»).

Segue un brevissimo canone per moto contrario (nel *Quaderno: Contrapunctus Secundus*) il cui carattere viene precisato dalle indicazioni *Poco allegretto; «alla Serenata»*.

La premeditazione strumentale appariva implicita già nella versione pianistica dove nelle note staccate «quasi pizzicato» e negli accordi suonati «quasi accordando» si profilava virtualmente lo stilizzatissimo ricordo di leggiadre strimpellate notturne di chitarre e mandolini. Il sesto pezzo (chiamato originariamente *Fregi*) si svolge in tempo *Molto lento; con espressione parlante*.

La serie sulla quale si fonda l'opera si dispiega in questo brano con un arco melodico «dolcissimo, ma intenso» che svolgerà un ruolo

importante nella successiva produzione del compositore. Da esso prenderanno l'avvio i *Canti di Liberazione* (1955).





La connessione tematica e strutturale dei due lavori (basati sulla medesima serie di dodici note) ha un inequivocabile significato simbolico: Annalibera, la figlia del Maestro, nacque nel 1944 a Firenze nel periodo della liberazione della città dall'occupazione delle forze naziste: il nome che le fu imposto ricorda questa situazione e questa vicenda nel cui decimo anniversario Dallapiccola iniziò la composizione dei *Canti di Liberazione*.

In modo «dolce; sempre parlante» va eseguita la settima Variazione. Le designazioni originarie *Andantino amoroso* e *Contrapunctus Tertius* (*Canon cancrizans*) ne mettono in evidenza il carattere espressivo e l'assunto costruttivo.

Nell'ottava Variazione, *Allegro con violenza*, sono nuovamente gli elementi ritmici ad accentrare l'interesse del discorso (il titolo originario del brano era infatti *Ritmi*).

Nelle due Variazioni successive (chiamate nella versione pianistica rispettivamente *Colore* e *Ombre*) l'interesse s'incentra invece sugli aspetti timbrici. Le intenzioni espressive di questi pezzi vengono esplicitamente dalle indicazioni *Affettuoso; cullante* e *Grave*.

Il brano conclusivo (che portava inizialmente il titolo *Quartina*) si svolge in modo *Molto lento; fantastico*.

Gli elementi tematici delle *Variazioni* vengono portati qui alla «massima espressione» (indicazione della partitura) per spegnersi poi in un'eco evanescente.

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 marzo 1975**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO  
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

## IL PRIGIONIERO

Tipo: Opera in un prologo e un atto

Soggetto: libretto proprio, da *La torture par l'esperance* di Villiers de l'Isle-Adam e da *La lègende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* di Charles de Cost

Prima: Firenze, Teatro Comunale, 20 maggio 1950

Cast: la madre (S), il prigioniero (Bar), il carceriere (T), due sacerdoti (T, Bar), il grande Inquisitore (T), coro

Autore: Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Dallapiccola compose la partitura del *Prigioniero* tra il gennaio 1944 e il maggio 1948: tuttavia, secondo una prassi per lui usuale, la realizzazione musicale fu preceduta da una lunga fase di studio del soggetto.

## FOTO DI SCENA



I primi progetti per un lavoro ambientato nel mondo delle prigioni discendono infatti dall'impressione profonda suscitata in lui dalla lettura, nel 1939, del racconto *La torture par l'esperance*, tratto dai *Nouveaux contes cruels* di Villiers de l'Isle-Adam; impressione che si sommava a quella suscitata dagli eventi politici europei di quegli anni e, in particolare, dalla proclamazione delle leggi razziali, alle quali il musicista oppose innanzitutto la serie dei *Canti di prigionia*.

Più tardi egli volle espressamente che il ciclo di composizioni ispirate al tema della prigionia (i *Canti di prigionia*, tre preghiere di altrettanti reclusi illustri, e l'opera *Il prigioniero*, appunto), suscitando interrogativi allora più che mai attuali sul valore della libertà dell'uomo, risultassero un partecipato inno in sua difesa, connotato in modo il più possibile universale (e per questo non esitò a trasformare il rabbino Asher Abarbanel, protagonista del racconto di Villiers, in una vittima anonima della tirannia e della persecuzione).

Il libretto del *Prigioniero* si presenta come sintesi originale di numerose fonti, variamente utilizzate nella struttura definitiva dell'opera in un prologo e un atto unico, costituito da quattro scene e due intermezzi corali. In esso è delineata l'ultima tortura inflitta a un prigioniero, condannato a morte dall'Inquisizione di Spagna e giustiziato dopo essere stato indotto a sperare nella riacquisizione della libertà e dopo averne assaporato l'illusione.

È la trama del racconto di Villiers, che Dallapiccola utilizza come fonte primaria e sulla quale innesta altre sollecitazioni letterarie: quella de *La rose de l'infante* di Victor Hugo per la descrizione della figura proterva di Filippo II, che sta al centro del prologo; quella della *Leggenda d'Ulenspiegel* di Charles de Coster per buona parte della scena seconda, in cui è rievocata l'epopea fiamminga dei Pezzenti; alcuni versetti salmodici per i due intermezzi; l'Implorazione tratta da una raccolta di poesie per l'infanzia di Lisa Pevarello per la preghiera del protagonista «Signore, aiutami a camminare». Né mancano situazioni drammatiche dettate da alcune esperienze personali, riconducibili agli eventi del periodo bellico, tra le quali perfino gli echi dei bollettini di guerra trasmessi da Londra per i resoconti dei combattimenti dei pezzenti contro l'esercito di Filippo II.

Quattro sono i personaggi principali dell'opera, affidati a tre parti vocali: la madre (figura d'invenzione del musicista, la cui maternità tragica ha un antecedente diretto in quella della madre della Favola del figlio cambiato di Gian Francesco Malipiero), il prigioniero, il carceriere e il grande Inquisitore (questi ultimi affidati a un solo interprete).

## FOTO DI SCENA



A questi si affiancano le parti secondarie dei due sacerdoti e la parte muta di Fra Redemptor (ossia del frate che si aggira per i corridoi della prigione con terribili arnesi di tortura). Ai primi spetta costituire l'ossatura drammatica dell'opera, mentre le parti secondarie risultano una proiezione del carceriere e del grande Inquisitore, il volto più spietato dell'Inquisizione.

Dallapiccola orienta il montaggio librettistico delle fonti letterarie verso la definizione di una vera azione drammatica. La sequenza coerente delle scene, il divenire dell'azione motivata nel dialogo, l'alternanza di dialoghi e pezzi chiusi nella prima parte, fanno pensare a una struttura in linea con l'impostazione tradizionale dell'opera italiana. Nel prologo la madre rievoca un sogno terribile, nel quale Filippo II gli si era presentato con le fattezze della morte.

### **La trama**

*La vicenda dell'atto unico si svolge nella seconda metà del XVI secolo, a Saragozza, in una cella del palazzo dell'Inquisizione di Spagna.*

Nella prima scena, la madre incontra per l'ultima volta il figlio prigioniero, e assiste al racconto del sollievo dalle torture, ricevuto dall'appellativo del carceriere, «fratello». Nella seconda scena il carceriere riferisce al prigioniero del successo dell'insurrezione dei pezzenti nelle Fiandre, infondendogli speranze di libertà. Nella terza scena il prigioniero, rimasto solo e con la porta della cella aperta, tenta la via della fuga attraverso i lunghissimi sotterranei dell'Official, dove si imbatte in Fra Redemptor e nei sacerdoti. Allorché ha scoperto l'uscita e crede di essere libero (quarta scena), trova il grande Inquisitore che lo attende per condurlo al rogo.

Il piano drammatico perseguito da Dallapiccola si incrina tuttavia nelle ultime due scene, allorché il fallito tentativo di riconquista della libertà da parte del prigioniero provoca l'annullamento del dialogo, l'incomunicabilità tra vittima e carnefice, in seguito alla definitiva presa di coscienza dell'ultima, tremenda tortura. E dal momento che l'azione non risolve, non sfocia nell'affermazione di nessuna tesi, essa stessa diventa paradossale emblema del problema della libertà e della sua crisi



nel mondo moderno. Il significato dell'opera si risolve così nell'antitesi diretta delle due parole chiave del dramma del prigioniero: «fratello», la parola dell'inganno e della prigionia nella speranza che il carceriere rivolge al protagonista, e «libertà», la parola dell'illusione e dell'interrogativo senza risposta sul quale emblematicamente essa si chiude.

## FOTO DI SCENA



A queste due parole chiave rimandano alcuni dei materiali musicali fondamentali dell'opera (che Dallapiccola, ormai orientato verso una piena adozione della tecnica dodecafonica, distingue in serie dodecafoniche complete e «combinazioni dodecafoniche variate»); la «serie della speranza», cantata dal prigioniero nel racconto alla madre e la «serie della libertà» che, insieme alla «serie della preghiera» sulle parole «Signore aiutami a camminare», hanno funzione di motivi conduttori; e il tema «fratello», la combinazioni dodecafonica che nello stridore della sua stessa struttura compendia il problema centrale dell'opera.



È dalle relazioni che il musicista instaura tra questi materiali «neutri e nello stesso tempo polivalenti», che la composizione del Prigioniero si configura come un lavoro di frammentazione e combinazione dei motivi seriali, orientato a creare una catena continua di associazioni di tipo simbolico.

Agli occhi di Dallapiccola, infatti, la dodecafonia non si configurava come un codice e un sistema, ma come un'esperienza espressiva puramente interiore, con la quale egli non esita a fondere criteri tonali, stile mottettistico e serialità, in una musica che si fa sempre più concentrata ed essenziale, memore delle scoperte di Anton Webern.

I punti cruciali del Prigioniero sono però sostenuti da momenti musicali puramente lirici, piuttosto che dall'intreccio drammatico e simbolico dei motivi, come la Ballata ("Vedo, lo riconosco"), che si trova al centro del prologo, e l'aria in tre strofe ("Sull'Oceano sulla Schelda") della seconda scena. Quest'ultimo brano, in particolare, è il culmine dell'opera e il punto di volta dei sette episodi di cui essa si compone.

Una funzione chiave nell'organizzazione musicale è svolta anche da forme chiuse di tipo strumentale come i tre ricercari (per i quali Dallapiccola adotta un tipo di contrappunto dodecafonico che, in teatro, ha un precedente soltanto nella tripla fuga del Wozzeck di Berg) e dalle interpolazioni non drammatiche, che si sovrappongono all'azione come intervento epico dell'autore (gli intermezzi corali e il coro da camera dell'ultima scena).

Ai tre ricercari spetta di commentare i passi faticosi del prigioniero verso l'uscita della prigione e ricordare le ragioni che lo conducono innanzi: la fiducia nell'aiuto divino (nel primo super «Signore aiutami a camminare», ossia sul motivo della preghiera) e la speranza datagli dal carceriere (nei due ricercari successivi super «fratello» e super «roelandt», la mitica campana di Gand che suonò il giorno della vittoria dei pezzenti).

Per tutte queste ragioni, nel Prigioniero la musica instaura col testo un rapporto intermittente: ora di piena adesione (ad esempio nella determinazione dei vari motivi drammatici e musicali), ora di totale dissociazione, là dove è la musica a ricordarci il carattere illusorio delle

speranze del prigioniero e a far scendere una cappa di pessimismo senza vie di uscita sulle sue azioni.

E per questo il Prigioniero appartiene a pieno titolo a quella categoria di lavori teatrali novecenteschi che perseguono la dissociazione di musica e dramma ai fini di una mediazione conoscitiva, qui sperimentata in un teatro fortemente tragico e personalmente sofferto, altamente aggiornato sul piano del linguaggio musicale, il cui significato è distillato da una fittissima trama simbolica.

## FOTO DI SCENA



## ULISSE

Tipo: Opera in un prologo e due atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Berlino, Deutsche Oper, 27 novembre 1968,

Cast: Ulisse (Bar), Calypso (S), Nausicaa (S), re Alcinoò (B), Demodoco (T), Circe (Ms), la madre di Anticlea (S), Tiresia (T), Pisandro (Bar),

Antinoò (Bar), Eurimaco (T), Melanto (Ms), Eumeo (T), Telemaco (A),

Penelope (S), due ancelle (S, A); coro

Autore: Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Dallapiccola definì Ulisse il «risultato» di tutta la sua vita. E ciò è vero in un duplice significato. Da una parte questa, che rimase la sua ultima opera teatrale, nata in un arco lunghissimo di tempo, che va dai primi progetti nel 1938 al compimento definitivo nel febbraio 1966, riassume una lunga catena di esperienze legate alla figura dell'eroe omerico, le più remote delle quali risalgono addirittura agli anni infantili (Dallapiccola dirà: «ho scritto quest'opera perché la portavo in me da lunghi anni»). D'altra parte, l'impianto concettuale e formale dell'Ulisse riassume e porta a compimento tutta intera l'esperienza artistica dallapiccoliana, con particolare riferimento a quella delineatasi nelle opere teatrali.

Nella figura di Ulisse e nell'opera che ce la presenta Dallapiccola compendia infatti quello che era stato il senso di tutta la sua esperienza umana e teatrale: un'indagine dell'inquietudine interiore dell'uomo che, come ricorda Calipso nella prima scena del prologo, va «alla ricerca di se stesso e del significato della vita». A scandire il piano scenico dell'Ulisse è pertanto il succedersi dei personaggi, che determinano la storia del protagonista. Per ammissione dello stesso Dallapiccola, nel corso dell'opera incontriamo Ulisse «nelle varie stazioni della vita mentre interroga se stesso, gli uomini, la natura e lo vediamo discendere nell'Ade per interrogare il vate tebano Tiresia».

Nell'Ulisse Dallapiccola accentua la struttura di opera a 'stazioni' già sperimentata nel Prigioniero, traducendola in sequenze di scene, ciascuna delle quali possiede una propria connotazione drammatica e musicale. Una configurazione che nel suo teatro è sempre funzionale alla

rappresentazione, sospesa a metà tra racconto e azione di vicende esemplari e ricche di risonanze simboliche. Ulisse stesso è coinvolto in un ampio squarcio epico, quello che nella seconda e quarta scena dell'atto primo abbraccia gli episodi successivi all'esortazione «M'ascolate» con cui egli dà inizio al proprio racconto alla reggia di Alcino. È questo il momento in cui per lui «il passato diventa presente», quello in cui l'episodio dei Lotofagi, la scena di Circe e quella del regno dei Cimmeri «sfilano davanti a noi, come in una successione di flash-back » e bloccano il decorso dell'azione, sovrapponendovi un proprio arco temporale, circoscritto nel volgere di mattino, giorno e notte.

Preso, come il prigioniero, nella morsa paralizzante dell'angoscia, l'Ulisse dall'apiccoliano è la quintessenza dell'eroe passivo, è l'«essere che riceve, non che dà». Il domandare (spesso, come per il prigioniero, un domandare fine a se stesso, senza risposte) è il suo livello comunicativo normale, quello che lo associa alla catena novecentesca di figure del dubbio, quali i protagonisti del Doktor Faust di Busoni, del Wozzeck di Berg, del Moses und Aron di Schönberg o il Disperato del Torneo notturno di Malipiero.

La sua presa di coscienza finale si deve perciò a un moto assolutamente interiore e repentino, verso il quale convergono tutte le fasi del dramma, così che le parole conclusive dell'opera («Signore,/ Non più soli il mio cuore e il mare») gli vengono alle labbra per rivelazione improvvisa. Ma nell'Ulisse anche le azioni degli altri personaggi sono come raggelate. Essi vivono sulla scena soltanto in funzione del protagonista, tanto che i loro ruoli si prestano a essere riuniti in un'unica parte quando presentano «punti di contatto» rispetto a esso. Le coppie Calypso-Penelope, Circe-Melanto, Demodoco-Tiresia raggruppano figure destituite di concretezza individuale ed esistenti in quanto entità drammatiche, in quanto personaggi-simbolo: l'attesa, l'intelligenza del futuro, la memoria del tempo. Anche per questo Ulisse è un uomo che contempla immobile il senso della propria solitudine, il peso del proprio distacco dalle cose.

Rivelatrice in tal senso è la citazione del verso di Antonio Machado con cui Calipso lo introduce in scena («Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare»), che è come amplificata nel quesito lacerante indirizzato da Ulisse a se stesso: «Ch'io sia forse... Nessuno?». Nell'Ulisse la

solitudine dell'eroe è resa evidente innanzitutto dagli incontri con i numerosi personaggi femminili, dai quali egli di volta in volta si allontana. A loro spetta lo svelamento progressivo del protagonista: Calipso ne rivela l'inesausta sete di conoscenza («Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare»),

## DALLAPICCOLA CON M. GATTI



Nausicaa la ribadisce nel racconto del suo sogno, Circe gli offre la coscienza di sé, la madre Anticlea (l'unico personaggio dell'opera dotato di concretezza affettiva) gli rivela il destino ultimo dell'uomo. In fondo anche l'incontro con Penelope, risolto in un intermezzo sinfonico per la repulsione del musicista verso il duetto d'amore, sancisce, in modo emblematico, quella che l'autore chiama «la solitudine dell'eroe».

In un'opera come l'Ulisse, in cui l'impianto narrativo tende a essere preponderante, anche le parti d'azione acquistano risonanze liriche più che drammatiche. Di natura lirica è ad esempio l'impulso che determina la svolta dalla narrazione al dramma, dalla memoria all'attualità, dato dall'intervento della madre Anticlea. Si tratta di una 'quasi aria' in tre segmenti, caratterizzati dall'impiego tematico di quello che Dallapiccola definisce il «ritmo principale» dell'opera, che si trova a metà della scena quarta del primo atto e che quindi (come già l'«aria in tre strofe» del Prigioniero) cade esattamente al centro dello schema drammatico. Il dialogo di Ulisse con la madre nel regno dei Cimmeri completa il suo viaggio nel «profondo dell'abisso» della conoscenza; da lì egli muove verso le nuove imprese cui lo chiama il suo destino, prefigurate nei vaticinii di Tiresia.

L'unità musicale dell'Ulisse si basa sulla matrice seriale, intessuta di motivi ricorrenti. Tuttavia, più che nel trattamento compositivo delle singole serie dodecafoniche in sé (Dallapiccola ne segnala ben tre col nome «mare», una per Calipso, due per Circe e per i Cimmeri, una ciascuno per Nausicaa e Demodoco), il livello al quale la musica contribuisce a definire il senso dell'opera è quello della composizione della singola parola. Sono infatti alcune locuzioni verbali, dotate di alto potere connotativo (si pensi, tra le altre, alle funzioni cardine di «mare» o del pronome «nessuno»), le componenti drammatiche primarie sulle quali il musicista appunta in modo speciale la propria attenzione.

La tendenza costruttiva della tecnica dodecafonica (quella che, ad esempio, determina la struttura 'a specchio' della scena nel regno dei Cimmeri) nell'Ulisse asseconda sempre la necessità significativa espressa da parole in cui le componenti drammatiche si presentano nella forma più concisa. Ciò che l'Ulisse omerico-dantesco di Dallapiccola



cerca con pervicacia, nel suo vagare perenne è in definitiva una parola, quella risolutiva nel senso biblico di logos, verbum .

L'esclamazione finale «Signore!», circondata di un'aura religiosa, quasi mistica, è l'approdo del grande viaggio nella conoscenza di Ulisse, e contemporaneamente il culmine della ricerca che attraversa tutto intero il teatro di Dallapiccola: la scoperta di Dio libera l'uomo dalla solitudine.

## VOLO DI NOTTE

Tipo: Un atto

Soggetto: libretto proprio, da Vol de nuit di Antoine de Saint-Exupéry

Prima: Firenze, Teatro della Pergola, 18 maggio 1940

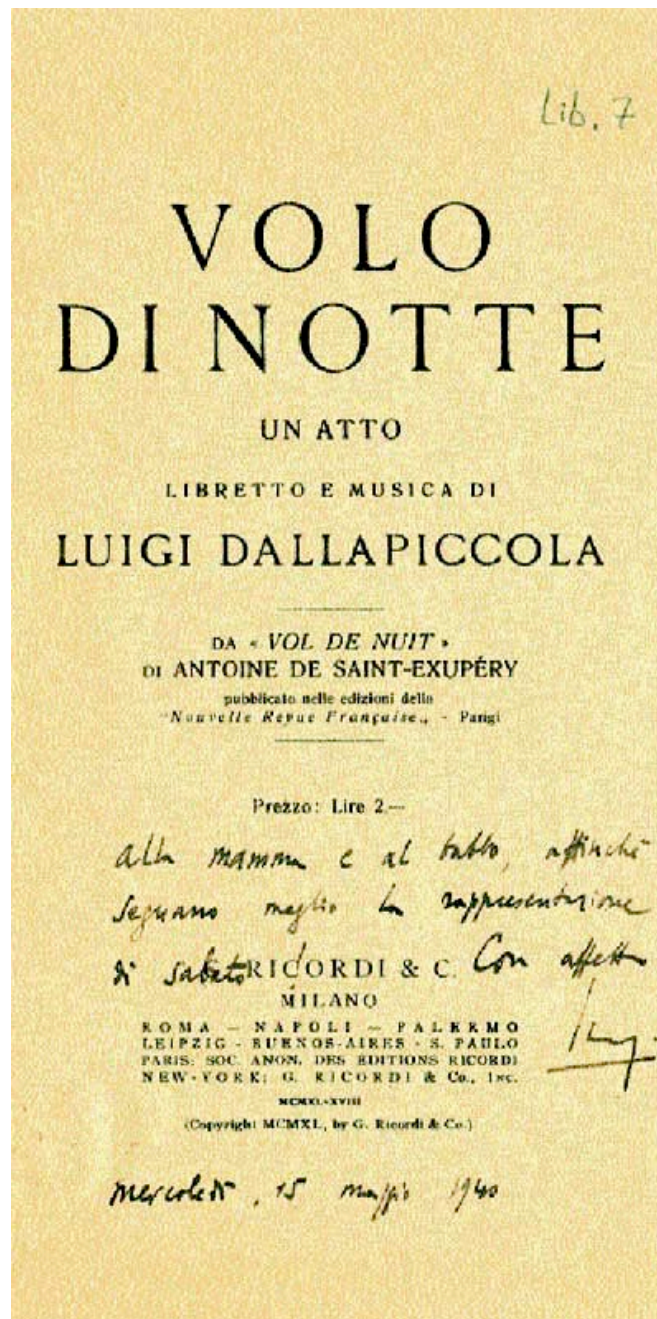
Cast: il signor Rivière (B); Robineau, ispettore (B); Pellerin, pilota (T); il radiotelegrafista (T); Leroux, vecchio caposquadra (B); quattro impiegati (T, T, Bar, B), la signora Fabien (S); coro

Autore: Luigi Dallapiccola (1904-1975)

«Io non avrei scelto il libro di Saint-Exupéry e non ci avrei pensato dal 1934 al '38 se non avessi intravisto un valore universale nella figura di Rivière (...). Il libro e anche la mia opera hanno al centro la volontà di un uomo che tende al futuro e quindi Rivière siete voi, sono io, siamo tutti noi che stiamo al di fuori della 'massa', di quella massa alla quale oggi si tenta di dare un'importanza preponderante». Così replicava Luigi Dallapiccola a Gian Francesco Malipiero, il quale obiettava all'autore di Volo di notte di non riuscire «a conciliare la musica con la vita d'oggi ». E sono parole che testimoniano come fin dalla sua prima opera per il teatro, quella che a prima vista sembrerebbe scendere sul piano dei miti attivistici e superomistici, della fede nel progresso tecnologico e dell'esaltazione del sacrificio degli uomini per il trionfo dell'uomo-forte e delle sue idee, Dallapiccola si assume l'impegno di una poetica antidemagogica, che accomuna persecutori e vittime, parimenti soccombenti sotto il peso delle azioni umane.

## La trama

Nelle sei scene dell'atto unico, Dallapiccola riassume gli episodi principali del romanzo *Vol de nuit* di Saint-Exupéry. Il direttore di compagnia di navigazione aerea Rivière ha istituito i voli notturni per accelerare il traffico postale e, sul far della notte, è in attesa del rientro degli aerei postali dal Cile, dal Paraguay e dalla Patagonia. I primi due fanno ritorno alla base, mentre il pilota del corriere della Patagonia, Fabien, dà notizia dell'avvicinarsi di un uragano.



La penuria di carburante e la furia della tempesta gli impediscono di superare le Ande. Via radio, la moglie di Fabien assiste alla lotta senza speranza del pilota contro la forza degli elementi della natura, ponendo a Rivière il problema del sacrificio e del dolore del singolo rispetto all'azione suprema di conquista da lui intrapresa. Benché sconfitto, Rivière non rinuncia ai voli notturni e, quella stessa notte, ordina la partenza del corriere d'Europa. Come dice Rivière, «lo scopo è forse discutibile, ma l'azione libera dalla morte», dal momento che «solo l'avvenimento in cammino ha importanza».

Nell'opera la signora Fabien assume maggiore importanza che nel romanzo di Saint-Exupéry; Dallapiccola le affida una visione della vita alternativa a quella eroica di Rivière, nella quale egli maggiormente si riconosce. I colloqui della signora Fabien con l'ispettore di volo Robineau e con Rivière, nella scena quarta, proiettano infatti uno spiraglio dialettico nella fermezza del direttore della compagnia aerea.

Una visione dialettica che si riflette anche nell'episodio finale, quando Rivière ormai solo si trova a mormorare sommessamente le parole della donna, in cui è implicito un interrogativo sul destino del singolo, contrapposto all'imperativo della missione comune: «Rivière il grande, Rivière il vittorioso, solo trascina la catena della sua pesante vittoria».

In *Volo di notte* il musicista sperimenta un tipo di opera sintetica, concepita come crescendo espresso in un'azione serrata e continua, nella quale sono ridotti al minimo i momenti di stasi lirica e l'organizzazione architettonica del lavoro è determinata da forme chiuse di tipo strumentale che, senza interrompere lo svolgimento del dramma, lo scandiscono nella compenetrazione perfetta dei piani vocali e strumentali, mettendone in piena evidenza i nessi.

È il modello desunto dalla drammaturgia di Alban Berg, che in *Volo di notte* trova chiari parallelismi: nel potere costruttivo affidato al ritmo musicale, quale risulta soprattutto nel 'pezzo ritmico' della scena terza, che discende direttamente dalla 'Monoritmica' della *Lulu* berghiana; negli elementi jazzistici del 'movimento di blues' della scena prima, ispirati ai passi analoghi del *Wozzeck*; piuttosto nella matrice strumentale del 'corale con variazioni' e 'finale' della scena quinta e dell' 'inno'

dell'ultima; fino alla condivisione di tipologie differenziate di *Sprechensang*, che vanno dal semplice parlato alla declamazione ritmica «con un po' di suono», passando attraverso il parlato ritmico e il declamato ritmico «quasi senza timbro»; mezzi sperimentati in modo particolarmente felice nella parte del radiotelegrafista (con una sorta di *historicus* che rende scenicamente presenti gli eventi che si svolgono al di sopra delle nuvole), il quale legge con partecipazione crescente i messaggi di Fabien nella scena quinta, fino a trasformarsi impercettibilmente nel canto dello stesso Fabien in caduta libera col proprio aereo.

L'adesione ai portati della Scuola di Vienna si manifesta inoltre in *Volo di notte* come approfondimento della tecnica dodecafonica, che nell'opera di Dallapiccola ha una funzione più espressiva che strutturale, dal momento che la serie vi è utilizzata in modo sporadico e con intento ora coloristico, ora melodico, quali momenti cromatici in un contesto dagli accenti ancora lievemente arcaizzanti.

Tipica è la cornice seriale nella quale vengono collocati i numerosi materiali motivici desunti dalle *Tre laudi*, come il tema 'Altissima visione', tratto dall'esordio della prima lauda, sottoposto nell'opera a tutte le permutazioni seriali e messo a cornice formale della sua composizione.

Spetta a questo motivo dodecafonico mettere in comunicazione due episodi di segno opposto, determinanti per il significato dell'opera: da una parte la caduta mortale dell'aereo di Fabien nel momento in cui il pilota, quasi trasfigurato, scorge le stelle del cielo («Non abbiamo più essenza»), sono le sue ultime parole, riferite dal radiotelegrafista), dall'altra il ritorno finale dello sconsolato Rivière al proprio tavolo di lavoro.

Qualche anno più tardi, forse pensando proprio a questo nesso, Dallapiccola confesserà: «A mia insaputa in *Volo di notte*, per la prima volta nella mia vita, ho compiuto la mia scelta: di preferire coloro che soffrono a coloro che riportano la vittoria».